

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE GRENOBLE

Spécialité : **Architecture**

Arrêté ministériel : 7 août 2006

Présentée par

Guillaume MEIGNEUX

Thèse dirigée par **Jean-Paul THIBAUD** et
codirigée par **Nicolas TIXIER**

Préparée au sein du **Laboratoire CRESSON**
UMR CNRS / MCC / ECN - 1563 Ambiances Architecturales &
Urbaines, École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble
dans l'**École Doctorale 454 Sciences de l'Homme, du Politique
et du Territoire**

Réalisée dans le cadre d'une **convention CIFRE** avec l'**agence
INTERLAND**, représentée par **Franck HULLIARD**, architecte-
urbaniste.

Le territoire à l'épreuve du compositing Pratiques vidéographiques et ambiances urbaines.

Thèse soutenue publiquement le **13 mai 2015**,
devant le jury composé de :

Monsieur, Jean-Paul THIBAUD

Directeur de recherche au CNRS, Laboratoire Cresson (Directeur de
thèse)

Monsieur Nicolas TIXIER

Maître-assistant à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de
Grenoble et chercheur au laboratoire Cresson (Codirecteur de thèse).

Monsieur Jean ATTALI

Professeur des Ecoles Nationales Supérieures d'Architecture, Paris-
Malaquais (Rapporteur)

Monsieur Ola SÖDERSTRÖM

Professeur des Universités, Université de Neuchâtel (Rapporteur)

Monsieur Pieter UYTENHOVE

Professeur des Universités, université de Gand (Membre du jury)

Madame Paola VIGANÒ

Professeure des Universités, École polytechnique fédérale de Lausanne
(membre du jury)



remerciements

Ce travail n'aurait pas pu être imaginé sans les élucubrations de Stéphane Valcroze dans des bars bruxellois il y a de ça une quinzaine d'années,

il n'aurait pas pu se réaliser sans l'accueil et l'attention de l'équipe du CRESSON, chercheurs, doctorants, mais aussi personnel administratif (Françoise et Françoise, David) dans le bunker grenoblois,

il n'aurait pas pu se concrétiser sans la curiosité et la perplexité de l'équipe d'INterland au 61 rue de Sully,

il n'aurait pas pu être façonné sans le suivi soutenu et régulier de Jean-Paul Thibaud et Nicolas Tixier quel que soit le moment, l'endroit ou le sujet,

il n'aurait jamais été lisible sans les relectures académiques de Michèle Bancilhon,

il n'aurait jamais été maintenu sans le soutien discret de la famille et de nombreux amis,

et il ne se serait jamais achevé sans la patience et la présence de Daniela et de Otto, qui à peine né fait déjà preuve d'une grande indulgence envers son père.

Merci à tous.

résumé

Cette recherche interroge les enjeux heuristiques et opérationnels de la vidéo dans la pratique de l'urbanisme. Pour ce faire, elle opère une rencontre entre la notion d'ambiances architecturales et urbaines, telle qu'elle est développée au CRESSON, et les concepts d'image-mouvement et d'image-temps développés par Deleuze. Puis elle propose de rendre cette rencontre effective dans le cadre de la pratique de l'urbanisme à travers le *compositing numérique*, technique de manipulation des images animées.

L'hypothèse qui guide cette recherche est qu'il est possible de définir une *image-composite* capable de faire valoir et de mettre en débat des phénomènes d'ambiances spécifiques aux territoires étudiés. Cette hypothèse se formalise autour de deux corpus, le premier est issu d'une pratique artistique de la vidéo qui motiva la mise en place de ce projet de thèse, le deuxième est issu d'une pratique de la vidéo en agence d'urbanisme qui s'effectua tout au long de cette recherche.

Ce travail permet de valoriser la vidéo comme support de connaissance d'un côté et comme posture de projet de l'autre. Support de connaissance, car la vidéo offre la possibilité de renouveler l'approche phénoménologique en vigueur dans le champ des ambiances par une appréhension des phénomènes sensibles dans le temps de leur actualisation. Posture de projet, car la vidéo est susceptible de reconfigurer les modalités relationnelles en œuvre dans les dynamiques d'analyse et de conception de l'espace et du territoire.

Mots-clefs : ambiance urbaine, projet urbain, vidéo, compositing, analyse sensible.

avertissement

Une clef USB accompagne ce travail sur laquelle sont disponibles l'ensemble des vidéos que nous avons réalisées et qui servent de corpus d'étude à ce travail de recherche.

Ces vidéos seront consultables après la soutenance sur le site <https://vimeo.com/TerritoireVideoProjet>

Cette thèse a été réalisée dans le cadre d'une Convention Industrielle de Formation par la REcherche (n°06/2010) entre le laboratoire CRESSON, l'agence d'architecture d'urbanisme et de paysagisme INterland et le doctorant.

« C'est exact, dit le géographe, mais je ne suis pas explorateur. Je manque absolument d'explorateurs. Ce n'est pas le géographe qui va faire le compte des villes, des fleuves, des montagnes, des mers, des océans et des déserts. Le géographe est trop important pour flâner. Il ne quitte pas son bureau. Mais il y reçoit les explorateurs. Il les interroge, et il prend en note leurs souvenirs. Et si les souvenirs de l'un d'entre eux lui paraissent intéressants, le géographe fait faire une enquête sur la moralité de l'explorateur. »

Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince* (San Diego: Harcourt, 2001) : 46.

« Je vois passer des rapports de recherche à longueur de journée, sur des terrains aux quatre coins du monde. À chaque fois je ne vois que des lettres et des chiffres dans des tableaux, et là c'est comme si le tableau s'animait, comme si je voyais tout ce qu'il y a derrière les lignes ».

Françoise Aquier, documentaliste au CRESSON,
à propos de la vidéo *Santo Domingo n°863* (Grenoble, 2009).

sommaire

avant-propos

20 une histoire ancienne

introduction

23 une démarche prospective

I. à l'image de l'ambiance

35 la vidéo comme support de description sensible

41 A. LE MOUVEMENT DANS L'ESPACE

431. l'espace : un urbanisme descriptif

43 le projet comme processus

45 le description comme méthode

47 le temps comme variable

51 l'ambiance comme objet

53 la vidéo comme outil

572. le mouvement : une entrée en matière

57 bloc d'espace-temps

61 intensité et hétérogénéité

65 analyse sensible

67 b. l'espace dans le temps

691. la perception : un outil d'analyse

- 69 coupe immobile : le cadre
- 73 coupe mobile : le mouvement de la caméra
- 75 agencement : le montage
- 79 l'intervalle

852. la durée : une description pure

- 85 milieu, espace et paysage
- 89 crise de l'image-action
- 91 situation optique et sonore pure
- 93 image lisible

993. éléments de discussion

107 c. le temps de l'expérience

1091. du voyage urbain

- 109 trois niveaux d'ambiances
- 111 la parole, la vidéo et le son
- 115 réappropriation du parcours méthodologique
- 119 de l'analogie à l'analyse
- 121 enjeux méthodologiques

1252. à la traversée du territoire

- 125 reconduction photographique
- 129 inscription vidéographique
- 135 protocole de connaissance

1373. le compositing numérique

- 137 au-delà des effets spéciaux
- 139 en deçà de l'art vidéo
- 141 le compositing

147 d. note méthodologique

1471. enjeux scientifiques

147 problématiques et postures

149 choix méthodologiques

151 la vidéo : objet, outil et énoncé

1552. composition des corpus

155 corpus artistique

157 corpus CIFRE

II. l'image-composite

159renouveler les régimes de lecture du territoire

165 a. description monographique

1711. Cours intérieures

173 contextualisation

175 in situ, in vitro, in extenso

1772. Santo Domingo n°863

177 contextualisation

181 in situ, in vitro, in extenso

1853. Grand territoire

185 contextualisation

187 in situ, in vitro, in extenso

191 b. éléments de définition

1931. dispositif : classification des opérations

193 trois familles de dispositifs : polyptyque, mosaïque et plurielle

195 deux registres de lecture : direct et indirect

199 glissements esthétique et topologique : la verticalité et la simultanéité

2032. du cadre au cache
203 le cadrage cinématographique : ensemble clos et unité d'intensité (dividuel)
207 de la justification du point de vue à la construction du regard
211 hors champ : complémentarité / continuité / confrontation
215 variante : au-delà du plan fixe

221 **.....3. identité intrinsèque versus identité extensive**

223 **c. spatialité et simultanéité**

2291. événements ponctuels, le moment
231 confrontation : ensembles complets
235 distinction : ensembles théoriques
239 découpage : ensembles redéfinis

2432. événements continus
245 synchronisation de différents moments : l'image polyptyque
253 coordination de différentes durées : l'image mosaïque
253 alliance de différentes substances : l'image plurielle
255 conclusion

2593. animation virtuelle
259 espace ouvert et durée virtuelle
263 des fenêtres aux surfaces
267 variantes

271 **d. rupture conventionnelle**

2731. éléments de singularisation
273 redonner de l'espace au temps
277 apprendre à voir
279 ne plus se subordonner au temps

2852. mobiliser de la perception
285 référent extérieur

287 mouvement d'inscription
289 en deçà de la perception
2933. changer de regard
293 organiser dans un ensemble cohérent
297 disposer du regard
297 vision synoptique

III. outil de projet

301intégrer l'image-composite au projet urbain
------------	--

307 a. une approche impliquée

3091. le dispositif CIFRE, un outil méthodologique
------------	---

3112. les contraintes du dispositif
------------	--

3153. articuler deux registres d'analyse
------------	---

3194. corpus élargi
------------	------------------------------

321 b. une vidéographie sur mesure

3231. contexte de travail
------------	------------------------------------

323 description du contexte de l'expérimentation
-----	--

325 contexte favorable
-----	--------------------------

329 formulation des énoncés
-----	-------------------------------

3332. mise en place des dispositifs
------------	--

333 le conflit d'usage et le plan fixe
-----	--

337 l'enchaînement des séquences et le travelling
-----	---

343 la confrontation des ambiances et l'image polyptyque
-----	--

345 la description des usages et l'image mosaïque
-----	---

3513. restitution
351 contrainte temporelle
353 contrainte logistique
355 contrainte d'organisation
357 contrainte sonore
357 contrainte formelle
359 réception – appropriation

3654. post-scriptum
365 images de la mémoire
367 images projectives

3715. conclusion
------------	---------------------------

375 c. une pratique stabilisée

3791. relation au territoire
381 une relation contrastée : le rejet
383 une relation nuancée : l'indifférence
385 une situation impliquée : la complicité
387 une relation inversée : l'absorption
387 une relation délicate : la dissonance
389 conclusion : une pratique de terrain

3932. relation à l'énoncé
393 la plus-value artistique et la promotion du discours
395 la formulation des intentions
399 la mise en partage
403 la restitution des résultats
409 conclusion : une posture de projet

4113. la mise en projet
413 valeurs ajoutées
415 principe d'assimilation
417 réciprocité : la subordination au mouvement

- 423 valeur retranchée : la saturation de l'image
- 429 choix des dispositifs : l'évidence du mouvement de restitution
- 431 conclusion : une image projective
-

IV. éléments de conclusion

- 433** pour une vidéographie descriptive
- 436 l'image-composite
- 438 les ambiances architecturales et urbaines
- 439 le projet urbain
-

épilogue

- 441** **bureau d'expertise vidéographique**

avant-propos

une histoire ancienne

A la fin des années 1990 l'entreprise SONY commercialise la caméra DCR-PC100, première caméra numérique à destination du grand public (handycam). Au même moment, la société APPLE commercialise l'ordinateur portable MacBook Pro équipé de la technologie FIREWIRE. Soit un siècle après l'invention officielle du cinéma, c'est toute la chaîne de production numérique des images animées qui était optimisée pour une utilisation grand public. Il n'y a plus alors de contraintes techniques, matérielles, ou économiques majeures à l'exploitation et l'usage de la vidéo dans d'autres domaines que ceux spécifiques de la production de films.

En 2000 à l'Institut Supérieur d'Architecture de la Cambre de Bruxelles, dans l'atelier U28, le projet de fin d'étude portait sur un quartier du centre de Bruxelles : le carrefour de l'Europe. Après de longues années de latence, cet îlot stratégique (en face de la gare centrale et à deux pas de la grande place) venait d'être réaménagé en complexe hôtelier dans un pseudo style néo-flamand. L'énoncé du projet proposait alors de considérer que le réaménagement n'avait pas eu lieu et qu'il fallait imaginer une solution alternative. Avec deux collègues (Guillaume Bennavale et Stéphane Valcruze) nous décidions au contraire d'intervenir sur l'existant, aux deux sens du terme : intervenir corporellement par une exploration approfondie et par des expérimentations in-situ, et intervenir architecturalement par une proposition de réhabilitation lourde. Nous nous sommes donc littéralement investis sur le site, allant pique-niquer au sommet d'une tour désaffectée de 23 étages (démolie depuis) ; organisant des safaris urbains dans les sous-sols (conçus par Horta et laissés à l'abandon) ; proposant des séances de pêches à la ligne -infructueuses- dans un parking souterrain inondé sur 5 niveaux ; provoquant des blocages de portes d'espace public semi-privatisé pour observer les réactions sur les flux de personnes sortant de la gare centrale, etc. Face à la richesse des situations rencontrées, il nous paraissait nécessaire de les restituer sous la forme d'un film pour pouvoir transmettre d'un côté l'émotion que pouvait susciter la découverte de ces endroits, et de l'autre les interactions suscitées par nos interventions. Je décidai donc d'investir dans l'achat du matériel vidéographique plutôt que dans celui d'un équipement nécessaire à la production d'images de synthèse. Ce choix fut déterminant pour l'ensemble de mon parcours professionnel.

C'est ensuite en Espagne que je confirmais mon affection pour le support vidéographique, d'abord à travers des courts-métrages (documentaires ou fictions), puis à travers des objets filmiques plus expérimentaux dans le cadre d'une collaboration de près de trois années avec l'architecte sévillan Santiago Cirugeda. Ces expériences m'ont amené à intégrer en



La place d'Espagne à Bruxelles,
source <http://www.manneken-pis.be/2014/05/29/place-despaigne/>, consulté le 15.12.14.

2006 le Fresnoy, Studio National des Arts Contemporains, en vue de perfectionner ma connaissance des techniques filmiques et de professionnaliser ma démarche artistique. Au sortir du Fresnoy, de nouveau dans le nord, sept ans après mon diplôme, je constatai que la situation de la relation entre la vidéo et l'architecture n'avait guère évolué. De mon côté, mes expérimentations et ma connaissance de l'outil me poussaient à croire au contraire à la pertinence du support vidéographique dans l'élaboration des projets architecturaux ou urbains. C'est cette hypothèse qui m'amène aujourd'hui à présenter, près de quinze ans après mon diplôme et cette intuition d'étudiant d'alors, ce travail de doctorat sur les enjeux heuristiques et opérationnels de la vidéo dans la pratique de l'urbanisme.

1. Taktyk 2011, *Visualise our metropolis*, Maitrise d'ouvrage : Eurométropole Lille - Kotrijk - Tournai ; maîtrise d'œuvre : Taktyk (mandataire), Interland, Bien à vous, la petite usine (<http://www.visualiseurometropolis.eu/fr>, consulté le 10.07.2014).

2. Sur les enjeux de l'articulation d'une approche paysagère à travers la coupe et d'une approche sociale à travers l'entretien sur un même support, nous renvoyons à la recherche récente :

Nicolas Tixier et ali. *L'ambiance est dans l'air, La dimension atmosphérique des ambiances architecturales et urbaines dans les approches environnementales*, Recherche PIR Ville et Environnement, 2010, Grenoble, Vol 1, p. 63 (http://doc.cresson.grenoble.archi.fr/opac/index.php?lvl=notice_display&id=5272).

Nous reviendrons un peu plus loin sur le travail de doctorat de Masson portant spécifiquement sur la question de la perception embarquée in Damien Masson, *La perception embarquée. Analyse sensible des voyages urbains*. (Université Pierre Mendès-France - Grenoble II, 2009), <http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00441955>.

Fig. 01 :
Planche contact d'un extrait de trois minutes (à raison d'une image par secondes) de la captation Tournai-Lille, le 18 janvier 2011, train de 10h30, côté droit. HD. (Interland Films, 2011) cf. USB : 01_TournaiLille.

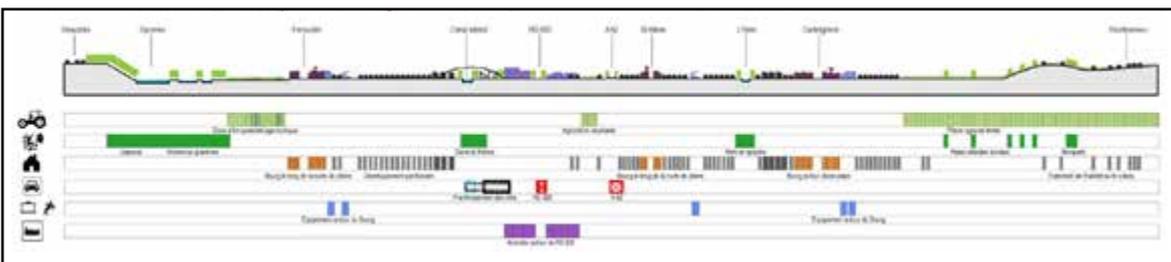
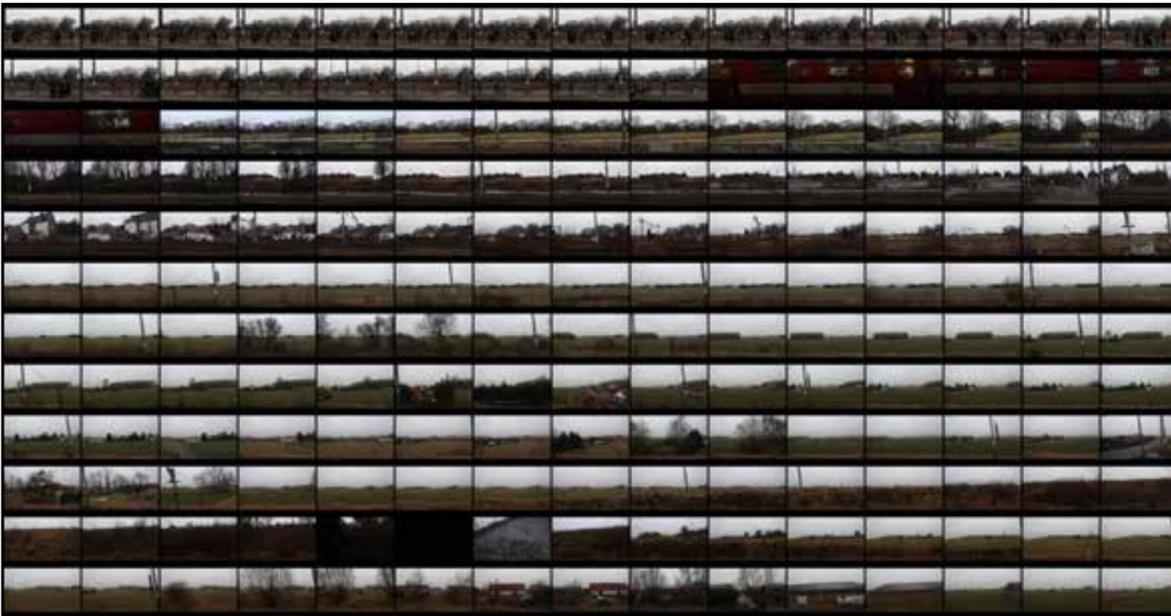


Fig. 02 :
Exemple d'une coupe à grande échelle dans le territoire.
Atelier Talagrand, *étude prospective et opérationnelle pour le développement et le renouvellement urbain du territoire nord de la communauté urbaine du grand toulouse* (Interland mandataire ; atelier talagrand ; inddigo ; attitudes urbaines ; blezat ; aid observatoire ; jonction ; la sept ; aire publique 2011).

introduction

une démarche prospective

Tournai-Lille, le 18 janvier 2011, train de 10h30, côté droit. HD (cf. USB : 01_TournaiLille). C'est la dénomination d'une captation dont nous présentons un extrait ici (cf. fig. 01). Dès les premières secondes la situation est tout de suite identifiée. Que ce soit l'architecture du quai, la vitesse de défilement du paysage, la hauteur de la prise de vue, les vibrations mais aussi le son sourd de la machinerie ou le murmure des conversations, tout renvoie à l'expérience universellement connue d'un trajet en train et du regard qui se perd au-delà de la fenêtre. Puis l'œil peut se concentrer sur l'identité du paysage traversé. C'est à première vue un paysage rural, parsemé de-ci de-là de petits hameaux, de bourgs. La vue porte au loin, si bien que la ligne d'horizon guide le regard. Il n'y a aucun relief, le ciel est bas, chargé de nuages gris. Les arbres dénudés. Un paysage du nord en hiver ?

Situation

Dans un premier temps, ce n'est pas tant la localisation qui importe que son contexte de production. Il s'agit d'une captation effectuée dans le cadre d'une mission visant à accompagner l'Eurométropole Lille-Kortrijk-Tournai dans *la mise en marche du processus de sa stratégie à l'horizon 2030*¹. Le trajet filmé est celui emprunté au quotidien par plusieurs centaines de personnes entre deux des principales gares du territoire. Les raisons de ces déplacements peuvent varier et ne sont pas questionnées ici. Seule compte la question de la perception du territoire que peuvent avoir ces voyageurs réguliers. Face à ce type d'interrogation, il est commun de monopoliser deux champs disciplinaires : le premier, en terme paysager, abordera le territoire comme un objet immuable sur lequel il multipliera les formes de représentations photographiques et graphiques (perspectives, axonométries, plans, coupes) interprétant à l'extrême le tracé de la ligne de chemin de fer comme le tracé d'une ligne de coupe (cf. fig. 02). Le deuxième, plus sociologique, s'intéressera aux pratiques et sensations des usagers par un travail d'enquêtes et d'entretiens. Dans un cas nous sommes confrontés à des documents visuels sans ancrages phénoménologiques, dans l'autre nous sommes face à des témoignages sensibles sans ancrages visuels. Ces deux approches, complémentaires, tendent aujourd'hui à se combiner de plus en plus sur des formes hybrides articulant une compréhension graphique de l'espace avec une attention au contexte sensible du trajet (cf. fig. 03)².

3.

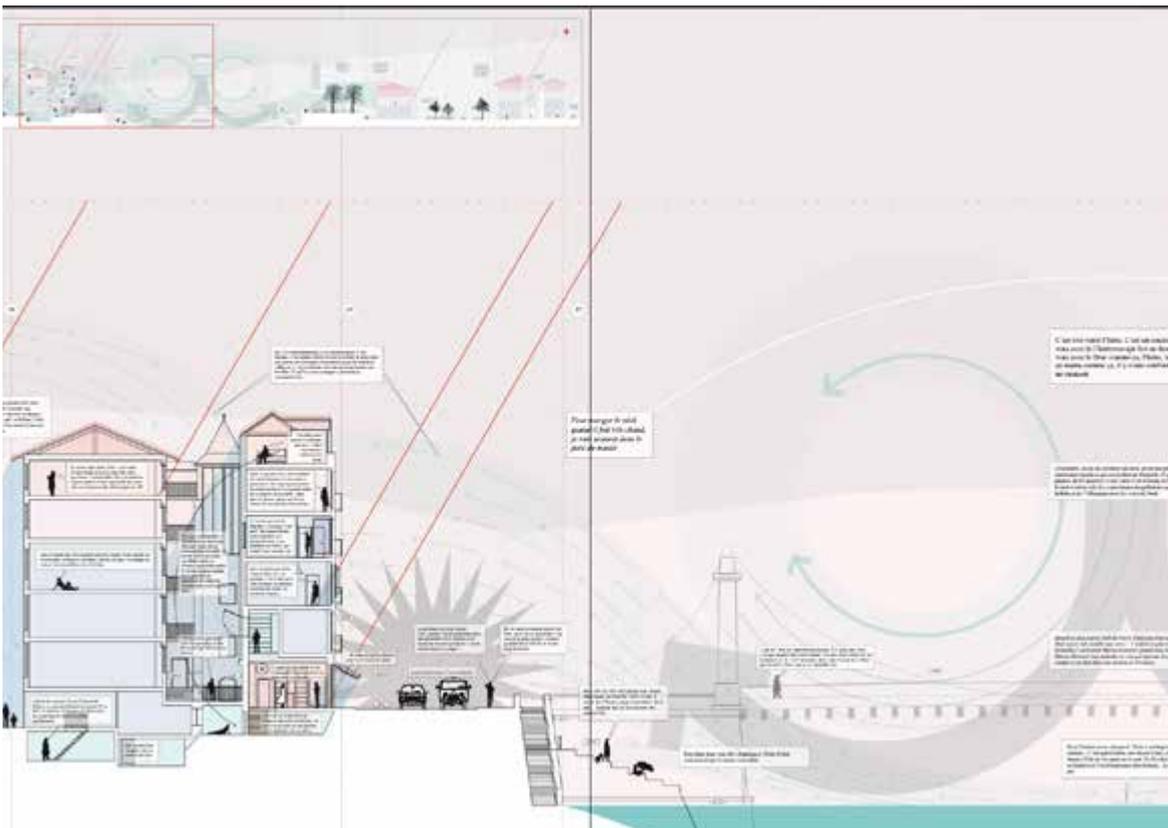
Cf. extrait précédent, *Tournai-Lille, le 18 janvier 2011, train de 10h30, côté droit. HD, extrait d'une minute.* Ce train a eu plusieurs arrêts techniques, ce qui fait que la captation dure 45 min au lieu des 29 min prévu.

4.

Le plan-séquence est « un plan assez long qui possède une unité narrative équivalente à une séquence » Marie-Thérèse Journot, *Le vocabulaire du cinéma*, Édition : 3e édition (Paris: Armand Colin, 2011).

Bien que le terme de « plan-séquence » ait largement été remis en cause par les théoriciens du cinéma, il n'a jamais disparu du vocabulaire de la profession. Pour notre part, nous l'éviterons autant que possible et nous rejoignons ici Deleuze lorsqu'il se réfère à Mitry : « ainsi Jean Mitry, non seulement quand il dénonce l'expression « plan-séquence », incohérente selon lui, mais à plus forte raison quand il voit dans le travelling non pas un plan mais une séquence de plans. C'est alors la séquence de plans qui hérite du mouvement et de la durée. » Gilles Deleuze, *Cinéma, tome 1. L'Image-mouvement* (Paris, France: Editions de Minuit, 1983) : 81.

Fig. 03 : exemple de transect regroupant des informations concrètes (dimensions, mesures) et sensibles (témoignages, ressentis), in Nicolas Tixier et ali. *L'ambiance est dans l'air, La dimension atmosphérique des ambiances architecturales et urbaines dans les approches environnementales*, Recherche PIR Ville et Environnement, 2010, Grenoble, Vol 1, p. 63.



Nous voudrions introduire ici une autre voie, intermédiaire aux deux grandes familles trop brièvement esquissées. Elle consiste à positionner une caméra sur la tablette du compartiment, objectif contre la vitre, tourné à 45° dans le sens de la marche, et à filmer l'ensemble du trajet considéré dans sa continuité, avec ses arrêts, ses tunnels, ses ralentissements, ses vibrations³. À priori, nous sommes ici face à une situation qui reprend d'un côté l'approche visuelle d'une analyse paysagère (ce sont bien des « vues » sur le paysage) sans pour autant être capable d'en saisir les données quantitatives (dimension, localisation, toponymie) ; d'un autre côté cela s'apparenterait à la perception vécue d'un usager (vitesse de déplacement, lumière changeante, défilement continu) sans pour autant se saisir des affects liés à une telle expérience. Quelle est donc cette position ? Comment la définir, la qualifier ? De quelle manière cet enregistrement vidéo peut-il renseigner sur le paysage et sur la présence du chemin de fer dans le territoire ? Qu'est-ce qu'il donne à voir du territoire ? Et que permet-il de mettre en débat ?

Cet enregistrement dure 45 minutes, le temps du trajet. Ce plan a deux caractéristiques, d'abord c'est un travelling puisque la caméra est en mouvement, ensuite, et sa durée en est la conséquence directe, il s'agit d'un plan-séquence, c'est-à-dire d'un plan filmé et restitué dans sa continuité⁴. 45 minutes, c'est long. C'est long à visionner, c'est long à manipuler, c'est long à partager. Sous cette forme, il est vraisemblablement difficile de l'actualiser au sein d'un travail collectif. Si la captation ne semble pas poser de problèmes techniques ou matériels, et peut même être effectuée lors de trajets motivés pour d'autres raisons, les manières d'en exploiter le résultat semble plus délicates. Quelles sont les opérations qui permettent d'isoler, d'éprouver, d'interroger les informations contenues dans ces images ? Quelles formes de restitution peuvent prendre ces dernières ? Quelles lectures du territoire impliquent-elle ? Autrement dit : comment se saisir du support vidéographique dans la perspective d'un travail analytique ?

Cette captation en train a été effectuée dans le cadre d'une étude urbaine et paysagère, ce qui suppose qu'au-delà des opérations nécessaires pour s'approprier ce type de support, il faut encore qu'elles puissent être opérationnelles dans le contexte précis de l'étude en question. En d'autres termes il faut que la pratique vidéographique puisse assimiler les contraintes relatives au contexte du projet urbain, et qu'à l'inverse ce dernier puisse intégrer ce type de démarche. Dans quelles mesures ce travail d'analyse *dans et par* les images vidéographiques peut-il s'adapter à la pratique du projet urbain ? Qu'est-ce que cela suppose en terme d'ajustement dans la fabrication des vidéos ? Et en retour, qu'est-ce que l'introduction du support vidéographique est susceptible d'opérer au sein du processus de conception du projet ?

5.

La vidéo comme outil d'analyse des interactions sociales suscite encore de nombreuses discussions bien qu'elle soit aujourd'hui largement répandue (cf. Marion Ernwein, "La vidéo, un outil tout trouvé pour une géographie plus-que-représentationnelle ?," *Revue électronique des sciences humaines et sociales*, 21 juillet 2014, <http://www.espacestemp.net/articles/la-video-un-outil-tout-trouve-pour-une-geographie-plus-que-representationnelle/>).

André Leroi-Gourhan apparaît à ce titre comme l'un des précurseurs d'un cinéma ethnologique et dont Jean Rouch sera l'une des figures majeures (Christian Bromberger et al., "Hommage à André Leroi-Gourhan," *Terrain. Revue d'ethnologie de l'Europe*, no. 7 (October 1, 1986): 61-76, doi:10.4000/terrain.2913.).

Pour plus d'éléments sur la relation des sciences sociales et du support filmique :

Mouloud Boukala, *Le dispositif cinématographique : Un processus pour (re)penser l'anthropologie* (Paris: Téraèdre, 2009);

Christian Lallier, *Pour Une Anthropologie Filmée Des Interactions Sociales* (Paris: Editions des Archives contemporaines, 2009) ;

François Laplantine, *Leçons de cinéma pour notre époque* (Paris: Téraèdre, 2007) ; *Le social et le sensible : Introduction à une anthropologie modale* (Paris: Téraèdre, 2005).

Marc Relieu, "Du Tableau Statistique À L'image Audiovisuelle. Lieux et Pratiques de La Représentation En Sciences Sociales," *Réseaux 17, no. 94* (1999): 49-86, doi:10.3406/reso.1999.2140.

6.

Deux thèses se confrontant à la question de la vidéo ont été soutenues récemment au CRESSON :

- Laure Brayer, "*Dispositifs filmiques et paysage urbain. La transformation ordinaire des lieux à travers le film*" (Thèse de doctorat en architecture ED 454 Sciences de l'Homme du Politique et du Territoire, Université de Grenoble ; Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble, 2014), (TH) ;

- Aurore Bonnet, "*Qualification des espaces publics urbains par les rythmes de marche. Approche à travers la danse contemporaine*" (Thèse, urbanisme, mention architecture, ED 454 Sciences de l'Homme du Politique et du Territoire, Université de Grenoble ; Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble, 2013), (TH), <http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00846710>.

Du côté de la pratique de l'urbanisme, nous pourrions remarquer que l'Atelier du Grand Paris à intégrer il y a peu une section vidéo dans la valorisation des travaux des équipes (cf. <http://vimeo.com/aigp/atelier-international-du-grand-paris>, consulté le 24 juillet 2014).

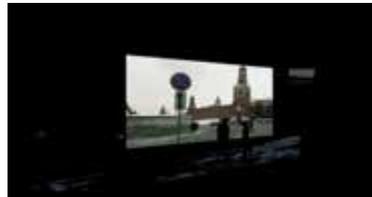


Fig 04 :

Images issues du film promotionnel de Stargate Studio (2009) qui montre le type d'agencement que permet le compositing et la manière dont il est exploité dans les productions de films et de séries. (cf. http://www.dailymotion.com/video/xbj1fg_stargate-studios-reel_shortfilms consulté le 12.10.14).

Cette proposition de thèse est motivée par deux constats.

Le premier, d'ordre générique, concerne la pratique de l'urbanisme et plus généralement l'ensemble des disciplines qui étudient l'espace et les territoires. Animations d'images de synthèse et vidéos promotionnelles mises à part, il n'y a à l'heure actuelle aucune pratique stabilisée et partagée de la vidéo dans ces champs disciplinaires (professionnels autant que scientifiques). Il existe quelques expériences ponctuelles, quelques incursions méthodologiques, mais rien qui puisse servir d'énoncé à la mise en place d'une pratique, voire d'une expertise, spécifique aux réflexions et conceptions des espaces. Si la vidéo est timidement acceptée comme support d'analyse dans les sciences sociales, il n'en n'est rien dans la pratique de l'urbanisme⁵. Cette situation est susceptible d'évoluer dans les années à venir comme en témoigne certaines orientations pédagogiques des ENSA, des doctorats récemment soutenus ou des attentes clairement formulées par des maîtrise d'ouvrage⁶. Ce travail de recherche souhaite ainsi s'inscrire dans la dynamique de ce changement et y contribuer activement.

Le deuxième constat est plus concis et plus personnel. Il s'appuie sur notre pratique artistique de la vidéo durant laquelle nous avons eu l'occasion d'expérimenter de nombreux dispositifs filmiques issus des techniques de compositing. Le compositing réunit l'ensemble des manipulations faites en post-production au sein de l'image animée. Il est présent dans la plupart des images en circulation aujourd'hui (cf. fig. 04), et consiste à intervenir sur l'image pour en modifier l'aspect tout en conservant l'impression de réalité initiale de celle-ci. Tout autre est notre pratique du compositing qui renvoie plus aux avant-gardes cinématographiques des années 20 ou aux expérimentations vidéographiques des années 80. Nous ne cherchons pas à dissimuler la technique, mais au contraire à exploiter les brèches qu'elle permet d'effectuer dans les images. Ces brèches produisent des décalages de lecture entre les images et en modifient le registre énonciatif. En d'autres termes, nous voyons dans le compositing la possibilité de produire une lecture critique et analytique de phénomènes sensibles caractéristiques d'un espace ou d'un territoire.

L'hypothèse qu'il est aujourd'hui possible d'envisager une pratique vidéographique exclusive aux problématiques urbaines et architecturales suppose d'abord d'établir le socle conceptuel à partir duquel ce type de pratique peut se construire ; ensuite de décrire les techniques et les outils qu'elle est susceptible d'activer ; et enfin d'éprouver leur portée opérationnelle dans le champ de la pratique de l'urbanisme. Ces trois étapes renvoient respectivement à des champs de recherches encore très peu explorés :

7.

Jean-François Augoyard, *Pas à pas: essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain* (Bernin, France: À la croisée, 2010).

- d'abord, d'un point de vue théorique, l'articulation entre l'image cinéma et l'architecture et l'urbanisme est rarement considérée comme support de connaissance. Au-delà de certaines terminologies linguistiques, les concepts relatifs à l'image cinématographique sont en général absents des conceptions et analyses architecturales et urbaines ;
- ensuite, d'un point de vue technique, il n'y a pas de travaux visant à identifier les registres d'images que le compositing est susceptible de produire pour lui-même, c'est-à-dire au-delà du contexte diégétique d'un film narratif, mais en-deçà de l'identité d'un artiste s'appropriant ce type de technique ;
- enfin, d'un point de vue pratique il n'existe que très peu d'exemples où la vidéo à été intégrée dans la dynamique et le processus de conception du projet urbain, et encore moins en ce qui concerne le compositing comme principe structurant.

Méthodologie

Il nous faudra donc procéder *pas-à-pas*, pour reprendre le titre d'un ouvrage de référence⁷. *Pas-à-pas* suppose tout autant d'avancer par petites étapes, privilégiant les liens de proches en proches aux grandes théories, que de faire l'expérience du terrain, de le fouler du pied. Notre terrain à nous, c'est la vidéo, la vidéo au regard d'une réflexion sur l'espace et le territoire. En faire l'expérience, c'est la visionner, se l'approprier, la manipuler. Nourrir la réflexion sur l'espace, c'est confronter cette expérience à la pratique et à la recherche architecturale et urbaine. Procéder *pas-à-pas*, c'est donc toujours se reporter à des exemples vidéographiques précis, en privilégiant une connaissance directe et intrinsèque, même si celle-ci doit être parcellaire, à une connaissance globale et exhaustive. Notre démarche se veut donc exploratoire et expérimentale. Expérimentale, car elle s'ancre dans notre propre expérience du support vidéographique, que ce soit dans un contexte artistique via un corpus de vidéos réalisées en amont de cette recherche ou dans le cadre d'une pratique de l'urbanisme, via un corpus de vidéos réalisées dans le cadre de cette recherche. Exploratoire, car notre hypothèse va nous conduire à investir différentes thématiques encore peu abordées aujourd'hui.

Postulats

Nous voudrions, avant de commencer ce travail, préciser certains postulats de départ qui ont conditionné notre recherche.

8.

Dubois note que la vidéo est autant un adjectif associé à un nom (caméra vidéo, trucage vidéo), qu'un verbe conjugué à la première personne (*video* signifie *je vois* en latin).

La vidéo serait donc autant « une action en cours » (un process), « un agent à l'œuvre » (un sujet) qu'une « adéquation temporelle au présent historique » (je vois).

Dubois s'appuie sur cette analyse pour marquer la différence avec l'image cinématographique (je crois voir) et l'image photographique (j'ai vu).

Philippe Dubois, *La question vidéo : Entre cinéma et art contemporain* (Yellow Now, 2012), 10–15.

9.

cf. Pedro Costa, *Où Gît Votre Sourire Enfoui?*, documentaire (Cinéma, de notre temps, 2003).

Le statut de la vidéo : si ce texte fait référence dès la première ligne à une séquence vidéo, c'est que nous voudrions insister sur la place particulière que va occuper le support vidéographique tout au long de cette recherche. D'abord cet exemple permet d'évacuer d'entrée de jeu ce qui est de l'ordre de l'animation et de la modélisation virtuelle. Nous sommes et nous resterons face à des images issues de l'existant auxquelles pourront s'ajouter ponctuellement d'autres formes de représentation (textes, plans, schémas) mais seulement en guise de pistes de réflexion supplémentaires. Ensuite cette captation présentée dans sa forme la plus brute, tel un *rush*, indique qu'il ne sera pas non plus question de communication audio-visuelle, mais d'expérience temporelle, au premier sens du terme, c'est-à-dire celle liée à la projection/visualisation d'une séquence vidéo. D'où l'invitation régulière d'aller vérifier « in situ », c'est-à-dire face aux séquences contenues dans la clef USB, les éléments soulevés dans le texte. Aussi il est important de souligner que les illustrations faisant références à des vidéos ne valent pas pour elles-mêmes et qu'elles ne sont utilisées ici que comme trait d'union entre le texte et la vidéo en question, sans jamais chercher à la remplacer. Enfin, et c'est le plus important, la vidéo dans cette recherche est autant un support d'expérimentations, un corpus d'analyse, et une méthode qui vise à produire une connaissance en soi. C'est-à-dire qu'elle sera ici autant le support, le moyen et la finalité de l'analyse en question. Cette spécificité fait que nous souhaiterions incorporer ces vidéos non pas comme des annexes ou des preuves d'un raisonnement, mais comme des étapes du travail d'analyse scientifique développé dans cette recherche.

Cinéma, vidéo et vice versa : il nous faut encore préciser en introduction que nous avons fait le choix de ne pas opérer de distinction de fond entre les réflexions et les théories liées au cinéma et celles relevant des pratiques vidéographiques. Si le terme de *vidéo* est apparu dans les années 1970 pour distinguer un mode de captation sur support photochimique (et qui opère image par image - le cinématographe) d'un mode d'enregistrement analogique (et qui opère par flux continu), aujourd'hui, le terme *vidéo* fait référence principalement à des pratiques numériques (codification).⁸ De plus, quel que soit le support de captation (pellicule ou numérique), toute la post-production se fait maintenant en numérique (à quelques rares exception près, comme c'est le cas pour Jean-Marie Straub⁹) pour ensuite soit revenir à la pellicule, soit rester sur support digital au moment de la diffusion. Enfin, les dernières avancées technologiques tendent à opérer une hybridation dans la captation entre le recours à des procédés optiques, des formes de transmission numérique et des enregistrements image par image dans un format brut. Bref, ce que nous appelons aujourd'hui vidéo numérique n'a plus grand chose à voir avec la vidéo qui est apparue dans les années 1970, et un regard rapide sur les techniques de manipulation des images d'aujourd'hui (mis à part les techniques d'animation virtuelle) ne semblent pas si éloignées de celles que le cinéma a mises en place à ses débuts (par exemple les logiciels de montage numérique reprennent la logique d'une table de montage traditionnelle, la règle des 180°

est aussi vérifiée en cinéma qu'en vidéo). De plus, si la vidéo a facilité de nombreuses expérimentations visuelles, la plupart de celles-ci semblent pouvoir trouver leur genèse (comme nous le verrons) dans les travaux précurseurs de pionniers du cinéma tels que Georges Méliès ou Dziga Vertov. Notons tout de même que s'il y a eu un glissement entre les pratiques cinématographiques et les pratiques vidéographiques, c'est au niveau linguistique car avec la vidéo, puis avec la puissance du numérique à manipuler les images, mêmes si les techniques ne sont pas nouvelles, nous n'avons pas encore produit un vocabulaire adéquat et effectuons bien souvent des aberrations de sens en transposant le même vocabulaire sur des objets qui ont changé d'identité (d'où l'intérêt du texte fondateur de Philippe Dubois). Enfin, notre recherche ne se situant pas dans le champ des études cinématographiques, nous nous permettrons donc de considérer cinéma et vidéo comme faisant partie d'un même ensemble dans lequel différentes familles peuvent se distinguer (le cinéma pour les films conçus pour la salle, la vidéo dans le registre des installations muséales), et surtout où différentes catégories d'images peuvent émerger.

La part du son : pour des raisons de concision dans le propos de la recherche et au vu de l'importance de la question du sonore au sein du laboratoire du CRESSON, nous avons préféré ne pas traiter ici du son des vidéos. Si la bande son sera parfois évoquée, c'est plus comme piste réflexive, comme élément de confirmation ou de comparaison que comme un véritable corpus de recherche. Nous partons donc du prérequis que le son est fondamental dans la question de l'image *audio-visuelle*, qu'elle est le substrat commun dans lequel les images peuvent prendre forme, mais que d'un autre côté nous pouvons effectuer toute une série d'opérations sur l'image sans avoir à se poser la question du son (souvent les logiciels de compositing ne permettent pas de manipulation du son). Ce sera ici notre position : considérer le son comme un élément qui viendra après la réflexion sur l'image, et qui trouvera donc logiquement sa place comme ouverture conclusive dans le cadre de cette recherche.

chapitre 1

à l'image de l'ambiance

a. le mouvement dans l'espace
positionnement

b. l'espace dans le temps
l'image-mouvement et l'image-temps

c. le temps de l'expérience
le compositing

d. note méthodologique





« C'est d'ailleurs ce que j'aime en général au cinéma, une saturation de signes magnifiques qui baignent dans la lumière de leur absence d'explication »

Manoël de Oliveira cité par Jean-Luc Godard dans *Histoire(s) du cinéma: Les signes parmi nous* (1989) 17min.50'.

« Voici le bruit familier qui recommence avec le balancement et la fuite des choses extérieures vers vous, vers cette ligne immense qui passe par votre banquette où elles deviennent invisibles ».

Michel Butor, *La Modification*, Editions de Minuit (1980), 139.

1.

Gilles Deleuze, *Cinéma, tome 1. L'Image-mouvement* (Paris, France: Editions de Minuit, 1983); et *Cinéma, tome 2. L'Image-temps* (Paris: Editions de Minuit, 1985).

2.

Le CRESSON (Grenoble) : centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain. Il a fondé sa culture de recherche architecturale sur une approche sensible et située des phénomènes de l'environnement habité. cf. <http://www.cresson.archi.fr/>

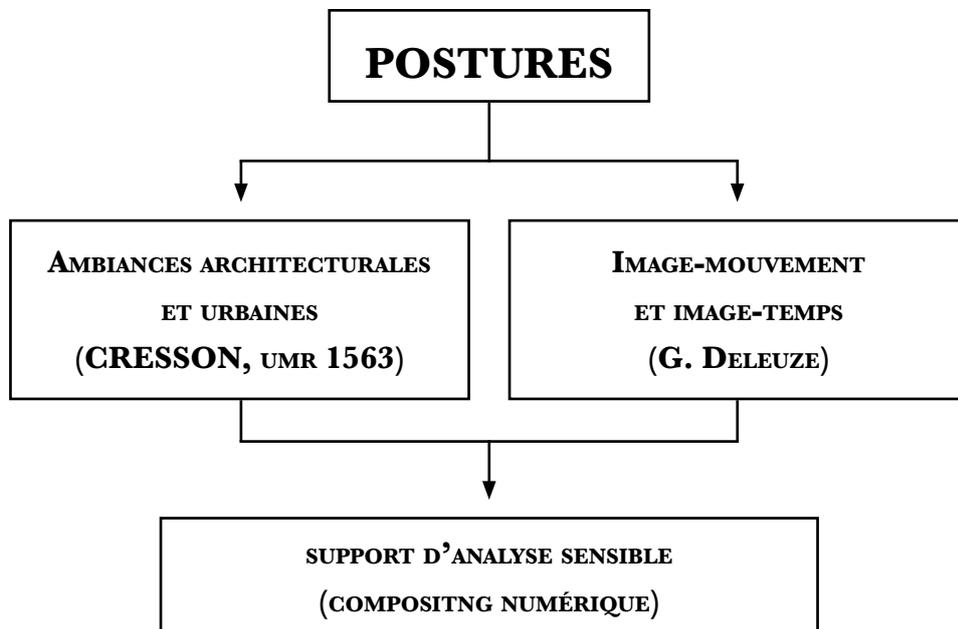


Schéma du déroulé de la première partie : à l'image de l'ambiance.

Présentation : deux ou trois choses que je sais d'elle

Historiquement, l'absence d'images animées dans les démarches de conception du projet urbain peut s'expliquer par le coût, le temps et les moyens importants que nécessitaient les techniques cinématographiques. Avec l'image numérique les choses sont différentes. Non seulement le numérique facilite et démultiplie les possibilités de manipulations et de diffusions, mais en plus les appareils de prises de vue se sont tellement démocratisés que rares sont les personnes qui à ce jour n'ont jamais filmé une séquence vidéo. S'il n'y a plus de contraintes matérielles ou techniques pouvant justifier d'une telle absence, comment expliquer alors que le support vidéographique reste étranger aux disciplines qui étudient l'espace et le territoire ? Une première piste de réponse serait d'avancer que le support vidéographique n'est pas un support pertinent dans une telle perspective, autrement dit que les informations qu'il met en jeu sont soit assimilables via d'autres supports de visualisations, soit totalement étrangères aux problématiques architecturales et urbaines.

La première étape de ce travail consistera à éprouver l'hypothèse inverse : que non seulement il existe bien un registre d'information, et même de cognition, spécifique à l'image animée, mais qui plus est, ce registre est intimement lié à la compréhension de l'espace et des territoires. Cette hypothèse s'appuie sur une relecture des concepts d'image-mouvement et d'image-temps proposés par Deleuze¹ à la lueur de la notion des ambiances architecturales et urbaines développée par les chercheurs du CRESSON². Du premier nous retiendrons que l'image cinématographique peut être conçue comme un système d'analyse sensible du mouvement et du temps. Du deuxième nous retiendrons que l'espace peut être abordé et qualifié en fonction de la manière dont il est vécu. De la rencontre des deux nous retiendrons la possibilité d'envisager la vidéo comme un support d'analyse sensible des conditions relatives à l'émergence d'une expérience caractéristique de l'espace ou du territoire étudié.

Dans un deuxième temps, nous discuterons de cette rencontre possible au regard d'une démarche scientifique. À travers le cas d'un travail de recherche récemment mené au CRESSON, nous reviendrons sur les méthodes d'analyses sensibles pour en extraire les conditions de validités et leur application possible au support vidéographique. Nous pourrions ainsi préciser l'enjeu de notre recherche à travers les techniques de manipulation permettant d'intégrer à la production des images animées les processus d'objectivation inhérents à toute analyse scientifique. Le compositing, que nous prendrons soin de définir, apparaîtra alors comme l'hypothèse centrale de notre recherche, dans la mesure où il offre une technique à même de réunir, structurer et comparer un ensemble de données sensibles et *durables* d'un espace ou d'un territoire.

IA. le mouvement dans l'espace du projet urbain au support vidéographique

Avant d'identifier les enjeux heuristiques d'une pratique de la vidéo au sein de la pratique de l'urbanisme, il faut préciser la manière dont l'une et l'autre seront entendus tout au long de cette recherche :

- en ce qui concerne la pratique urbaine, c'est à travers la conception du projet urbain comme processus cognitif que nous préciserons l'importance que peuvent jouer les supports de description, et plus spécifiquement ceux ayant trait aux dimensions temporelles et sensibles de l'expérience du lieu ;
- pour ce qui est de la pratique vidéographique, nous rappellerons simplement ici l'importance que peut avoir le fait de la considérer dans son ensemble, c'est-à-dire non plus uniquement comme support d'enregistrement et d'archivage d'images fixes, mais aussi comme support d'appréhension sensible à travers l'enchaînement de ces différentes images dans le temps.

*

Ce titre fait référence à une expression utilisée par Söderström dans « Traduire l'usage », In *L'usage du projet: pratiques sociales et conception du projet urbain et architectural*. Lausanne, Suisse : Ed. Payot. pp9-10 ; ainsi qu'à une recherche dirigée par Laurent Desvisme, «Péri-ville invisible ? Enjeux et outils d'un urbanisme descriptif» [en ligne] In *Du périurbain à l'urbain*, Rapport de recherche Plan Urbanisme Construction Architecture, laboratoire, LAUA, Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Nantes. 2014. Disponible sur <http://rp.urbanisme.equipement.gouv.fr/puca/activites/rapport-guide-lecture-peri-ville-invisible.pdf> (consulté le 10 janvier 2015)

1. Bernardo Secchi, *Première leçon d'urbanisme* (Marseille: Parenthèses, 2006), 15.

2. À ce double titre, le cas récent de la *consultation internationale du grand pari pour l'agglomération parisienne* (2008-2009) est exemplaire : d'abord par la diversité des compétences sollicitées dans chacune des dix équipes de l'observatoire du Grand Paris, "Le Grand Pari(s) Liste Des Équipes Mandatées," (<http://observatoire-grandparis.org/le-grand-paris/les-equipes/>) que par le fait qu'il s'agissait d'une *consultation* et offrait donc la possibilité de solliciter le regard et l'expertise de professionnels plus que de déboucher sur la réalisation concrète d'intervention sur le territoire.

Pour autant cette *consultation* a permis de réactiver le débat et la prise de conscience sur le devenir du territoire en esquissant de nouvelles pistes de réflexion qui aujourd'hui, pour certaines, entrent dans des phases opérationnelles "L'atelier Du Grand Paris," October 7, 2014, <http://www.ateliergrandparis.fr/>.

3. Ola Söderström, *Des images pour agir. Le visuel en urbanisme* (Lausanne: Payot Lausanne - Nadir, 2001), 7.

4. Paola Viganò, *Les Territoires de L'urbanisme: Le Projet Comme Producteur de Connaissance*, Édition : 1 (Genève: metispresses, 2012), 14.

Fig. 01 :
Les divers temps d'un atelier *jeux de cartes* .
(BazarUrbain / WZ Associés // La rue Victor Hugo en pratiques // Lyon // 2012-2013 in <http://www.bazarurbain.com/posture-et-methodes/>



1. l'espace : pour un urbanisme descriptif*

La vidéo *Tournai-Lille, le 18 janvier 2012, train de 10h30, côté droit. HD.* a été effectuée dans le cadre d'une étude urbaine et paysagère. Sa réalisation a été motivée par l'intention de conserver une trace du trajet reliant deux des principales gares du territoire étudié afin de pouvoir la mobiliser au sein d'un travail collectif. Le fait même d'envisager qu'un document susceptible de témoigner d'une expérience sensible du territoire puisse nourrir la réflexion sur ce dit territoire n'est pas anodin. Cela révèle une démarche de projet qui se veut attentive à questionner l'existant sous différents angles et à produire pour cela les outils de descriptions adaptés. Cette démarche n'est pas constitutive du projet urbain mais émane de choix méthodologiques que nous voudrions préciser.

Le projet comme processus

Secchi note dans sa *Première leçon d'urbanisme* :

« L'urbanisme n'est pas essentiellement un ensemble d'œuvres, de projets, de théories ou de normes unifiées par un sujet, par un langage et par une organisation discursive ; il n'est pas non plus un secteur d'enseignement. Il est à entendre plutôt comme la trace laissée par un vaste ensemble de pratiques : celles qui visent la modification continue et consciente de l'état du territoire et de la ville ».¹

Par cette formulation Secchi insiste sur deux aspects de l'urbanisme : sur la pluralité des acteurs et des champs de compétences qu'elle sollicite et sur la diversité des finalités qu'elle préfigure². Le premier aspect fait de l'urbanisme une discipline particulièrement difficile à étudier. Comme le note Söderstrom, l'urbanisme « *ne peut être assigné à résidence (...), il ne s'élabore pas dans un lieu, mais en circulant entre différents lieux (...)* et *n'existe qu'en tant que travail de mise en réseau* »³ qui n'est délimité par aucune personnalité ni temporalité spécifique (fig. 01). La constellation d'acteurs et d'actions est à tout moment susceptible d'évoluer ou de se renouveler, et il n'y a alors aucun mal à imaginer que ce processus puisse faire appel à de nouveaux outils ou méthodes de travail à tout instant. Le deuxième aspect revient sur le fait que l'urbanisme ne consiste pas uniquement à intervenir physiquement sur le territoire, mais que les modalités relationnelles qu'il met en place entre les différents champs de compétences sont parties intégrantes de la pratique de la discipline. Son aboutissement ne se mesure alors pas tant à l'aune des transformations effectives qu'à celui des « *dispositifs mentaux capables d'agir sur les imaginaires et les opinions préexistantes* ».⁴ En d'autres termes, le projet urbain, principal instrument permettant la mise en place d'une telle dynamique, n'est pas à considérer comme une étape mais comme une pratique en soi :

5.
ibid.

6.
Ola Söderström, Elena Cogato Lanza, and Roderick Lawrence, *L'usage du projet: pratiques sociales et conception du projet urbain et architectural* (Lausanne, Suisse: Ed. Payot, 2000), 9.

7.
Pour une analyse des liens entre construction du savoir et formes de représentation, cf. *Culture Technique, N°14/juin 1985. les "Vues" de l'Esprit* (Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1985).

8.
Pour une étude sur les *représentations canoniques de l'espace urbain utilisées en urbanisme*, voir Ola Söderström, *Des images pour agir: le visuel en urbanisme* (Lausanne: Payot, 2000).

Sur la relation entre l'urbanisme et dispositifs de représentation, voir Clément Orillard, "Contrôler l'image de la ville," *Labyrinthe n°15* (2003), <http://labyrinthe.revues.org/472>.

En ce qui concerne la cartographie voir Jean-Marc Besse and Jean-Luc Brisson, *Les carnets du paysage, N° 20 : Cartographies* (Arles, Rennes, Actes Sud, 2010).

Sur les enjeux de la représentation dans le débat participatif, voir Hélène Bailleul, "Les nouvelles formes de la communication autour des projets urbains : modalités, impacts, enjeux pour un débat participatif," *Métropoles, n°3* (2008), <http://metropoles.revues.org/2202>.

9.
Jean Attali, *Le Plan et le détail : Une philosophie de l'architecture et de la ville* (Nîmes: Jacqueline Chambon, 2001), 86).

10.
Söderström, *Des images pour agir. Le visuel en urbanisme*, 7.

Ce qui n'exclut en rien les autres formes d'inscription, qu'elles soient quantitatives ou qualitatives et ce qui ne veut pas dire forcément que la vue est le sens privilégié dans l'appréhension de l'espace.

À ce propos voir Jean-François Augoyard, "La Vue Est-Elle Souveraine ?," *Le Débat*, n° 65 (1991): 51-59.

« le projet aux différentes échelles est considéré ici comme un dispositif cognitif, producteur d'un nouveau savoir, outil d'exploration d'un contexte et d'intégration de nouveaux éléments aux connaissances existantes »⁵.

La pratique de l'urbanisme est donc « *indissociable des médiations utilisées* »⁶ dans le sens où celles-ci conditionnent les modalités relationnelles entre les différents champs de compétences sollicités. Rien de tout à fait spécifique à l'urbanisme jusque là : toute construction d'un savoir est dépendante des techniques d'inscriptions et de représentations qu'elle sollicite⁷. À ceci près que dans le cas de l'urbanisme ces techniques d'inscriptions participent non seulement à la production d'un savoir à l'interface de différents champs de compétence extrêmement variés, mais qui plus est elles participent à la définition même de l'objet étudié. Le territoire, qu'il se matérialise sous les traits d'un village ou d'une mégalopole, d'un paysage ou d'une région, n'est pas un objet stable, prédéfini et délimitable. C'est une entité qui se nourrit tout autant de ses propres représentations que des représentations qui lui sont appliquées⁸. En d'autres termes, l'urbanisme n'est peut-être pas tant la discipline qui étudie les villes, et plus largement les territoires, mais plutôt un processus cognitif qui construit lui-même son propre objet :

« la ville a cessé définitivement d'être l'objet et le but : elle est devenue plutôt la condition, la donnée initiale et indépassable, c'est-à-dire le milieu à partir duquel se forme l'action urbaine, et qui la tient sous son contrôle bien plus qu'il n'est dirigé par elle ».⁹

D'où l'importance d'une réflexion spécifique sur les formes de visualisations alimentant la dynamique du projet urbain dans une démarche itérative.

La description comme méthode

La captation en train a été effectuée dans un premier temps pour conserver une trace visuelle de ces différents trajets effectués sur le territoire. Que ces traces visuelles puissent alimenter le processus de conception du projet urbain souligne tout autant l'importance des médiations visuelles au sein de la pratique de l'urbanisme que celle plus spécifique des enjeux descriptifs de certaines d'entre elles. Il n'y a rien d'étonnant à ce que le visuel ait une place privilégiée dans la pratique de l'urbanisme à partir du moment où il est entendu que cette discipline concerne principalement la position des objets dans l'espace¹⁰. Par contre l'importance attribuée aux descriptions de l'existant (au sens large, qui dépasse le cadre de la description verbale) et à sa perception relève plus de choix méthodologiques que de conditions intrinsèques à la pratique de l'urbanisme. Ces choix méthodologiques

11. Comme le note Marot en introduction et en conclusion de son ouvrage *L'art de la mémoire, le territoire et l'architecture* : « la grande question de l'urbanisme n'est plus tant celle qui occupait Alberti, de savoir comment choisir le site où la ville sera construite, que celle de savoir comment nous parviendrons à hériter, et à travers quels projets, de sites qui sont désormais tous concernés par la mutation suburbaine des territoires (...) Le siècle n'est plus à l'extension des villes, mais à l'approfondissement des territoires » Sébastien Marot, *L'art de la mémoire, le territoire et l'architecture* (Paris: Editions de La Villette, 2010), 11, 131.

Entre ces deux citations se trouvent 120 pages dans lesquelles, et non sans une certaine malice, Marot va développer le concept de sub-urbanisme comme une subversion de cette discipline [l'urbanisme], un renversement à la faveur duquel le site devient la matrice du projet tandis que le programme est utilisé comme un instrument d'exploration, de lecture, d'invention et, en somme, de représentation du site. Ibid.11.

Cette fable, comme il la dénomme lui-même, montre à quel point l'attention portée aux morphologies existantes du territoire est susceptible de faire naître de nouveaux concepts dans la pratique de l'urbanisme. Plus généralement, il est à noter que le fait que la pratique soit amenée à intervenir sur des territoires existants peut expliquer le fait que dans son développement récent l'urbanisme a dû faire face à l'émergence de l'individu et de celui de son quotidien -Bernardo Secchi, *La ville du vingtième siècle* (Paris: Recherches, 2009), 172.

Sur la question du quotidien dans l'approche du territoire voir aussi Frédéric Pousin, "Introduction," *Strates. Matériaux pour la recherche en sciences sociales*, n° 14 (January 1, 2008): 9-18.

12. Viganò, *Les Territoires de L'urbanisme*, 140.

13. Pour une étude des relations entre la photographie et le paysage urbain, voir entre autres:
 - Frédéric Pousin, "Photographier le paysage urbain," *Ethnologie française* 40, n° 4 (2010): 673-84 ;
 - Benjamin Deroche, *Paysages transitoires: photographie & urbanité* (Editions L'Harmattan, 2013) ;
 - Gabriele Basilico and Stefano Boeri, *Italy: Cross sections of a country* (Zurich : New York: Scalo Publishers, 1998) ;
 - Jordi Ballesta, "Produire des savoirs sur l'espace urbain à partir de la photographie," in *Lieux Communs n°11 : Les Cahiers Du LAUA*, Broché (Nantes: École Nationale Supérieure d'Architecture de Nantes, 2008), 76-93.

14. Roland Barthes, *La Chambre claire : Note sur la photographie* (Paris: Gallimard, 1980), 17.

15. Secchi, *Première leçon d'urbanisme*, 13. *Sur l'étude des signes présents dans le territoire et de leur inscription, cf. par ex.* Tim Ingold, *Une Brève Histoire Des Lignes* (Bruxelles; Le Kremlin-Bicêtre: Zones Sensibles Editions, 2011).

16. André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?* (Paris: Editions du Cerf, 1993), 151.

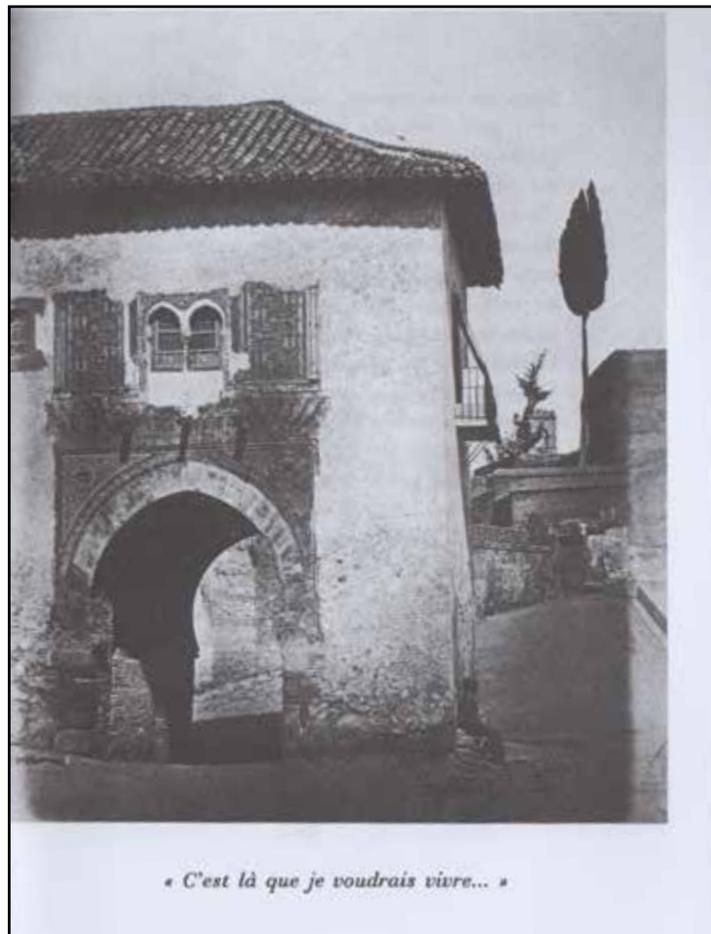


Fig. 02: Roland Barthes, *La Chambre claire : Note sur la photographie* (Paris: Gallimard, 1980), 67.

reflètent une tendance actuelle de l'urbanisme à ne plus consister en la création ex-nihilo de nouveaux territoires, mais en l'adaptation et l'approfondissement des territoires déjà existants¹¹. Au-delà d'une simple attention ou sensibilité au contexte morphologique, le fait de développer des formes de descriptions spécifiques est déjà, pour certains, une pratique de projet. Dans *Les territoires de l'urbanisme* Viganò précise ainsi sa démarche articulée autour de trois opérations majeures : la conceptualisation, c'est-à-dire la « *création d'un espace ou d'un temps d'abstraction où reformuler la pensée* », la description, « *qui confère une individualité à chaque lieu* » et la formulation de « *séquences de conjonctures sur le futur* » positionnant ainsi la description sur le même registre que les deux autres opérations :

« Décrire signifie non seulement observer, mais également représenter les observations qui ont été faites, en oscillant continuellement entre l'abstraction et l'expérience, entre les images et les dimensions concrètes, entre des choix et des représentations d'ensembles.

La durée non négligeable de ces réflexions qui accompagnent mes observations et le travail de terrain depuis longtemps, ou leur inertie, renforce ma conviction de la centralité du relevé et, par extension, des lectures des contextes dans les stratégies cognitives et représentatives du projet. L'idiographie –l'écriture des différences- a contribué de façon substantielle et originale à faire émerger la « ville contemporaine ». Depuis, il existe un lien solide entre la capacité de lire les possibilités d'un milieu et la construction de scénarios pour le futur de la ville »¹²

Cette ligne méthodologique suppose deux dynamiques dans l'acte de description : observer et relever certaines caractéristiques de l'existant, tout en étant capable d'en restituer les conclusions sous la forme d'objets manipulables et transmissibles qui oscilleraient *continuellement entre l'abstraction et l'expérience*. Dans cette logique la vidéographie, au même titre que la photographie, occupe une place particulière.¹³ Contrairement aux autres formes de visualisation (plans, cartes, schémas, graphiques, maquettes, modélisations 3D) la vidéographie et la photographie ne consistent pas tant en une *transcription de l'existant* sous une forme visuelle qu'en une *impression directe* de cet existant sous la forme d'une image. Autrement dit, tout comme la photographie, la vidéographie « *emporte toujours son référent avec elle* »¹⁴ plutôt que de devoir le reconstruire, comme dans le cas du dessin (fig. 02). Cette spécificité en fait un outil majeur à l'heure de se saisir de la ville comme d'« *un ensemble de signes imprimés intentionnellement par ceux qui nous ont précédés* »¹⁵. Photographie et vidéographie sont ainsi deux outils d'impressions et de consignations de ces signes, à ceci près, comme le remarque Bazin, que l'un les saisit dans leur fixité et l'autre dans leur devenir :

« Le photographe procède, par l'intermédiaire de l'objectif, à une véritable prise d'empreinte lumineuse, à un moulage (...) [Mais] le cinéma réalise le paradoxe de se mouler sur le temps de l'objet et de prendre par surcroît

17. Bernard, Grimaldi, Jean-Marc Tschumi, *Architecture et disjonction* (Orléans: HXX Editions, 2014), 101., souligné dans le texte.

18. Donald Appleyard, Kevin Lynch, and John R. Myer, *The View From the Road*, 1st Ed. edition (Cambridge, Etats-Unis: The MIT Press, 1965).

19. Olivier Lugon, “Séquences Automobiles : Planification Autoroutière, Photographie et Chorégraphie Dans l’Amérique Des Années 1960 »,” in *Le Paysage Au Rythme Du Voyage*, Publications de l’Université de Saint-Etienne (Saint-Etienne: Danièle Méaux et Jean-Pierre Mourey, 2011), 123–46.

20. Appleyard, Lynch, and Myer, *The View From the Road*, 2.

21. Olivier Labussiere, “Mégalopolis : Le Paysage Comme Voluptas ? Jean Gottmann et L’éthique de La Ville Dense,” in *Paysage En Partage. Sensibilités et Mobilisations Paysagères Dans La Conduite de Projet Urbain*, 2012, 129–31, <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00982771>.

22. Laure Brayer, « Filmer l’ambiance urbaine : Les dispositifs vidéographiques à l’œuvre chez William H. Whyte dans La vie sociale des petits espaces urbains », *Ambiances* [En ligne], Représentation - Traduction - Ecriture, mis en ligne le 13 mai 2013, consulté le 15 décembre 2017. URL : <http://ambiances.revues.org/335>

23. Rem Koolhaas et al., *Mutations: Rem Koolhaas, Harvard Project on the City, Stefano Boeri, Multiplicity, Sanford Kwinter, Nadia Tazi, Hans Ulrich Obrist*. (Barcelona; Bordeaux, France: ACTAR; Arc en rêve centre d’architecture, 2000), 338. et Stefano Boeri, *Uncertain State of Europe* (Milan; London: Skira Editore; Thames & Hudson, 2002).



Fig. 03 :
Photogrammes issus de *The North Front Ledge at Seagram’s (The Social Life of Small Urban Spaces, Whyte, 1988)* in Laure Brayer, *ibid.*

l’empreinte de sa durée »¹⁶

La vidéo en ce sens ne se contente pas d’imprimer les signes existants du territoire, elle restitue aussi la manière dont ils s’articulent dans le temps, que celui-ci soit lié à une expérience, à un quotidien ou plus globalement au principe même de perception. Quel est intérêt d’une attention portée au temps dans l’analyse de l’espace ? Quel rôle l’image vidéographique peut-elle jouer dans une telle perspective ?

Le temps comme variable

Tschumi note que « *l’architecture ne peut être dissociée des événements qui s’y produisent* »¹⁷. C’est-à-dire qu’il ne peut y avoir d’architecture qu’à travers l’expérience qu’elle permet d’activer. Ces événements peuvent être de différents ordres et si Tschumi se concentre sur la fiction cinématographique, ce n’est pas le seul registre à pouvoir témoigner de leur existence. La démarche adoptée par Appleyard, Lynch et Myer pour leur étude *The View from the Road*¹⁸ illustre une autre approche de cette dimension temporelle : en focalisant leur analyse des infrastructures autoroutières sur *l’expérience esthétique* qu’elles suscitent, les auteurs renversent les logiques cognitives dominantes de l’époque. Il ne s’agit plus d’aborder la route depuis un regard surplombant mais depuis le regard de l’usager. En rompant avec une iconographie vue d’avion, ils n’interrogent plus tant l’ancrage de ces infrastructures dans le paysage que le paysage qu’elles produisent pour tout automobiliste¹⁹. Les auteurs iront jusqu’à affirmer que « *la nouvelle autoroute peut être l’un de nos meilleurs moyens pour rétablir cohérence et ordre à l’échelle métropolitaine* »²⁰. Ainsi, en se concentrant sur l’expérience vécue les auteurs ouvrent sur un nouveau champ opérationnel quant à la planification urbaine. Quelques années plus tard, c’est en parcourant la côte Est des Etats-Unis en train que le géographe français Jean Gottmann élaborera son néologisme de Megalopolis²¹. Toujours sur la côte Est, dans un contexte plus dense, c’est à partir d’observation in-situ et de *motion capture* que William H. Whyte développera son étude *The Social Life of Small Urban Spaces*²² qui nourrira alors le règlement de zonage de New-York en 1975 (fig. 03). Plus proche de nous, c’est par une attention aux pratiques et aux usages de l’espace que le collectif *Multiplicity Group* dévoilera, dans son *Atlas éclectique*, différentes formes d’auto-organisations spatiales qui échappent à toute planification urbaine ou territoriale²³. Ces différents exemples illustrent à quel point la prise en compte d’une dimension temporelle dans les modalités descriptives de l’existant peut faire émerger de nouvelles formes de

24. Jean Attali. *Le plan et le détail: une philosophie de l'architecture et de la ville*. (Nîmes, France: J. Chambon, 2001), 111.

25. Jean-François Augoyard, *Pas À Pas. Essai Sur Le Cheminement Quotidien En Milieu Urbain*, (Grenoble, A la Croisée, 201).

26. Ibid, 151

27. Il aura alors recours à deux descripteurs principaux : celui qui vise à identifier les figures du cheminement – les raisons qui conduisent à effectuer un parcours plus qu'un autre et la manière dont il s'actualise ; et la rhétorique habitante – par une analyse précise des formes de représentations (imaginées ou langagières) auxquelles ont recours les habitants pour décrire leur cheminement.

Fig. 04 : Jean-François Augoyard, *Pas à pas: essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain* (Bernin, France: À la croisée, 2010) : 196, 197

TABLEAU SYNOPTIQUE DEUXIÈME SÉRIE DE L'ABSTRACTION	TABLEAU SYNOPTIQUE
ORDRE DE L'HABITER	ORDRE DU CONSTRUIRE-LOGER
<i>Deuxième principe.</i> L'espace s'articule selon le temps.	<i>Deuxième principe.</i> Le temps se structure et se maîtrise par la spatialité.
EXPRESSIONS DE CE PRINCIPE	DÉFINITIONS DE L'ESPACE ET COROLLAIRES RÉDUCTEURS DE L'HABITER
<p>1. Articulation de rétention et protension. Convocation de la totalité sensorielle qualifiant un climat pluridimensionnel. Le temps vécu configure l'espace selon la possibilité du projet et sur un fond d'absence.</p> <p><i>Réduction:</i></p>	<p>1. Un espace à voir (percevoir), distanciable et toujours réitérable à la simultanéité spatiale.</p> <p>– Réduction de la tension par l'objectivation: la mise à distance « en face », incluant toujours un degré variable de spectaculaire. Le projet se fixe en objet.</p> <p>– Réduction de l'absence par le remplissage d'une permanence spatiale; substantification de la spatialité.</p>
<p>2. Mouvement de configuration motrice. Apparition et disparition de l'espace vécu.</p> <p><i>Réduction:</i></p>	<p>2. Un espace théorique: espace à « poser » selon la permanence.</p> <p>– Réduction de la configuration en postures (représentation stroboscopique).</p> <p>– Réduction de l'articulation du mouvement à la pause et de l'apparition à la disparition, en représentation de poses et positions.</p>
<p>3. Articulé selon le temps, l'espace s'ouvre au possible, à l'imprévisible, à l'imaginable, à la répétition dans la différence, à l'anticipation motrice, à la prégnance des atmosphères variables.</p> <p><i>Réduction:</i></p>	<p>3. Un espace à usages fonctionnels fondés sur des oppositions conceptuelles (loisir-travail, consommation-jeu, circulation-terrace).</p> <p>Les vacuités, les équivocités, les « irréalités » d'un habiter vécu se combinent par une préformation de l'usage selon succession de fonctionnalités contiguës. Induction d'une répétition de l'identique, d'une anticipation abstraite de la « vie sociale », d'une homogénéisation du « climat social ». Les inductions s'inscrivent dans les formes architecturales et les codes d'usage. Les réductions sont véhiculées par les concepts abstraits des discours professionnels.</p>
<p>4. La matière première d'un régime de l'habiter se présente dans les modalités vécues qui sont les manières quotidiennes d'être dans l'espace selon le temps.</p> <p><i>Réduction:</i></p>	<p>4. La représentation abstraite de l'espace donne la spatialité comme matière première.</p> <p>– Réduction des modes en concepts.</p> <p>– Réduction isochronique du temps vécu, par laquelle chaque instant doit équivaloir à chaque instant.</p>

territorialité ou enrichir la compréhension du phénomène urbain. En ce sens ces exemples semblent répondre à l'injonction de J. Attali :

« L'histoire de la ville n'est comprise trop souvent qu'à travers une typologie où sa « lisibilité » n'est conçue que dans l'extériorité de ses formes architecturales : c'est bien le cas de le dire, à la manière de Bergson, qu'elle n'est alors que du temps spatialisé. C'est pourquoi, il est nécessaire de distinguer une forme du temps qui se confondrait au contraire avec l'intériorité vécue de l'habitant. (...) C'est, en définitive, l'ensemble des significations constituées par l'expérience de l'habitation, qui seules peuvent donner son sens au rapport de la ville avec son temps ». ²⁴

L'ambiance comme objet

C'est bien cette *intériorité vécue de l'habitant* qu'Augoyard analyse dans le détail avec son ouvrage *Pas à Pas*²⁵. L'intérêt de sa démarche réside en partie dans l'articulation judicieuse du choix méthodologique et du terrain abordé. Il limite son approche à un objet très spécifique, la Villeneuve de Grenoble, qui a le double avantage d'être un ensemble d'habitations conçu comme une globalité, suivant en plus des principes modernistes qui n'avaient pour autre prétention que de *réinventer le vivre-ensemble*, et de concentrer un grand nombre d'habitants, permettant ainsi de multiplier les témoignages. C'est à travers le paradigme de la marche qu'il développera son analyse. Ainsi, en prenant pour terrain une architecture répondant à des concepts théoriques clairement énoncés, en l'interrogeant à travers l'un des aspects qui devait en être le point fort (séparation des flux piétons et des flux automobiles), Augoyard montre à quel point le *temps vécu* est susceptible *d'invalider les règles de l'espace rationnellement composé*.²⁶ Dans le tableau reproduit ci-contre (fig. 04). Augoyard énumère un certain nombre de discordances entre la planification spatiale et son expérimentation vécue, et démontre ainsi l'importance d'autres formes d'approches et de descriptions de lieux habités pour mieux en saisir leur complexité.

L'introduction d'une dimension temporelle dans les disciplines qui étudient l'espace permettrait ainsi de s'affranchir des intentions théoriques qui ont conduit à sa conception au profit d'une approche sensible liée aux modalités perceptives qui conditionnent son appréhension. Mais plus que de vouloir opposer la théorie à la pratique, la démarche d'Augoyard reste prospective et vise à introduire des formes possibles de qualification de l'espace en fonction de la manière dont il est vécu sans pour autant tomber dans le piège de la singularité²⁷. Il faut donc démêler les fils de la perception, comprendre comment s'articulent au sein de chaque individu les relations entre le subi et l'agi, entre une situation

28. La notion d'ambiances architecturales et urbaines est développée par les chercheurs de l'UMR 1563, dont l'équipe du CRESSON a été fondé par Augoyard en 1979. Le CRESSON (Grenoble) : centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain, qui a fondé sa culture de recherche architecturale sur une approche sensible et située des phénomènes de l'environnement habité. cf. <http://www.cresson.archi.fr/> (consulté le 10.08.14).

29. Nicolas Tixier, "L'ambiance Est Dans L'air / Synthèse," in *L'ambiance est dans l'air* (Grenoble: CRESSON, 2011) : 246

30. C'est l'une des questions récurrentes au sein des réflexions sur les ambiances : *comment représenter une ambiance ? Ou plus fondamentalement qu'est-ce que représenter une ambiance ? Voir, est-il possible de représenter une ambiance ?* Pascal Amphoux, "La Notion D'ambiance. Un Outil de Compréhension et D'action Sur L'espace Public," in *L'espace Public Urbain : De L'objet Au Processus de Construction*, ed. G Capron et N Haschar-Noé (Toulouse: PU du Mirail, 2007) : 57, étant entendu que la représentation n'est pas un *but en soi, mais un moyen potentiel de générer intentionnellement des ambiances architecturales*. Plus largement, la question des représentations des ambiances se pose dès sa définition : *Situation d'interaction sensible (sensorielle et signifiante) entre la réalité matérielle architecturale et urbaine et sa représentation sociale, technique et/ou esthétique*. Amphoux in Françoise Choay and Pierre Merlin, *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, Édition : 3 (Paris: Presses Universitaires de France - PUF, 2010).

31. Amphoux, 2001 : 158. Comme le précise Amphoux cette méthode est directement issue de travaux antérieurs tels que ceux liés à la sociologie urbaine qui ont utilisé la photographie comme moyen d'investigation, la technique des entretiens sur écoute réactivée mise au point au CRESSON pour étudier les phénomènes sonores ou la théorie de l'approche connotative telle qu'elle se formalise dans des travaux d'écologie humaine. Cf. Michèle Grosjean and Jean-Paul Thibaud, *L'espace urbain en méthodes* (Marseille: Parenthèses, 2001), 155., 156

32. *ibid.* p158-159. Souligné dans le texte.

Fig.05 : Images issues des vidéos ayant servi de contexte à l'élaboration de la méthode l'observation récurrente in Pascal Amphoux, Christophe Jaccoud, *Parcs et promenades pour habiter Etude exploratoire sur les pratiques et représentations urbaines de la nature à Lausanne*, Douze vidéogrammes, tome 2, Cassette vidéo, Co-production DAVI-IREC, ECAL-EPFL, 1994



effective et la réaction qu'elle implique, pour ensuite dégager ce qui est de l'ordre du singulier et ce qui relève du collectif. Deux opérations sont alors en jeu : la première vise à décomposer les modalités relationnelles au sein du schème sensori-moteur qui conditionne notre ancrage dans l'espace, la deuxième cherche à dégager des axes de réflexions qui échappent à l'individualité pour s'ancrer dans le lieu en question. Il ne s'agit donc plus d'analyser simplement la configuration formelle de l'espace mais les modalités relationnelles qui se jouent dans l'acte de percevoir et qui se matérialisent au-delà dans les modalités d'appropriations. La notion d'espace doit alors être reconsidérée à la lueur de celle des ambiances architecturales et urbaines.²⁸ Entendue comme l'articulation entre la configuration physique du lieu, sa situation sociale et les conditions de perception relative à son appréhension, la notion d'ambiance permet de « *qualifier les situations d'interactions sensibles dont on fait l'expérience à un moment donné dans un lieu donné et resitue l'expérience de l'utilisateur et le rapport écologique qu'il entretient avec le monde au coeur des enjeux urbains et des logiques d'habiter.* »²⁹ La donnée temporelle, non pas au sens chronométrique mais comme expérience - en tant que durée - est alors essentielle aux modalités descriptives que sollicite cette notion. Et la difficulté réside peut-être justement dans l'élaboration de méthodes d'analyse et d'outils de description permettant de rendre opérationnels ces phénomènes d'ambiances dans la pratique de la discipline architecturale et urbaine³⁰.

La vidéo comme outil

L'*observation récurrente* (fig. 05) est une méthode mise au point par Amphoux qui « *consiste à soumettre des documents photos - ou vidéographiques - de situations urbaines choisies à l'interprétation de spécialistes de disciplines différentes ou à des habitants du lieu, tout en les faisant réagir sur les commentaires ou interprétations de ceux qui les ont précédés* »³¹. Amphoux cherche dans les retours ainsi formulés des « *axes d'interprétations dominants [des situations présentées] qui, à force de redondance, échappent à la subjectivité initiale, et à objectiver ainsi, par récurrences, des traits spécifiques de l'identité des lieux filmés* »³². Les documents vidéographiques intéressent Amphoux pour leur capacité à faire réagir les spectateurs *comme s'ils y étaient*, c'est-à-dire en leur présentant un document capable de *rejouer* le contexte sensible dans lequel s'actualise un phénomène ou une situation spécifique. Il note à ce propos que si *l'adhésion au support vidéographique est immédiate*, la qualité des commentaires dépend de la qualité de la séquence présentée. Ainsi : « *il semble que nous puissions établir une corrélation entre la qualité esthétique de la séquence et l'intérêt ou la diversité des propos suscités* ». Ce qu'évoque Amphoux par *qualité esthétique*, c'est aussi bien les opérations de cadrage que celles de montages qui constituent les séquences présentées. Pour cela Amphoux fera appel à des *professionnels de l'image* à qui il remettra une fiche synoptique reprenant les éléments qu'il aura précédemment identifiés. En d'autres termes, même s'il prend une part active au processus, Amphoux se voit dans l'obligation

33.
Ibid. p.159

34.
Ibid

35.
Gilles Deleuze, *Cinéma, tome 2. L'Image-temps* (Paris: Editions de Minuit, 1985), 365.

de reléguer à un tiers les différentes opérations constitutives des séquences qui donneront lieu aux commentaires et aux analyses. À ce titre il note :

« les séquences dans lesquelles un parti esthétique est clairement affiché, celles dans lesquelles l'intention donnée par le chercheur donne lieu à une interprétation plus tranchée du réalisateur (...) donnent lieu à des commentaires beaucoup plus riches »³³.

Réduire l'écart entre les situations identifiées par le chercheur et leur restitution sous la forme de documents vidéographiques permettrait ainsi de préciser les réactions et les commentaires, et d'augmenter la valeur heuristique du document vidéographique. Est-il alors possible d'envisager que cette valeur heuristique soit telle qu'elle ne nécessite plus le travail de réactivation ? Qu'il n'y ai plus lieu de *commenter* les séquences pour en extraire des éléments de compréhension ? Ceci sous-entendrait d'abord de prendre comme effective l'hypothèse selon laquelle « *les lieux parlent d'eux-mêmes ou du moins disent quelque chose sur les pratiques et les représentations urbaines* »³⁴ ; ensuite cela suppose d'introduire le travail de *redondance* et de *récurrence* qu'effectue Amphoux sur les commentaires suscités par les vidéos au cœur même des séquences, dans le corps même de l'image. Les documents vidéographiques permettraient alors d'interroger directement les conditions d'émergence, d'évanescence ou d'évanouissement des phénomènes d'ambiances dans le temps de leur actualisation. Cela suppose de se saisir de l'image vidéographique non plus seulement comme un moyen d'expression mais aussi comme un outil de reproduction permettant d'analyser les modalités de perception d'une situation effective. Ce sera l'enjeu de la réflexion à partir de l'image cinématographique que propose Deleuze, qui n'est pas une pensée « sur » le cinéma, mais « *sur les concepts que le cinéma suscite et qui sont eux-mêmes en rapport avec d'autres concepts correspondant à d'autres pratiques.* »³⁵ En s'appropriant ainsi les concepts d'*image-mouvement* et d'*image-temps* dans la perspective d'une analyse des ambiances architecturales et urbaines, nous voudrions alors dégager les pistes de réflexion qui peuvent mener à une appropriation de l'image vidéographique comme d'un outil de description de l'existant. Il faut pour cela revenir sur la vidéo comme dispositif avant d'envisager d'interroger la valeur heuristique de certaines de ses formes de manipulations.

35.

A ce propos ce train de 10h30 du 18.01.2012 a eu plusieurs arrêts techniques ce qui fait que sa captation dure 45 min au lieu des 29 min de trajet prévu. Pour plus de concision, sur les éléments considérant le trajet dans sa globalité nous ferons référence à une deuxième captation effectuée le 06 avril 2012 à 12:22 où le train n'a eu aucun retard.

Les vidéos suivantes, sauf précisions, sont issues de la même étude : Taktyk 2011, *Visualise our metropolis*, Maîtrise d'ouvrage : Eurométropole Lille-Kotrijk-Tournai ; maîtrise d'œuvre : Taktyk (mandataire), Interland, *Bien à vous, la petite usine* (<http://www.visualiseeurometropolis.eu/fr>, consulté le 10.07.2014).



Fig. 06 :

L'ensemble du trajet en 20 images à raison d'une image toutes les 90 s.

36.

Sébastien Nageleisen, *"Paysages et Déplacements : Éléments Pour Une Géographie Paysagère"* (Besançon, 2007).

37.

Ibid., 158–161.

Cette grille se divise en deux grands ensembles. La première, analyse générale, est composée de deux parties, celle relative à la description de la voie, et celle à la description des divers éléments de composition de l'image (scénographie et organisation). La deuxième, analyse partielle, permet de décrire divers éléments de la scénographie et l'organisation générale de l'image dans le champ de composition (160).



Fig. 07 :

Toutes les situations de croisement sur le trajet Tournai-Lille.



Fig.08-09 :

la même situation de croisement à raison de 25 images par seconde (en haut) et d'une image par seconde sur 10s.



2. le mouvement : une entrée en matière

La séquence *Tournai-Lille, le 18 janvier 2012, train de 10h30, côté droit* délimite, par son point de départ et son point d'arrivée, un espace concret et elle se réfère, par son début et sa fin, à une durée spécifique³⁶. Deux niveaux de lecture s'articulent ici : l'un géographique qui renvoie à la question du paysage dans sa configuration tangible, et l'autre temporel qui renvoie à la situation depuis laquelle cet espace est saisi dans sa configuration sensible. Différentes opérations sont possibles pour se saisir tantôt de l'un tantôt de l'autre, mais nous verrons à travers quelques contre-exemples que la vidéo suppose l'indissociabilité des deux : comme elle permet de retranscrire l'articulation du temps et de l'espace, l'image vidéographique ne peut être appréhendée que comme un bloc continu, composé d'ensembles hétérogènes, et ne peut s'actualiser que dans l'expérience que suscite sa projection.

Un bloc d'espace-temps

Le premier réflexe face à ce type de séquence est d'en extraire des suites d'images fixes. Par exemple il est possible de produire, sur la base de l'ensemble de la captation :

- une vue d'ensemble du trajet en 20 images (une image toute les 90s. - fig. 06) ;
- une vue d'ensemble, par exemple ,de toutes les situations de croisement (fig. 07) ;
- une vue détaillée sur une situation identifiée à raison de 25 images secondes (la fréquence d'enregistrement) sur une seconde de trajet (fig. 08);
- ou à l'inverse, considérer la même situation sur 10s. de trajet à raison d'une image toutes les secondes (fig. 09).

Dans chacun de ces *cas de figure*, la vidéo est alors appréhendée comme un système d'enregistrement et d'archivage perfectionné d'un ensemble de photographies liées à une situation précise. Elle donne ainsi un corpus d'images qui peut se prêter à différents types d'analyse. Le travail de recherche de Nageleisen donne un bon exemple du registre d'informations contenues dans chacune de ces images³⁷. En s'appuyant sur un procédé de *photographies systématiques* prises le long de déplacements, Nageleisen développe une grille d'analyse visant « à extraire précisément les caractères des paysages visibles au cours des déplacements » pour ensuite alimenter une banque de données liée au territoire³⁸. Comme il le précise, l'enjeu n'est donc pas de saisir la perception en déplacement, mais les formes visuelles rencontrées lors d'un déplacement. La démarche de Nageleisen suppose de s'extraire de l'expérience sensible de la traversée pour se focaliser sur une lecture quantitative exploitable sous une forme cartographique.

38. Orillard, "Contrôler l'image de la ville," 16-17.

39. Bernard Tschumi, *The Manhattan Transcripts*, 2 edition (Sasso Marconi (BO) Italy: Wiley, 1994).

40. Nous faisons ici référence à l'Episode 2 des screenplays : *The street border crossing*, in Bernard Tschumi, *rétrospective*, Centre Pompidou, Paris, 2014.

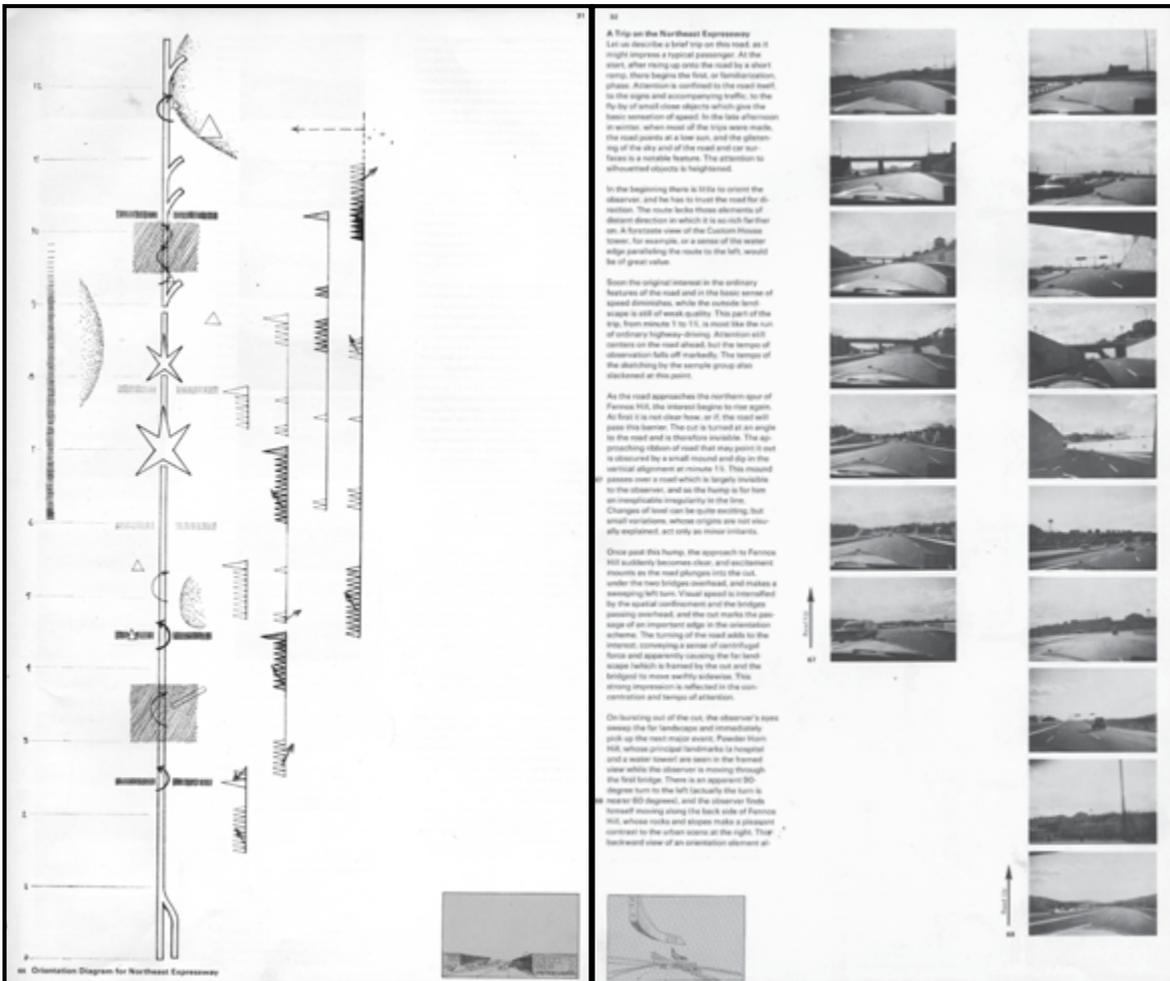


Fig. 10 : Appleyard, Lynch, and Myer, *The View From the Road*, 31-32.

Fig. 11 : Screenplay : *The street border crossing*, Bernard Tschumi, *rétrospective*, Centre Pompidou, Paris, 2014.



Pour réintégrer la dimension qualitative de l'expérience vécue, il faut alors non pas analyser les caractéristiques intrinsèques des photogrammes mais la manière dont ces caractéristiques entrent en relation avec celles des images avoisinantes. C'est la démarche menée par Appleyard, Lynch et Myer dans *The View from the road* (fig. 10). Pour cela les auteurs se basent sur un corpus iconographique constitué de *séquences d'images* à partir desquelles ils développeront tout un système de notation inédit visant à « analyser la qualité des séquences visuelles le long d'un parcours »³⁹. Ces *bandes d'images* sont restituées verticalement avec un sens de lecture de bas en haut. Ce choix de restitution, qui justifie le format de la publication (vertical : 39,6 x 23,8 cm) et qui leur permet de développer le système de notation dans la verticalité, semble faire écho à la situation d'un automobiliste qui avance dans le paysage. L'appréhension de l'environnement au volant de sa voiture se fait frontalement. Plutôt que de présenter les séries d'images à l'horizontale, comme nous l'avons fait intuitivement dans les exemples en train, les auteurs les restituent à la verticale comme pour évoquer de cette impression de « pénétration » du paysage, contrairement à celle du train où « le paysage défile par la fenêtre ». Pour Appleyard, Lynch et Myer il s'agissait de se rapprocher au plus près de l'expérience effective et de prendre en compte, dans la restitution des visuels, la logique de lecture du mouvement qui découle de leur agencement. Dans un autre registre, Tschumi a lui aussi expérimenté un principe de notation basé cette fois-ci sur le mouvement d'une séquence cinématographique⁴⁰. Bien que le travail de Tschumi effectue le chemin inverse de celui d'Appleyard, Lynch et Myer (c'est-à-dire non pas se saisir du mouvement d'une situation effective mais rendre effectif le mouvement d'une séquence), il s'appuie lui aussi sur des suites d'images décomposant un mouvement. Dans une récente exposition monographique au centre Pompidou, l'un de ses *screenplays*⁴¹ était exposé sur plusieurs mètres et obligeait le visiteur à se déplacer pour le lire dans son ensemble (fig. 11). Ce déplacement permet en quelque sorte d'animer le *screenplay*, ou plus exactement il injecte une temporalité à un système de notation graphique qui par définition ne peut-être que figé. Les *Manhattan Tanscripts* prennent alors une autre dimension : d'une série de dessins, ils deviennent une expérience perceptive. Tout comme les auteurs de *The View from the road*, Tschumi prend en compte ici l'expérience que suscite la lecture de ces séquences d'images pour établir la notation qui en découle.

Dans les deux cas, cette attention portée à la manière dont les séquences d'images et les formes de notation graphiques sont restituées montre que l'objet même de leur recherche respective, l'étude du mouvement, se situe tout autant dans la matérialité formelle des supports visuels choisis que dans l'enchaînement virtuel de leur lecture consécutive. Pour autant, si l'idée de mouvement y est bien présente, il s'agit justement d'une idée qu'il faut reconstituer, et non plus du mouvement lui-même. Aussi, bien que cette transgression soit nécessaire pour développer des systèmes de notation, elle suppose de situer d'office l'expérience du mouvement dans une abstraction, une construction mentale plus qu'une expérience perceptive en soit.

41. Deleuze concentre le premier chapitre de *Cinéma 1 : L'image-mouvement* à un commentaire détaillé des trois thèses de Bergson sur le mouvement en croisant le chapitre IV de *L'Evolution créatrice* (1907) et le premier chapitre de celui de *Matière et mémoire* (1896) au regard de sa position sur l'image cinématographique. Nous ne discuterons pas frontalement de ces commentaires, bien qu'ils irriguent indirectement l'ensemble de notre recherche. Nous nous limitons ici à en retranscrire la manière dont Deleuze a résumé ses positions lors de ses cours à Vincennes (cf. le cours à Vincennes du 1^{er} décembre 1981, retranscription de Farida MAZAR, http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php?id_article=72 consulté le 10/07/2014) :

« La 1^{ère} thèse de Bergson, c'est la plus connue (...) : les coupes immobiles ne nous donnent pas le mouvement, elles nous permettent seulement de le reproduire ou de le percevoir dans des conditions artificielles qui sont celles du cinéma. Le problème pour nous, je le résume (...) : c'est bien possible tout ça, pas une objection (...) [mais est-ce que le cinéma] n'est pas en situation de dégager une perception pure du mouvement ou ce qui revient au même, une perception du mouvement pur ?



La 2^{ème} thèse de Bergson : elle tient compte de la 1^{ère}, elle s'enchaîne avec la 1^{ère}, encore y a-t-il deux manières de reproduire le mouvement avec des coupes immobiles : [soit] on le reproduit en fonction d'instant privilégiés (...) [et c'est] le propre de la science et de la métaphysique antique [qui] en tire que le temps est second par rapport à l'éternité ; [soit] on le reproduit avec des «instantanés», c'est-à-dire des instants non privilégiés, des instants quelconques qui se définissent comment ? Par leur équidistance (...) [Ce qui] définit la science moderne [qui] aurait dû susciter une nouvelle métaphysique. (...) Problème pour nous : c'est qu'à ce moment-là, il faut que nous prenions à la lettre l'hypothèse bergsonienne. Non seulement, est-ce que le cinéma - à ce moment là - n'appelle pas une nouvelle métaphysique, mais est-ce que d'une certaine manière, il ne se présente pas de la manière la plus innocente comme cette nouvelle métaphysique ? »

La 3^{ème} thèse bergsonienne (...) : s'il est vrai que les instants sont des coupes immobiles du mouvement, le mouvement dans l'espace, lui, est une coupe mobile de la durée. C'est-à-dire [qu'il] exprime un changement dans un Tout (...) Le problème correspondant pour nous consiste en quoi ? Dans la tentative que nous avons faite de forger ou d'appuyer le concept de perspective temporelle, par différence avec la perspective spatiale, est de considérer la perspective temporelle comme propre à l'image-cinéma. »

42. Gilles Deleuze, *Cinéma, tome 1. L'Image-mouvement* (Paris, France: Editions de Minuit, 1983), 14 (souligné dans le texte)

43. Comme nous le verrons un peu plus tard, cette remarque vaut aussi pour l'ensemble des propositions méthodologiques qui visent à transcrire le mouvement en support graphique. Nous avons cité Appleyard, Lynch et Myer ainsi que Tschumi, mais nous pourrions aussi faire le même constat pour la proposition d'analyse cinématique de Brian McGrath et Jean Gardner in *Cinematics: Architectural drawing today* (Wiley, 2007) ; ou celle de cinégraphique dans Mark Blizard, "An Archaeology of the Street: A Cinegraphic Analysis of Streets in Urbino, Italy," *Enquiry: a journal for architectural research* 10, n°1 (December 30, 2013): 14.

Fig. 12 : Capture d'écran Tournai-Lille le 06.04.12 accéléré 30 fois. Cf. USB :02_TournaiLille_Accelere.



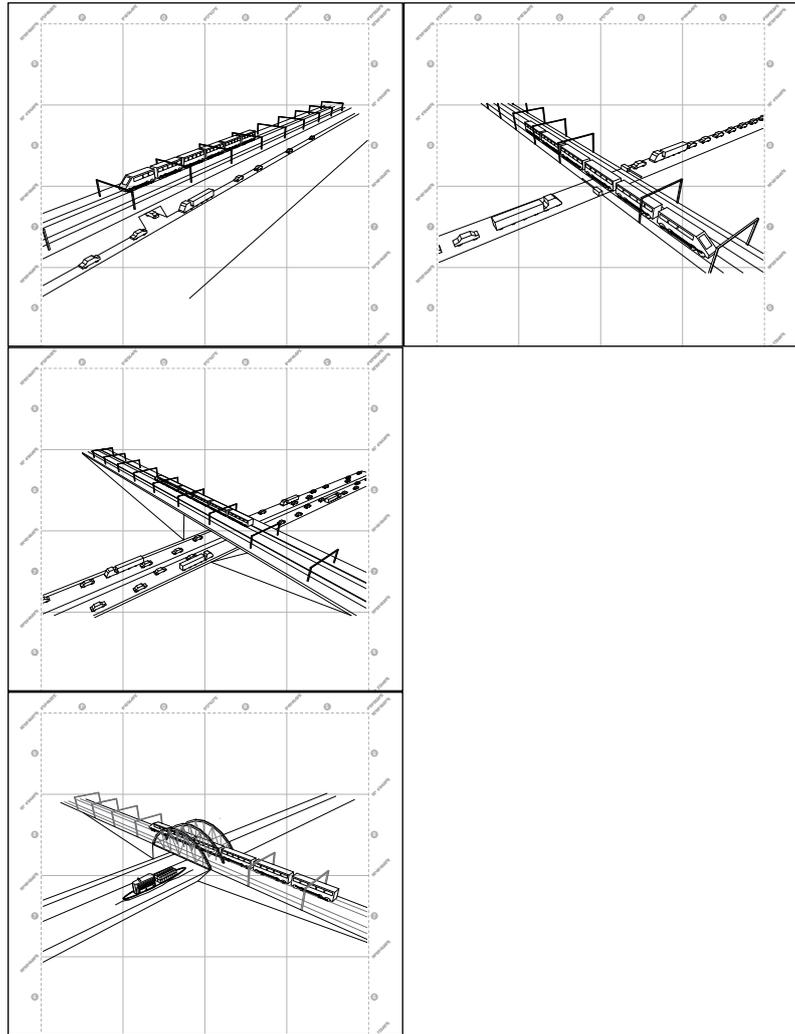
En d'autres termes, face à une série de photogrammes, le mouvement qui les relie est reconstitué mentalement tandis que face à la projection de ces photogrammes sous forme d'une séquence vidéo, la reconstitution se fait de manière implicite, au niveau même de la perception. La séquence nous projette implicitement dans le mouvement, nous le subissons, nous en faisons l'expérience visuelle (et sonore) directe, nous percevons alors un bloc d'espace-temps. Cette distinction rejoint le commentaire que Deleuze formule à propos des deux premières thèses sur le mouvement de Bergson : l'image cinématographique ne se contente pas de faire défiler des photographies fixes les unes après les autres, mais elle réalise un bloc *d'espace-temps* composé d'une série d'images qui ne peut être saisi que dans sa continuité⁴². Dissocier les photogrammes de ce bloc d'espace-temps, c'est opposer une représentation du mouvement d'après des *éléments formels transcendants* (une série de poses photographiques ou graphiques qu'il faut transcender pour se faire une idée du mouvement) à une coupe mobile composée d'*éléments matériels immanents* (la succession d'une infinité de moments quelconques équidistants temporellement les uns des autres et restitués dans leur continuité). Deleuze voit dans le procédé même du cinématographe l'explication d'un tel principe :

« les conditions déterminantes du cinéma sont les suivantes : non pas seulement la photo, mais la photo instantanée ; l'équidistance des instantanés ; le report de cette équidistance sur un support qui constitue le « film » (c'est Edison et Dickson qui perforent la pellicule) ; un mécanisme d'entraînement des images (les griffes de Lumière). C'est en ce sens que le cinéma reproduit le mouvement en fonction de l'instant quelconque c'est-à-dire en fonction d'instantanés choisis de façon à donner l'impression de continuité (...) Nous définissons donc le cinéma comme le système qui reproduit le mouvement en le reportant à l'instant quelconque.»⁴³

En revenant sur le fait que l'image-cinéma consiste en une double opération d'enregistrement et de projection d'instantanés équidistants temporellement, Deleuze insiste sur le fait qu'elle ne peut se saisir que dans sa continuité et ne doit pas être confondue avec une série d'instantanés renvoyant à des instants privilégiés⁴⁴.

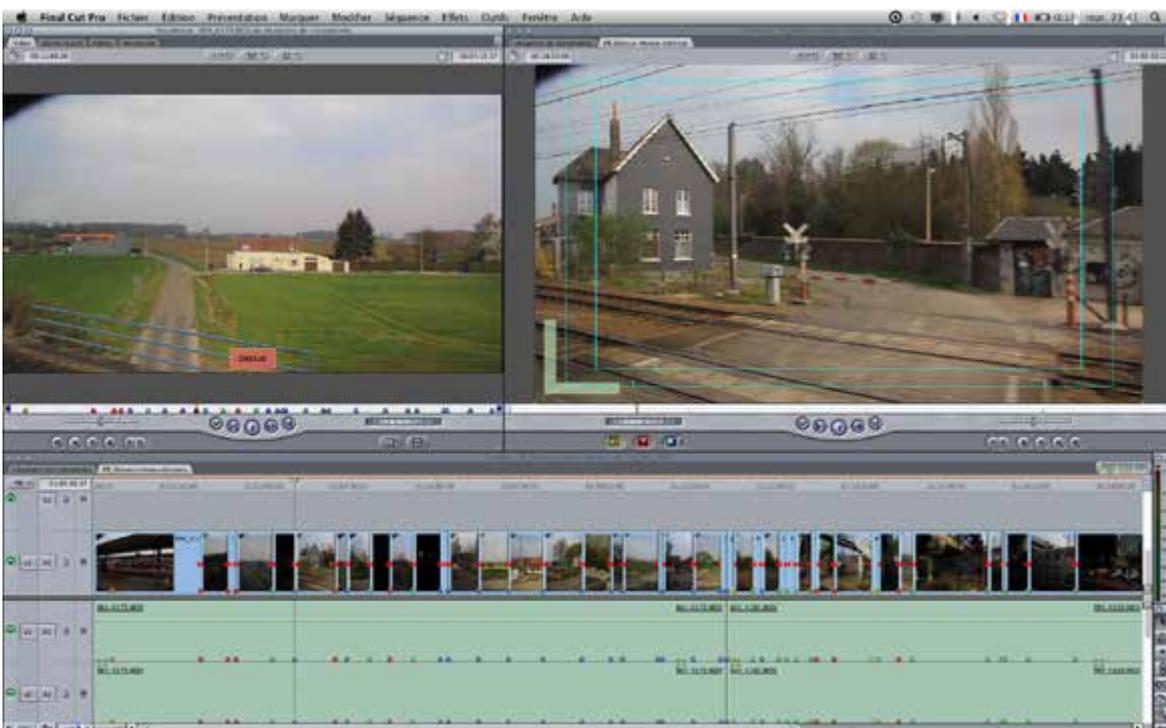
Intensité et hétérogénéité

Nous venons d'écartier le fait d'avoir recours à des séries d'images fixes. Il faut donc revenir à la séquence d'origine et à la succession des images telle qu'elle s'actualise dans le cadre de leur projection. La deuxième manière d'opérer face à ce type de séquence serait d'accélérer la vitesse de défilement pour pouvoir la visionner dans son ensemble. Par exemple réduire le temps de projection à une minute suppose de multiplier la vitesse par 30 (fig 12 et USB : 02_TournaiLille_Accelere). Que ressort-il du visionnage de cette séquence réduite à une minute ? Le résultat n'est pas dénué d'intérêt : il donne à voir



Situations de croisement.
Taktyk, 2012.

Fig 14 :
Capture d'écran du logiciel de montage lors de la sélection des situations de croisement composant la séquence :
Tournai-Lille / franchissement (2012) - cf. USB : 03_TournaiLille_franchissement



comme une image globale de la traversée, comme une impression générale. En quelques secondes, cette séquence permet d'effleurer l'ensemble du trajet. En allemand le ralenti se dit *zeitlupe*, littéralement une *loupe sur le temps*, et l'accélééré *Zeitraffer*, le *temps saccadé, compressé*. Ceci sous-entend que la variation de la vitesse de défilement des images pourrait s'assimiler à un effet de zoom comme un changement d'échelle dans une représentation cartographique. *Toute proportion gardée* cette séquence pourrait ainsi s'apparenter à une vue d'ensemble, un plan masse, une carte IGN qui restitue le territoire dans ses grandes lignes, abolissant l'idée de détail. Mais à nouveau ce procédé suppose de faire le deuil de la situation d'origine. Il est impossible ici de *se projeter* dans la situation du voyageur. Le mouvement est comme dénaturé. Si l'accélééré conserve la continuité des images, il les comprime tellement les unes contre les autres qu'elle en perd l'instantanéité, l'ancrage dans un moment spécifique. C'est le commentaire que fait Deleuze à propos de la troisième thèse sur le mouvement de Bergson : le mouvement est un changement dans le Tout, en ce sens il est qualitatif, il exprime une durée, une intensité, et ne peut être modifié sans changer de nature. L'accélééré ici nous projette dans une toute autre expérience perceptive que celle d'origine.

L'autre possibilité, pour éviter l'accélééré, consisterait à ne considérer que des fragments du trajet, c'est-à-dire à découper la séquence d'ensemble en autant d'extraits qui peuvent sembler pertinents. Dans le cadre de l'étude qui motiva cette captation, l'une des thématiques qui était ressortie concernait les situations de franchissement : train/route, train/voie fluviale, train/piéton (fig.13). Dans cette perspective il est alors aisé de sélectionner les extraits correspondants, ce qui donne une série de séquences qui peuvent être « étalonnées » sur une durée déterminée. Par exemple la séquence *Tournai-Lille / franchissement* regroupe un ensemble de ces situations de franchissement sur un canevas de 10 secondes pour chaque situation (fig. 14 et USB : *03_TournaiLille_franchissement*). Cette séquence montre tout de suite les limites de l'exercice : si l'intensité du mouvement dans chacun des extraits est conservée, si la situation qu'ils restituent est identifiée, ces derniers ne résolvent pas la question de leur restitution et de la qualité de l'information qu'ils transmettent. Visionner ces fragments les uns à la suite des autres n'apporte pas d'informations supplémentaires au-delà du principe d'énumération. C'est la même problématique qui revient : que faire avec ces images ? Comment les agencer pour en faire émerger un sens ? Il faut alors pouvoir agencer les images entre elles, les articuler les unes aux autres dans le temps de leur actualisation pour faire émerger un sens à ces fragments de trajet. Ce sera l'opération du montage, mais avant d'aborder cet aspect, il faut pour l'instant se contenter de remarquer que la restitution fragmentaire de la séquence d'origine rompt avec l'idée de la traversée (d'un point A à un point B) pour ne conserver que celle du déplacement (le long des rails) qui se détache alors du territoire. Les séquences obtenues sont comme autant d'univers clos, autonomes et indépendants les uns des autres, et ne sont plus attribuables à un même trajet. Ce que révèle cet exemple, dans la continuité de l'exemple précédent, c'est que l'image vidéographique est constituée de blocs hétérogènes

44.

Ainsi, avec le photogramme le mouvement nous échappe, dans l'accélééré nous nous confrontons à une autre nature de la traversée, et dans la fragmentation nous subdivisons la traversée en autant de fragments d'espace-temps ayant leur propre autonomie qu'il nous est possible de comparer, d'assembler, mais pas d'interpréter comme des parcelles d'un ensemble plus large, où alors en acceptant que cet assemblage provoque un changement de nature.

45.

Deleuze, Cinéma, tome 1. L'Image-mouvement, 9.

46.

La distinction entre le temps et l'espace est au cœur de la thèse de Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience* (Paris: Presses Universitaires de France - PUF, 2007).

qui ne peuvent se diviser et se moduler sans changer de sens.

Analyse sensible

Transcription, changement d'échelle, fragmentation, ces différentes manipulations se font au détriment d'une restitution sensible de l'expérience initiale : celle de l'expérience d'un trajet quotidien en train. À chaque fois le mouvement initial se retrouve soit relégué à une construction mentale, soit dénaturé dans son intensité, soit découpé en une série de fragments sans relations⁴⁵. Ces manipulations témoignent d'une approche du mouvement calquée sur celle de l'espace, c'est-à-dire comme la somme d'une série de sous-ensembles homogènes et équivalents. Or, *le mouvement ne se confond pas avec l'espace parcouru. L'espace parcouru est passé, le mouvement est présent, c'est l'acte de parcourir*⁴⁶. C'est-à-dire que l'image en mouvement, qu'elle soit cinématographique ou vidéographique, ne peut pas s'appréhender comme une donnée quantifiable, mesurable. Elle n'est pas composée de fragments homogènes comme l'espace, mais de fragments hétérogènes, qualitatifs dont la seule unité serait leur intensité. Elle ne peut être modifiée ou découpée sans perturber sa nature, son essence. L'image en mouvement est en cela à l'image du mouvement⁴⁷. Il en va de même pour l'image vidéographique. C'est une entité en soi qui a sa propre intensité. Modifier sa vitesse ou son ampleur, c'est modifier son intensité et se confronter à une autre réalité. L'image-vidéo n'est pas quantitative et divisible en autant de parties homogènes, elle est qualitative, hétérogène et indivisible. Cette particularité permet peut-être d'expliquer la deuxième limite que révèlent les approches par séquences : la difficulté d'en tirer une série d'informations probantes. Il se dégage quelque chose, dans l'accélééré, comme une vision globale, une image récurrente de la traversée ou dans le cas des subdivisions quelque chose comme une variation autour d'un même thème, une répétition sans être capable d'en extraire les nuances formelles. C'est peut-être parce qu'il ne faut pas chercher dans ces travellings des données quantitatives, des données intelligibles, mais une sensation, une forme de connaissance qualitative et sensible. L'image-vidéo est intimement liée à une expérience perceptive, et si elle peut déboucher sur une série d'analyses intelligibles, elle peut aussi être considérée pour elle-même, comme une image capable de produire une pensée spécifique. Deleuze avancera la proposition que le cinéma produit une *analyse sensible* du mouvement qui s'oppose à la *synthèse intelligible* de la pensée classique. Il est question d'*analyse sensible* car il ne s'agit plus d'aborder le mouvement de manière transcendantale en le rapportant à une série de poses figées, mais dans l'immanence de son actualisation. À quoi se réfère cette analyse sensible ? Quel type de connaissance de l'espace et des interactions qui le constitue peut-elle produire ? C'est ce que nous voudrions saisir en appréhendant de plus près la pensée du philosophe *sur*, ou *à partir du* cinéma.

IB. l'espace dans le temps

approche conceptuelle des images animées

Ce deuxième chapitre vise à identifier les enjeux heuristiques du support vidéographique dans la réflexion et la connaissance sur l'espace et les territoires. Pour cela nous avons privilégié de nous focaliser sur l'approche que propose Deleuze de l'image cinéma afin de préciser les potentialités de cette *analyse sensible* qu'il invoque à propos de la production cinématographique. L'intérêt de la pensée de Deleuze est qu'elle n'est pas une réflexion sur le cinéma, mais d'après celui-ci. Deleuze s'attachera à extraire du cinéma une série de concepts qui dépassent le cadre de la pensée philosophique pour pouvoir opérer dans différents champs disciplinaires. Pour cela il aborde l'image cinéma non pas uniquement comme un support d'expression mais aussi, et surtout, comme un système de reproduction du temps et du mouvement. Entendue comme système, l'image cinéma est alors susceptible de s'adapter à différentes pratiques. Aussi, au-delà de la force des concepts proposés par Deleuze, c'est la logique réflexive qu'il développe sur l'image cinéma qui nous intéresse ici, et qui pourra avoir valeur de référent analytique pour la suite de notre recherche. Enfin, nous avons décidé de nous focaliser sur cette approche du support cinématographique aux dépens d'autres logiques réflexives (historiques, sémantiques, voire sociologiques) étant donné la complexité et l'ampleur des concepts développés par Deleuze dans ces deux ouvrages et la relative absence de leur prise en compte dans les réflexions et les recherches sur l'espace et le territoire. Cette complexité n'est en rien un plaisir d'intellectuel, mais émane de la difficulté que supposent les objets sous-jacents à ce travail d'analyse, à savoir le mouvement et le temps. Et si Deleuze est régulièrement convoqué dans la pensée et la recherche sur l'espace et le territoire, force est de constater que ce n'est jamais à travers son travail *sur et d'après* le cinéma. Aussi nous proposons ici une incursion dans sa pensée, en détaillant les logiques réflexives à l'œuvre dans la lecture qu'il propose des images à travers les trois opérations spécifiques au support cinématographique, à savoir : le cadrage, le mouvement de la caméra (le plan), et le montage.

1.

Pierre Montebello, *Deleuze, Philosophie et Cinéma* (Vrin, 2008), 28.

2.

Sur les enjeux de la vidéo dans une analyse des mouvements entre les personnes, voir notamment Marc Relieu, « Du tableau statistique à l'image audiovisuelle. Lieux et pratiques de la représentation en sciences sociales », *Réseau* n° 94 - 1999. Ainsi que Alexandre Lambellet, « Analyser les rassemblements au moyen de photographies ou de films. Pistes et enjeux », *ethnographiques.org*, n° 21 - novembre 2010 (2010),.

3.

Gilles Deleuze, *Cinéma, tome 1. L'Image-mouvement* (Paris, France: Editions de Minuit, 1983), 12.

Fig. 1 :
images issues de *Tournai-Lille*, relatives à l'arrêt du train.



1. La perception : un outil d'analyse

Dans l'extrait vidéo issu de la captation *Tournai-Lille, le 18 janvier 2012, train de 10h30, côté droit. HD*, il est possible de distinguer trois moments différents : celui du train à l'arrêt, celui de sa mise en marche ou de son ralentissement, et celui de son avancée à une vitesse plus ou moins constante. Trois moments pour deux allures, car le moment de sa mise en marche ou de son ralentissement peut être interprété comme une étape transitoire et non comme une allure en soi. Ces deux allures renvoient à deux modalités d'enregistrement que permet le cinéma : le plan fixe et le travelling. Le premier consiste avant tout chez Deleuze en une opération de cadrage, tandis que le deuxième introduit un mouvement supplémentaire et l'idée d'une coupe mobile, ce que Deleuze appellera le *plan*. Une troisième opération peut ensuite s'ajouter, constitutive de la production d'une image cinématographique, celle du montage, c'est-à-dire de l'agencement des différents plans entre eux. Le montage renvoie alors à un mouvement extérieur à celui présent dans les images, un mouvement pensé, construit pour et par lui-même, une pensée mouvement.

Coupe immobile : le cadre

Le train tout comme la caméra sont à l'arrêt (fig.01). C'est ce qui est communément appelé un *plan fixe*, et c'est aussi l'état primitif du cinéma : celui des prises de vue des frères Lumières et de leurs opérateurs tout autour du globe (fig.02). La caméra opère alors un cadrage sur une situation effective. Elle fait ainsi ce qu'a « *toujours fait la peinture, [elle] délimite, [elle] enferme dans un espace clos des parties différentes* »¹. En d'autres termes elle construit physiquement un espace. Le cadre cinématographique est avant tout une opération spatiale. Mais la caméra enregistre aussi le mouvement des mobiles, que ce soit celui des objets, des corps ou des conditions atmosphériques. Ce mouvement à l'intérieur du cadre révèle par extension l'existence d'un ensemble plus vaste dans lequel le mouvement se prolonge (en amont comme en aval). Il y a dans le cadrage cinématographique ce qui est vu à l'image, dans le champ, et ce qui se situe au-delà, le hors champ. Si le champ de vision permet d'observer la manière dont les individus se croisent, s'évitent, se rencontrent en fonction de l'ensemble des éléments présents à l'image², le hors champ permet de prendre en compte la situation du sujet/objet percevant (selon si l'on considère la caméra ou le voyageur) et la manière dont celui-ci interagit ou non avec son environnement. Dans ce cas-ci l'interaction est conditionnée par le point de vue en surplomb et l'interface de la vitre, il n'y a pas d'interaction directe mais une interaction indirecte dans le sens où c'est la présence du train qui conditionne l'activité du quai. En ce sens le cadrage cinématographique entretient un rapport d'analogie avec la situation effective, *il y a confusion entre l'appareil de prise de vue et celui de projection*³. Ce rapport d'analogie est la base sur laquelle

4.

C'est aussi sur ce principe d'analogie qu'est guidée la pensée de Bazin sur le cinéma et à plus forte raison sur l'idée du montage interdit dont nous rediscuterons dans le chapitre suivant.

5.

Gilles Deleuze, *Cinéma, tome 1. L'Image-mouvement* (Paris, France: Ed. de Minuit, 1983), 31



Fig. 2 : Louis Lumière, *Film numéro 4, débarquement du congrès des photographes à Lyon*. Lumière 1895

se construit la méthode des *observations récurrentes* de Amphoux⁴ : c'est par sa capacité à restituer une situation telle qu'elle s'est actualisée au moment de la prise de vue que la vidéo permet de *rejouer* les phénomènes d'ambiances qui s'y déroulent et de les mettre ainsi en débat auprès d'un public spécifique. L'intérêt du cadrage cinématographique réside dans le fait qu'il délimite un espace physique à partir duquel les phénomènes d'ambiances peuvent alors être analysés. L'introduction du hors champ ne change rien à l'énoncé : celui-ci reste déterminé en fonction des limites du cadre. Sa nature se construit en fonction du *fil* qui le relie aux éléments présents dans l'image : plus le *fil sera épais*, plus le hors champ aura tendance à *ajouter de l'espace à l'espace*. Plus le *fil sera ténu*, plus il aura tendance à introduire du *trans-spatial ou du spirituel dans le système qui n'est jamais parfaitement clos*⁵. Mais il n'y a jamais rupture du lien. Qu'ils soient pris dans le champ de la caméra ou qu'ils entrent en relation avec un ensemble plus vaste, les mouvements considérés ainsi que le hors champ auxquels ils renvoient restent confinés dans un espace prédéterminé. En d'autres termes, si le cadrage cinématographique est bien une opération spatiale, régi par des lois physiques et géométriques, les mouvements qui s'y actualisent ne peuvent être examinés qu'en fonction de cet espace, comme mouvements de translation ou de rotation au sein d'un système relativement clos. En ce sens le cadrage cinématographique n'apporte pas d'informations supplémentaires aux logiques analytiques que nous avons évoquées précédemment : celles qui consistent à spatialiser le mouvement pour en développer une synthèse intelligible (comme avec l'extraction de photogrammes par exemple). Si le cadrage cinématographique permet de restituer les mouvements dans le temps de leur actualisation, et donc de les restituer sur un plan sensible, il ne permet pas de procéder à une analyse du mouvement pour lui-même, c'est-à-dire en fonction du temps et non plus de l'espace. Le cadrage cinématographique n'échappe alors pas à la critique bergsonienne : il effectue bien une *coupe immobile* (les corps sont en mouvement toujours en fonction du cadre fixe de l'image) sur un *temps abstrait* (la durée délimitée par la mise en marche et en veille de l'appareil de prise de vue ou des points d'entrée et de sortie sur la table de montage). Pour Bergson, le mouvement a deux faces : celui de la translation, c'est le mouvement rattaché à l'espace, le mouvement visible à l'œil nu, et celui de la modification du tout, c'est le mouvement rattaché au temps, le mouvement comme changement, invisible dans son immédiateté. La thèse de Deleuze à propos du cinéma est que le cinéma permet justement de considérer les deux faces du mouvement. Ce sera alors le rôle de la deuxième opération cinématographique, celui du mouvement de la caméra.

6.
Ibid.

7.
« Le propre de l'image cinématographique c'est d'extraire des véhicules ou des mobiles le mouvement qui en est la substance commune ou d'extraire des mouvements la mobilité qui en est l'essence » Ibid., 37.

8.
« Partout où quelque chose vit, il y a, ouvert quelque part, un registre où le temps s'inscrit », Bergson cité par Deleuze Ibid., 20.

9.
« S'il fallait définir le tout, on le définirait par la Relation. (...) Par le mouvement dans l'espace, les objets d'un ensemble changent de positions respectives. Mais, par les relations, le tout se transforme ou change de qualité. De la durée même ou du temps, nous pouvons dire qu'il est le tout des relations.» Ibid., 21.

10.
«C'est Epstein qui a le plus profondément, le plus poétiquement, dégagé cette nature du plan comme pur mouvement, le comparant à une peinture cubiste ou simultanéiste : « toutes les surfaces se divisent, se tronquent, se décomposent, se brisent, comme on imagine qu'elles font dans l'œil à mille facettes de l'insecte. Géométrie descriptive dont la toile est le plan de bout. Au lieu de subir la perspective, ce peintre la fend, entre en elle. (..) À la perspective du dehors il substitue ainsi la perspective du dedans, une perspective multiple, chatoyante, onduleuse, variable et contractile comme un cheveu d'hygromètre. Elle n'est pas la même à droite qu'à gauche, ni en haut qu'en bas. C'est dire que les fractions que le peintre présente de la réalité ne sont pas aux mêmes dénominateurs de distance, ni de relief, ni de lumière » (Epstein, I, Seghers, p.115).

C'est que le cinéma, encore plus directement que la peinture, donne un relief dans le temps, une perspective dans le temps : il exprime le temps lui-même comme perspective ou relief » Ibid., 38.

Fig. 3 : Tournai-Lille, vitesse de croisière.



Le deuxième moment à considérer est donc celui du train en marche (fig.03). Nous avons alors coutume de dire que *nous voyons le paysage défiler sous nos yeux*. Cet abus de langage est intéressant car il présuppose la continuation de ce qui vient d'être dit : un cadre fixe, une coupe immobile sur un temps abstrait. Or c'est tout l'inverse qui se produit en réalité : c'est l'appareil de prise de vue qui est ici en translation, il se déplace dans l'espace et dans le temps. La caméra est *en mouvement*, elle « *apparaît alors comme un échangeur, ou plutôt un équivalent généralisé des mouvements de translation.*»⁶ La caméra ne se saisit plus uniquement du mouvement des objets pris dans son champ de vision, elle se met elle-même en mouvement et avec elle ce sont les limites du cadre qui sont ébranlées. Le plan s'ouvre. Il restitue alors un mouvement réel, celui de l'appareil de prise de vue, conditionné par celui du train en marche, et donne à voir une durée concrète, celle du déplacement entre un point A et un point B⁷. Ses limites ne définissent plus un ensemble clos. Elles ne délimitent d'ailleurs plus. Au contraire, elles ne cessent d'inscrire l'image dans un univers ouvert, dans un Tout qui n'est plus *ni donné ni donnable*, qui n'est plus saisissable dans son ensemble. Le hors champ n'est alors plus la continuation de ce qui est présent à l'image, mais l'essence, la condition de son existence. Avec la caméra en mouvement il est impossible de savoir ce qui va apparaître à l'écran (la continuation de la ligne d'horizon qui semble s'étendre parallèlement au mouvement de la caméra ? L'apparition d'un tunnel ? Le croisement d'une route, un village, une centrale nucléaire, la fin du plan ?). Ce sera le deuxième aspect du mouvement chez Bergson : le mouvement comme changement qualitatif pris dans *l'équilibre du monde*. C'est ce dont témoigne le travelling : le changement constant de la position de l'appareil de prise de vue dans le territoire qui l'englobe. L'image vidéo appartient alors à un monde auquel elle participe directement et dans lequel elle évolue en le modifiant en continu. Le travelling est en quelque sorte la création constante d'un renouveau, c'est la durée bergsonienne au sens concret et direct du terme : c'est l'expérience vécue du temps⁸. Par là-même, ce qu'opère le cinéma pour Deleuze, c'est une *coupe mobile sur une durée concrète* qui révèle le *vrai mouvement* des choses, *le mouvement pur*, ouvert sur le Tout changeant et non plus comme une accumulation de coupes figées⁹. Si le cadre est spatial, le plan devient ici temporel. Si le cadre englobe, le plan élargit. Si le cadre confine le mouvement dans l'espace qu'il délimite, le plan le restitue à sa dimension métaphysique, il le considère comme un état en devenir en l'inscrivant dans une durée¹⁰. L'image vidéographique apparaît alors comme une image faite d'interactions, tantôt elle s'attarde sur la manière dont les éléments interagissent entre eux dans un espace délimité (le cadre), tantôt elle semble se concentrer sur son accroche

11.

Henri Bergson, *l'Evolution Créatrice* (Paris: Presses Universitaires de France, 2001).

12.

L'exemple du train à l'arrêt est à ce titre perturbant, puisqu'il y a une distance effective entre les éléments visibles et la situation de l'observation : celle de la vitre et du train. Mais cette distance à l'image peut s'observer même quand elle n'a pas lieu dans la situation effective, comme dans le cas des films des Frères Lumières. Cf. Louis Lumière, *La Sortie Des Frères Lumières*, Documentaire, (1895); Auguste Lumière and Louis Lumière, *L'arrivée Du Train En Gare Dela Ciotat*, Documentaire, Short, (1896).

13.

« Ce que [le cinéma] nous donne [à voir] ce n'est pas le photogramme, c'est une image moyenne à laquelle le mouvement ne s'ajoute pas, ne s'additionne pas : le mouvement appartient au contraire à l'image moyenne comme donnée immédiate. » Deleuze, *Cinéma, tome 1. L'Image-mouvement*, 11.

Fig. 04:
La route depuis le train ;
les rails depuis la route ;
la route et les rails en vue satellite.



au monde environnant (le plan). Ce sont bien les deux faces du mouvement tel que les identifie Deleuze dans *L'Évolution créatrice* de Bergson¹¹. Ainsi, sur le quai de la gare, si le cadrage cinématographique permettait d'introduire dans la restitution de l'espace la place de l'observateur, c'était en relation avec ce qui était présent à l'image. L'observateur était en quelque sorte relégué à l'arrière-plan, après les événements qui étaient rendus visibles¹². Dans le train en marche c'est presque l'inverse qui se produit : il y a d'abord l'identification d'une situation, entendue comme expérience, comme ancrage d'un corps percevant dans l'espace, et ensuite la présence des éléments à l'image, qui eux ne cessent d'être profondément modifiés. En d'autres termes, le plan cinématographique permet non plus d'interroger des phénomènes en fonction d'un point de vue, mais d'interroger une expérience perceptive concrète en fonction de l'actualisation des phénomènes à l'image. Le mouvement du plan introduit la prise en compte d'une métaphysique de la perception et ouvre sur les possibilités d'une analyse sensible de celle-ci. Mais pour cela, il faut encore prendre en compte une troisième opération : celle du montage.

Agencement : le montage

Le mouvement du plan au cinéma n'est pas l'apanage du travelling. Le mouvement du plan peut aussi être obtenu en agencant différentes images les unes à la suite des autres. C'est un agencement plus qu'un enchaînement, car si les photogrammes se succèdent suivant un énoncé déterminé dans le plan (une image toute les 1/24e, 1/25e ou 1/30e de secondes), la succession des images lors du montage ne répond à aucun énoncé prédéfini. Au contraire c'est même la manière dont elles s'articulent qui produit l'énoncé nécessaire à leur compréhension. C'est le propre de l'image cinématographique : articuler différentes images pour en restituer une nouvelle image à laquelle *le mouvement appartient comme donnée immédiate*. Ce sera l'*image-mouvement*¹³. Quelles sont alors les spécificités d'une telle image ? Qu'est-ce que leur manipulation implique sur l'expérience perceptive que suppose leur visualisation ? Pour reprendre l'exemple du travelling depuis le train, imaginons que nous ajoutons à cette vue du paysage en mouvement celle de la vache qui regarde le train passer, puis celle de l'oiseau qui regarde en plongée la vache et le train dans le territoire (fig. 04). Qu'obtenons-nous ? Dire que nous obtenons la perception du voyageur plus celle de la vache plus celle de l'oiseau, c'est encore considérer le mouvement comme quantitatif, c'est à nouveau passer à côté de l'objet. Il ne faut pas considérer les trois plans (A, B et C) comme une somme (A+B+C) mais comme un tout (A-B-C). L'agencement de ces trois *plans* constitue lui-même une nouvelle image résultante, une *image-mouvement*. C'est un nouveau registre de mouvement, non plus celui contenu dans chacune des images, mais celui qui permet de passer de A à C en passant par B. Mouvement unique, hétérogène,

14.

Ibid., 116.

15.

Deleuze précise : « Ce que la phénoménologie érige en norme, c'est la « perception naturelle » et ses conditions. Or, ces conditions, ce sont des coordonnées existentielles qui définissent un « ancrage » du sujet percevant dans le monde, un être au monde, une ouverture au monde qui va s'exprimer dans le célèbre « toute conscience est conscience de quelque chose » ... dès lors le mouvement perçu ou fait doit se comprendre non pas certes au sens d'une forme intelligible (Idée) qui s'actualiserait dans une matière, mais d'une forme sensible (Gestalt) qui organise le champ perceptif en fonction d'une conscience intentionnelle en situation. Or le cinéma (...) supprime l'ancrage du sujet autant que l'horizon du monde, si bien qu'il substitue un savoir implicite et une intentionnalité seconde aux conditions de la perception naturelle. Il ne se confond donc pas avec les autres arts, qui visent plutôt un irréel à travers le monde, mais il fait du monde lui-même un irréel ou un récit : avec le cinéma c'est le monde qui devient sa propre image, et non pas une image qui devient monde ». Ibid., 84.

Merleau-Ponty est le seul phénoménologue à s'être exprimé sur le cinéma dans un texte bref (*Le cinéma et la nouvelle psychologie*). Pour lui si le cinéma ne se pense pas, [mais] se perçoit, il effectue alors une insertion directe dans la philosophie qui a pour but de « décrire le mélange de la conscience avec le monde, son engagement avec le corps, sa coexistence avec les autres » Maurice Merleau-Ponty, *Le cinéma et la nouvelle psychologie* (Paris: Folio, 2009). En ce sens la philosophie et le cinéma avancent sur le même chemin, mais sur des voix parallèles.



C'est peut-être la distinction majeure avec la pensée Deleuzienne. Pour Merleau-Ponty la philosophie ne consiste pas à enchaîner des concepts, mais à décrire le mélange de la conscience avec le monde » (ibid.). Alors que pour Deleuze, la philosophie consiste justement à créer de nouveaux concepts qui permettent de se saisir du monde comme un Tout en considérant alors la conscience humaine comme une donnée parmi d'autres, cf. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?* (Paris: Les Éditions de Minuit, 2005).

Sur Merleau-Ponty et le cinéma voir Stefan Kristensen, « Maurice Merleau-Ponty, une esthétique du mouvement, » *Archives de Philosophie* 69, n° 1 (2006): 123–46.

16.

Deleuze prendra souvent l'exemple de la tique qui réduit le monde à un ensemble limité de signes : « *l'excitant visuel par lequel elle se pose sur une branche d'arbre pour avoir de la lumière, l'excitant de l'odorat qui l'incite à se laisser tomber sur sa proie, et l'excitant tactile, qui la conduit à aller chercher les endroits les plus chauds, au plus près du sang. Cela fait un monde* ». Cf. Deleuze in *A comme Animal* Pierre-André Boutang, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze* (DVD), Éditions Montparnasse, 2004.

17.

Deleuze : « Du plan d'immanence ou plan de matière, nous pouvons donc dire qu'il est : ensemble d'images-mouvement, collection de lignes ou figures de lumière, série de bloc d'espace-temps ». Deleuze, *Cinéma, tome 1. L'Image-mouvement*, 90.

Dans *Qu'est ce que la philosophie*, Deleuze et Guattari définiront ce plan d'immanence comme une image de la pensée. Deleuze and Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, 39–63.

indivisible. En d'autres termes l'ensemble A-B-C compose un nouveau registre de perception qui n'est plus celle du voyageur, ni celle de la vache ou de l'oiseau, mais celle des trois ensemble, considérées comme un tout, comme la perception du mouvement qui relie les trois images, en l'occurrence ici : le mouvement du train. L'agencement des trois *plans* montre le mouvement du train (pris de l'intérieur, en terme de vibrations et de vitesse), celui du train dans le paysage (comme translation), et celui du train dans le territoire (comme trajectoire). À cela il est possible d'ajouter la perception de la fleur au bord des rails et de donner à ressentir sa puissance, celle de l'insecte qui s'écrase sur la vitre de la cabine, et de donner à voir sa force... Bref, ce serait autant de manières de décomposer le mouvement du train en groupes d'intensité. Le montage génère ainsi un mouvement du train non plus comme soumis à un système perceptif particulier (le voyageur, la vache ou l'oiseau), mais plus comme un élément qui soumet l'observateur à un nouveau registre de perception.

Le montage offre donc la possibilité d'émanciper la perception humaine de son ancrage spatio-temporel pour atteindre une perception dans la matière « *de telle manière que n'importe quel point de l'espace perçoive lui-même tous les points sur lesquels il agit ou qui agissent sur lui, aussi loin que s'étendent ces actions et ces réactions* »¹⁴. Deleuze voit alors dans le cinéma la concrétisation des thèses de Bergson en opposition à l'approche phénoménologique de la perception¹⁵. En effet le cinéma ne cherche pas tant à reproduire la perception humaine qu'à la soumettre à d'autres registres de perceptions, considérant alors la perception humaine comme une exception, comme une forme de perception parmi d'autres. Il faut prendre en compte ici l'idée selon laquelle le monde est composé d'une multitude d'images qui à l'état brut interagissent sur toutes leurs faces. Le principe de perception est alors celui qui consiste à faire interagir ces images suivant un centre déterminé, sans que celui-ci ne soit l'apanage de la condition humaine. Lorsqu'un objet réagit aux sollicitations externes (le vent qui souffle sur une feuille morte), il les agence suivant un centre d'indétermination qui lui est propre, ce qui provoquera sa réaction (la feuille s'envole). En quelque sorte, l'objet a alors sa propre perception du monde, tout comme l'animal¹⁶. Mais cela vaut aussi pour les sollicitations externes, qui sont elles-mêmes la résultante d'un ensemble d'éléments qui interagissent suivant un angle bien précis. Considéré sous cette forme, le monde est composé d'une infinité d'éléments (ce que Bergson appelle des images) qui sont en perpétuelle interaction. À l'état brut, ces images ne cessent de se déplacer sur ce que Deleuze appelle un *plan d'immanence*, c'est-à-dire de glisser infiniment sur une surface lisse sans aucune adhérence¹⁷. C'est seulement lorsque deux images interagissent sur l'une de leur face qu'il y a perception. La perception dans ce sens est comprise dans une logique sensori-motrice, elle se situe dans la relation entre les éléments qui composent le monde. Ceci sous-entend que la perception n'est pas le propre de l'homme, qu'elle existe au-delà

18.

Deleuze, *Cinéma, tome 1. L'Image-mouvement*, 85.

19.

En investissant l'écart entre deux mouvements, le montage est au temps ce que l'image est au mouvement : il articule les deux aspects du temps tout comme l'image-mouvement reflétait les deux facettes du mouvement : *Le temps comme tout, comme grand cercle ou spirale, qui recueille l'ensemble du mouvement dans l'univers ; d'autre part le temps comme intervalle, qui marque la plus petite unité de mouvement ou d'action. Le temps comme tout, l'ensemble du mouvement dans l'univers, c'est l'oiseau qui plane et ne cesse d'agrandir son cercle. Mais l'unité numérique du mouvement, c'est le battement d'aile, l'intervalle entre deux mouvements ou deux actions qui ne cesse de devenir plus petit. Ibid., 49-50.*

Il y a le passage de A à C en passant par B (*le temps comme tout*) et l'intervalle entre A et B et entre B et C (*le temps comme plus petite unité de mouvement*). Le montage agit donc comme une image du temps, mais une image indirecte, en ce sens que le temps est ici toujours considéré par rapport au mouvement, qui en découle. C'est toujours en fonction du mouvement pris entre les deux images que le temps peut se déduire.

20.

Ibid. 118.

21.

Le vent souffle et la feuille morte s'envole. La feuille morte réagit automatiquement à l'action du vent en fonction de sa force et de sa direction. Le vent souffle et je ferme ma veste. Entre ces deux moments tout un procédé cognitif, sensible et affectif se joue. Là se loge la subjectivité. Ainsi, comme nous l'évoquions précédemment, pour l'image-mouvement, ce qui différencie un objet d'un sujet c'est l'écart entre une action et une réaction, c'est l'intervalle dont s'empare le montage, c'est-à-dire le passage de A à B.

22.

Ibid. 118.

Fig. 05:
Images tirées du film *L'homme à la caméra* (Vertov, 1939)



de notre condition, que le monde est fait de perceptions, qu'il existe un état des choses où tout est perception, où tout est image. Deleuze voit alors dans le cinéma la possibilité de « remonter le chemin que la perception naturelle descend [...] au lieu d'aller de l'état des choses acentré à la perception centrée, il pourrait remonter vers l'état de choses acentré, et s'en rapprocher »¹⁸, c'est-à-dire concevoir des formes de perceptions qui échappent à l'ancrage spatio-temporel de la perception humaine.

L'intervalle

L'image-mouvement se construit sur la base d'images capables de restituer les deux faces du mouvement tout en respectant leur intégrité. En ce sens elle est capable de s'appropriier tout autant le mouvement de translation dans l'espace que le mouvement qualitatif dans la durée. Mais surtout l'opération du montage préfigure l'existence d'une autre composante, celle de l'écart qui sépare deux images. Articuler deux images entre elles suppose alors de définir l'écart qui les sépare.

Le montage n'est alors plus seulement ce qui réunit les images-mouvements entre elles, mais aussi ce qui occupe le champ qui les sépare, ce qui assure le lien entre une sollicitation et sa réaction¹⁹. L'image-mouvement A se finit par un événement, auquel l'image-mouvement B va répondre. Action-réaction. C'est sur ce principe behavioriste que Deleuze fonde la notion d'objectivité et de subjectivité. Il n'y a subjectivité qu'à partir du moment où il y a un écart entre une action et une réaction, c'est-à-dire à partir du moment où une réaction ne répond pas automatiquement à une action : « *l'intervalle entre deux mouvements dessine une place vide qui préfigure le sujet humain en tant qu'il s'approprie la perception* »²⁰. Et il y a objectivité quand ce procédé est immédiat²¹. En investissant l'écart entre une sollicitation et une réaction, le cinéma produit alors un système capable de restituer à l'homme différents registres de perception qui composent le monde. Il actualise une perception qui n'adopte plus le modèle de l'œil mais qui se moule au mouvement, qui s'immisce en lui, qui le restitue de l'intérieur (fig. 05). Ce sera notamment l'enjeu principal de la théorie des intervalles de Vertov :

« [l'intervalle n'est plus ce qui] sépare une réaction de l'action subie, ce qui mesure l'incommensurabilité et l'imprévisibilité de la réaction, mais au contraire ce qui, une action étant donnée dans un point de l'univers, trouvera la réaction appropriée dans un autre point quelconque et si distant soit-il (...) Ce n'est plus un écart qui se creuse, une mise à distance mais au contraire une mise en corrélation de deux images lointaines ».²²

23.

Que Vertov exprimera en ces termes :

«*Je suis un œil.*

Un œil mécanique.

Moi, c'est-à-dire la machine, je suis la machine qui vous montre le monde comme elle seule peut le voir.

Désormais je serai libéré de l'immobilité humaine. Je suis en perpétuel en mouvement.

(...)

Libérée des frontières du temps et de l'espace, j'organise comme je le souhaite chaque point de l'univers.

Ma voie, est celle d'une nouvelle conception du monde. Je vous fais découvrir le monde que vous ne connaissez pas.

(...)

Vive le ciné-œil de la Révolution !»

Vertov, "Manifeste de Dziga Vertov, *Ciné-Oeil* (1923),"

<http://revuemanifeste.free.fr/numeroun/manifestedv.html>. Consulté le 07 novembre 2014.

Voir aussi : Dziga Vertov, *Articles, journaux, projets* (Omnibus, 1996).

24.

Deleuze, *Cinéma, tome 1. L'Image-mouvement*, 291.. C'est tout un pan de la philosophie que le cinéma actualise ici par l'expérience et que Deleuze investit. Il veut pour preuve qu'aux grandes écoles de montage du cinéma classique (allemande, américaine, française et soviétique) correspondent les grands courants de la pensée philosophique occidentale ayant cherché à concevoir le temps par rapport au mouvement : « depuis la plus ancienne philosophie, il y a beaucoup de manières dont le temps peut être conçu en fonction du mouvement, par rapport au mouvement, suivant des compositions diverses ; il est probable qu'on retrouvera cette diversité dans les différentes écoles de montage » Ibid., 46.. Et s'il introduit ce troisième chapitre de *Cinéma 1* par un humble : « nous voudrions caractériser de manière très sommaire chacun de ces quatre courants de montage » (ibid.), il n'en reste pas moins que les quarante-cinq pages qui suivent composent le chapitre le plus volumineux et le plus dense de ses deux ouvrages sur le cinéma. Nous sommes ici au centre de la pensée deleuzienne, celle qui semble traverser toute son œuvre : celle de la perception et de la recherche du plan d'immanence, c'est-à-dire d'un état perceptif acentré, une perception sans organes (Artaud), en amont de toute perception humaine, au-delà de toute conscience, et avec le cinéma pour véhicule Alain Beaulieu, "L'expérience deleuzienne du corps," *Revue internationale de philosophie* 222, n° 4 (2002): 511-22.

25.

Michael Snow, *La Région Centrale, Expérimental*, (1971).

26.

Montebello, *Deleuze, Philosophie et Cinema*, 55.

Cette mise en corrélation permet ainsi au cinéaste de produire des formes perceptives qui se situent directement dans le mouvement du monde, dans l'essence des choses. Une perception objet qui va chercher la réaction immédiate en un point de l'univers à une action observée en un autre point. C'est le kino-glass de Vertov, l'œil-machine²³. En quelque sorte le montage permettrait de déplacer sans cesse le curseur de la perception, de jouer sur ce que Deleuze appelle le *centre d'image*, c'est-à-dire *l'écart entre un mouvement reçu et un mouvement exécuté, une action et une réaction*²⁴. En fonction de la manière dont le montage va occuper cet écart entre deux images, il va décomposer le schème sensori-moteur de la perception pour produire différents types d'images :

- Soit au niveau de la matière, et ce sera l'*image-perception*, c'est-à-dire une image qui va chercher dans le mouvement du monde des centres d'indéterminations autour desquels elle peut alors faire interagir différentes images. L'*image-perception*, c'est le western où tout est question de perceptions, de traces, de signes dans un environnement hostile dans lequel l'homme doit survivre. Mais ce sera aussi dans un autre registre, le kino-glass de Vertov, et avec lui tout le cinéma des avant-gardes des années trente et celui plus contemporain du cinéma expérimental. À ce titre *La région centrale* de Michael Snow²⁵ est exemplaire (fig. 06) : la caméra est fixée sur un pied gyroscopique permettant d'effectuer l'ensemble des mouvements possibles. L'intention est ici de proposer une perception exempte de présence humaine tant par le paysage qu'elle dévoile (la région centrale du Canada n'ayant pas subi l'intervention de la main de l'homme) que par les mouvements qu'elle effectue (dictés par une machine commandée par des sons).
- Soit au niveau de l'acte, et ce sera l'*image-action* qui matérialise la réaction à une impulsion. L'*image-action* est celle qui rétablit le cours des choses, qui actualise les puissances dans un espace, c'est l'état des choses. C'est le fait d'agir dans un espace ou de réagir à une situation, c'est en un certain sens la perception portée au niveau de la relation du corps avec son environnement quand ce premier décide d'agir en fonction de ce deuxième. Le film d'action ou le film policier seront les lieux de prédilections de l'*image-action* et Hitchcock sera celui qui poussera le plus loin ce registre d'images.
- Soit entre les deux, entre une perception et une action, entre le *subi* et l'*agi*, ce sera l'*image-affection* qui définit son centre d'indétermination en fonction de la manière dont le milieu impacte le corps, dont celui-ci s'imprègne. C'est le passage d'une *perception objective et sublimé à une perception subjective sensori-motrice*²⁶. Cette image, qui est à la fois un type d'image et une composante de toutes les images, ouvre alors sur tout un champ de qualités, de puissances et d'espaces en fonction de la manière dont l'affect s'actualise : image-pulsion, image-transformation ou image-mentale. Le gros plan, avec le cinéma de Dreyer notamment, sera la figure de prédilection de l'*image-affection*.

27.

Pour reprendre l'exemple précédent de la feuille morte, elle ne possède pas toutes ces ramifications d'images : image-perception et image-action sont imbriquées presque de manière indiscernable. « Ce qui définit la subjectivité, c'est l'écart entre ces deux registres d'images-mouvement, l'affection qui occupe l'intervalle entre une image-perception et une image-action sans le remplir » Deleuze, *Cinéma, tome 1. L'Image-mouvement*, 143.

D'abord la sensation du vent sur le corps (image-perception) qui entraîne la fermeture du manteau (image-action) et entre deux, l'écart dans lequel se loge la subjectivité (le moment où j'identifie le souffle du vent et je le jauge d'après ma sensibilité et mon état physique – je suis fatigué, le vent me refroidit, il faut que j'agisse).

Fig. 06:
M. Snow et le bras articulé ayant permis la réalisation de la *Région Centrale*.
Quatre photogrammes (dossier de presse)



Ce résumé, bien trop rapide, bien trop synthétique, et qui n'échappe pas aux lacunes et approximations que sa forme implique n'est là que pour introduire la manière dont l'image-mouvement permet non seulement de décomposer le schème sensori-moteur de la perception humaine, mais aussi d'investir d'autres formes de perception possible à travers le mouvement du monde²⁷. Dans cette logique l'image-mouvement est un système de reproduction capable de penser dans le temps de leur actualisation les différentes modalités d'interactions qui composent le monde, dont celles qui gouvernent notre ancrage dans celui-ci. Elle permet alors non seulement d'émanciper la compréhension d'un phénomène de l'observation située que suppose l'approche phénoménologique, mais aussi de produire des formes de descriptions sensibles d'une ambiance en s'immisçant dans les modalités relationnelles qui la composent. En ce sens l'image vidéographique est plus qu'un outil de réactivation. C'est la production d'une analyse sensible des phénomènes d'ambiances. Mais si l'image-mouvement est capable de prendre en compte différentes centralités d'un phénomène d'ambiance, ne serait-elle pas capable de produire alors une description *acentrée*, ou *décentrée*, c'est-à-dire une description qui ne viserait plus l'immersion dans un phénomène, mais son observation brute, décalée, pour en saisir l'intégrité et non plus en éprouver l'expérience ? Ce sera alors le registre de l'image-temps.

28.

Deleuze était très attaché à la possibilité d'aborder une pensée par le milieu.

29.

Sauf erreur de notre part, le terme d'ambiance apparaît trois fois dans le premier tome de Deleuze. Il est toujours associé au terme d'englobant. Deleuze, *Cinéma, tome 1. L'Image-mouvement*, 197–202–253.

2. la durée : une description pure

Nous venons de voir comment le raccord de deux plans délimite un intervalle dans lequel se joue la recomposition du mouvement. Mais que se passe-t-il dans le cas du faux-raccord, lorsque deux plans ne semblent pas se raccorder dans un mouvement logique ? Lorsqu'il n'y a plus d'ancrage entre les deux images ? Ce sera pour Deleuze la naissance de *l'image-temps* et du renversement de la subordination du temps au mouvement. Ce n'est plus le mouvement qui donne une image du temps, mais le temps (celui entre deux images) qui conditionne le mouvement. L'image-temps vient rompre le lien sensori-moteur de la perception pour s'ouvrir sur des *situations sonores et optiques pures*. En ce sens elle devient un nouvel outil de description et d'accès aux phénomènes. Pour bien comprendre ce renversement il faut reprendre le fil de la pensée de Deleuze et revenir à l'image-action.

Milieu, espace et paysage

Au centre des deux ouvrages sur le cinéma, au « milieu » de la pensée cinématographique de Deleuze²⁸ se trouve un chapitre intitulé Crise de l'image-action. Ce chapitre introduit le passage d'une image-mouvement à une image-temps, et par là-même d'un cinéma classique à un cinéma moderne à travers la « mise en cause » de l'acte, de l'agir. C'est aussi dans la définition de l'image-action qu'apparaît la première référence au terme d'ambiance²⁹. L'image-action pour Deleuze est celle qui restitue le centre des interactions, c'est celle qui relie l'individu à son environnement, tant physique que social. L'image-action est le domaine de prédilection du cinéma d'Hollywood, la figure du héros en prise avec son environnement, qui va agir pour rétablir l'équilibre du monde (même s'il n'y arrive pas toujours, comme dans les films comiques). Il y a de nombreux registres et de nombreuses applications à l'image-action, ce qui n'empêche pas Deleuze d'en extraire deux formes majeures : la grande et la petite. La grande forme suppose la préexistence d'une situation (S) qui engendre une action (A) qui elle-même change les critères de la situation d'origine (S'), c'est l'image-action sous la forme SAS'. La petite suppose la relation inverse : une action (A) engendre une situation (S) qui implique une nouvelle action (A') : ASA'. Grande et petite forme sont bien entendu perméables l'une à l'autre et découlent souvent l'une de l'autre, mais chez certains cinéastes l'une peut dominer sur l'autre. Ford pour la grande, car le héros est maître de la situation et ce sont ses actes qui détermineront le cours des événements. Chaplin pour la petite, car il ne cesse de subir la situation qu'il a malencontreusement provoquée. Ce que révèle l'image-action, c'est donc bien la manière dont le corps s'ancre dans son environnement. Mais inversement, elle permet aussi d'identifier le type d'environnement en relation avec les actions du corps. Deleuze, à propos des deux formes d'images-action, en vient à définir trois identités

30.
Ibid., 253.

31.
Amphoux, Pascal (2001). *La logique du tiers à l'épreuve du projet urbain*. in : A. Charre (ed.) *Les nouvelles conditions du projet urbain, Critique et méthodes*. Sprimont (Belgique) : Editions Mardaga. p. 43-48.
Ainsi que Pascal Amphoux, *Environnement, milieu et paysage sonores* (Berlin: Peter Lang, 1994).



La corrélation entre une qualification de l'environnement d'après l'image et d'après la notion d'ambiance pourrait débiter par le prérequis sur lequel repose le raisonnement d'Amphoux, celui qui consiste à considérer le Monde comme unitaire, et l'individu comme multiple. Il inverse ainsi la proposition classique qui suppose que l'individu serait le porteur de l'unité d'un monde multiple (c'est l'un des principes sur lesquels repose la phénoménologie). « Le Monde se situe pour nous en deçà d'un « monde » déjà constitué : il faut le concevoir (et ceci est évidemment un paradoxe) ou se le représenter comme ce qui se situe en amont de toute conceptualisation. Fondamentalement pluriel, il est par principe incertain et indéterminé, ouvert à tous les possibles : « le Monde », c'est le potentiel des transformations à actualiser ; mais par principe nous ne savons pas quelles transformations seront ou non actualisées ». Ibid. 161-162.

Fig. 07 :
Pascal Amphoux, "Environnement, Milieu et Paysages Sonores"
in Michel Bassand et Jean-Philippe Leresche, *Les faces cachées de l'urbain* (Berlin: Peter Lang, 1994), 175.

Pour résumer, on peut schématiser les réflexions précédentes comme suit

ENVIRONNEMENT SONORE
Faits objectivables, mesurables et
maîtrisables
Représentation
Qualité acoustique
Ecouter
Critères de qualité

MILIEU SONORE
Relations fusionnelles, naturelles
et vivantes
Expression habitante
Confort sonore
Oùir
Critères de qualification

PAYSAGE SONORE
Phénomènes sensibles, esthétiques et « différent »
Saisie contemplative
Beauté phonique
Entendre
Critères de qualitatativité

possibles de l'environnement qui les conditionne : milieu, espace ou paysage. Milieu, car l'environnement peut être compris comme le support d'une relation entre différentes actions (et vice versa, la relation entre deux actions détermine un type de support) ; espace, car l'environnement peut être structuré en fonction de la relation qui s'y déroule (et vice versa, la relation entre deux actions détermine une structure spécifique) ; paysage, car l'environnement peut définir l'équilibre d'une relation (et vice versa, une relation entre deux actions définit un nouvel équilibre). C'est-à-dire que soit l'environnement est pensé comme ce qui relie les actions entre elles, ce sera alors pour Deleuze le milieu dans lequel les relations peuvent s'actualiser. Il prendra l'image d'un fluide qui circule *plus ou moins bien en fonction du milieu dans lequel il se déplace*. Par exemple dans la petite forme (ASA') le milieu renverrait plus à l'intervalle, le fluide qui transmet à distance l'action d'un corps sur l'autre, alors que dans la grande forme (SAS'), le milieu renverrait plus à l'ambiance ou l'englobant, ce qui entoure un corps et agit sur lui, quitte à ce que le corps réagisse sur le milieu. L'environnement est alors un milieu comme soumis à la mécanique des fluides. ensuite soit l'environnement est pensé comme un *espace*, au sens métrique du terme, c'est-à-dire que l'environnement est un ensemble donné dans lequel les éléments vont entrer en relation. Il peut être global, et alors l'action va modifier l'équilibre qui soutient cette globalité, ce sera le cas de la grande forme (SAS') qui détermine un espace-ambiance. Ou bien l'espace renvoie à ce qui sépare une action d'une autre action, comme un élément infinitésimal qui forme avec son voisinage immédiat un morceau d'espace. Dans ce sens il sera local. L'environnement considéré comme espace tombe alors dans le domaine de la mathématique. Enfin la relation à l'environnement peut être considérée d'un point de vue esthétique, et il se définira comme *paysage*. Dans un sens, le paysage est ce qui unifie en un tout les éléments qui le composent et l'action s'actualisera dans une logique d'apparition. Dans l'autre, le paysage est ce qui fragmente un ensemble en autant d'événements autonomes tous décisifs, et l'action se caractérisera alors par son évanescence, sa disparition³⁰. Nous voyons ici comment l'image cinématographique, en fonction de son agencement permet de redéfinir les logiques relatives à la qualification de l'espace, et articuler dans un même *mouvement*, la globalité et la localité, esthétique et la métrique. Mais surtout cet exemple permet de confirmer l'hypothèse d'une corrélation puissante entre le concept d'image-mouvement et la notion d'ambiance architecturale et urbaine. Pour rappel, la notion d'ambiance définit trois registres d'espace : l'environnement qui se rattache à un espace défini en fonction de facteurs objectivables ; le milieu, qui appréhende cette fois-ci l'espace comme une médiation entre les différents éléments qui le composent, et intègre alors l'ensemble des relations fusionnelles, naturelles et vivantes que nous entretenons avec le Monde ; et le paysage, qui se centre sur la dimension sensible, esthétique qu'implique le rapport d'un corps avec l'espace (fig. 07)³¹. Il faudrait alors approfondir le glissement ou la correspondance sémantique entre les deux approches. Mais ce que révèle surtout la proposition de Deleuze, c'est que pour identifier la manière

32.

Alfred Hitchcock, *Rear Window*,
Mystery, Thriller, (1955).

Fig. 08:
James Stewart in Alfred Hitchcock, *Rear Window*, (1955).



dont le monde s'actualise dans l'une ou l'autre de ces configurations, il ne faut plus se saisir uniquement de la question des modalités relationnelles entre deux éléments (dans une logique sensori-motrice, et qui donne lieu aux deux formes de l'image-action SAS' et ASA'), mais il faut aussi se saisir de l'intervalle pour lui-même, en tant qu'objet. Action et réaction supposent un intervalle entre deux états et donneront lieu aux variantes de l'image-mouvement en fonction de l'identité de ces deux états. Mais l'intervalle à son tour définit un état des choses par lequel ses extrémités pourront alors s'actualiser, ou se définir. En d'autres termes, si l'image-mouvement peut permettre de conceptualiser les modalités relationnelles entre les éléments qui participent d'un phénomène, il est envisageable de considérer un autre registre d'image qui offre la possibilité d'identifier le phénomène pour lui-même, et non plus pris dans une logique sensori-motrice. Ce sera ce qu'opère la « crise de l'image-action ».

Crise de l'image-action

Pour Deleuze, Hitchcock est le réalisateur par excellence de l'image-action. Il a fait de la question de la relation l'objet même de son cinéma. Tout chez lui est construit sur un fil tendu qui relie le personnage à son environnement : distinguer ce qui est juste de ce qui ne l'est pas et agir en conséquence est ici une question de vie ou de mort. Chez Hitchcock, le personnage doit toujours définir le cadre de son action, tant les signes qui l'entourent prêtent à confusion. Avec le film *Rear Windows*³², Hitchcock franchit un nouveau pas en positionnant son personnage principal dans une situation perverse : il l'immobilise. « Jeff » (James Stewart), photographe de presse, est bloqué sur une chaise roulante suite à un accident (fig. 08). Il est donc cloisonné dans son appartement new yorkais et doit se contenter - pour seul contact avec l'extérieur - de sa fenêtre qui donne sur une cour intérieure et de laquelle il peut observer l'ensemble de ses voisins. C'est l'été, il fait chaud, toutes les fenêtres sont ouvertes, les sons courent, les nuits sont agitées. Jeff passe alors le plus clair de son temps à la fenêtre (fig. 09). Première difficulté : il ne peut plus suivre le cours des choses, il ne peut plus agir. Il n'est plus le moteur de l'action, il ne peut que l'observer. Sa situation l'amène alors à prêter attention à ce qu'il ne voyait et n'entendait pas avant. En d'autres termes il va être à l'affût d'une multitude de signes qui lui semblaient jusque là insignifiants. Cette hyper sensibilité à un nouveau registre de lecture de l'environnement l'amène à supposer qu'il y a eu meurtre dans son quartier. Deuxième difficulté : rien ne prouve que Jeff a raison, et lui-même ne peut être sûr de ce qu'il affirme tant les signes qu'il réunit (ou qu'il perçoit car encore une fois il doit se contenter de ce qui lui parvient sans pouvoir aller chercher ce qu'il voudrait trouver) sont insignifiants pris séparément. Les signes qu'il relève peuvent effectivement se combiner, mais de là à accuser son voisin d'en face de meurtre il y a un pas que rien ne permet de

33.

Sur l'imbrication entre la perception et la cognition Rudolf Arnheim, *La pensée visuelle* (Paris: Flammarion, 1999). et sur celle entre la perception et l'action Alain Berthoz, *Le sens du mouvement* (Odile Jacob, 2013).

34.

« De la même manière qu'un excès d'activité empêcherait de ressentir l'unité et la qualité de ce qu'on est en train de vivre, un excès de réceptivité conduirait à une perte de contact avec la réalité du monde. En définissant l'expérience comme l'interaction entre un organisme et son environnement, Dewey montre en particulier comment celle-ci procède simultanément de l'action et de la réception. » Jean-Paul Thibaud, "La ville à l'épreuve des sens" (Université Pierre Mendès France; Ecole doctorale 454 «Science de l'homme, du politique et du territoire ; Institut Urbanisme de Grenoble ; Ecole nationale supérieure d'Architecture de Grenoble, 2003), 46.

35.

Sur la question du corps et de ses pathologies chez Deleuze voir Beaulieu : « *Expérimenter la vie dans un état de pure étrangeté et suivre des instincts fondamentaux sans se référer à la conscience. C'est alors que, selon Deleuze, nous nous rendons pleinement présents aux anomalies de l'existence tout en demeurant maîtres de sa vitesse. (...) S'il devient nécessaire d'accéder à cet état halluciné, c'est parce que l'état non altéré du corps est le plus souvent dépassé par l'essentiel, c'est-à-dire par la réalité des événements constitués de « plis minuscules qui ne cessent de se faire et de se défaire [...] à des vitesses qu'aucun de nos seuils de conscience ne peut supporter dans l'état normal »* Gilles Deleuze, *Le pli - Leibniz et le baroque*. (Editions de Minuit, 1988), 124. cité par Beaulieu, Alain. "L'expérience deleuzienne du corps." *Revue internationale de philosophie* 222, n° 4 (December 1, 2002): 511–22.

Sur le concept de devenir chez Deleuze voir François Zourabichvili, "Qu'est-ce qu'un devenir, pour gilles deleuze ?" (conférence, Lyon, 27.03.1997), horlieu-editions.com/brochures/zourabichvili-qu-est-ce-qu-un-devenir-pour-gilles-deleuze.pdf.



Fig. 09:
Différentes scènes observées par le protagoniste
(dont la figuration de Hitchcock à côté du piano).
Source : <http://blushots.weebly.com/rear-window.html>

franchir *objectivement*. Laissons de côté l'intrigue pour l'instant et focalisons-nous sur la situation. Il est impossible ici de ne pas voir en James Stewart immobilisé une métaphore du spectateur au cinéma qui assiste, passible, à des scènes qui se présentent à lui et à partir desquelles il peut tisser des liens et en tirer les conclusions adéquates. Passible ? Ce serait nier le versant actif de la perception³³ : le spectateur est comme Stewart dans le film, il ne peut pas bouger mais il a la vue et l'ouïe à l'affût, sur une brèche, il est prêt à identifier le moindre détail, à traquer la moindre information. Il comble son incapacité motrice par une suractivité sensible. Si d'ordinaire la perception renvoie directement à une action à venir, l'action est ici impossible. La perception qui ne peut donc plus se projeter dans une action à venir renverrait alors à un nouveau degré perceptif, comme une boucle sans fin qui tourne sur elle-même. Par la rupture du schème sensori-moteur il semblerait donc possible d'investir un champ sensoriel jusque là inaccessible. Là où Thibaud évoquait une forme de pathologie dans l'hypersensibilité au monde qui mènerait à une déconnexion avec son environnement immédiat³⁴, Deleuze a toujours analysé avec insistance ce type de situation comme une ouverture sur un monde de pure voyance, interprétant toute forme de désaxement comme une manière d'échapper aux filtres socio-culturels pour être intimement connecté au monde³⁵. Dans cette perspective il fait du concept d'image-mouvement un partenaire inattendu : celui qui permet d'aller briser la logique même de la perception dans son enchaînement moteur et de l'ouvrir vers une nouvelle dimension, celle du temps.

Situation optiques et sonores pures

Dans *Rear Windows*, le personnage ne peut plus agir, il est bloqué. Hitchcock rompt par là-même la logique motrice de la perception. Ce blocage suppose deux choses : la première est que le personnage développe une sorte d'hyper-sensibilité, la deuxième c'est que ce blocage dans l'action ouvre sur un *peu de temps à l'état pur*. D'abord le protagoniste se rend perméable à des signes qu'il n'aurait pas vus en temps normal, d'où l'hypothèse qu'une rupture du lien sensori-moteur amène à une excroissance du facteur sensible. Le lien de causalité que suppose l'image-action entre la situation et l'action est rompu. La réaction à une situation n'entre plus dans une logique motrice mais sensible. Ce qui est vrai pour le personnage de *Rear Windows* peut-il se vérifier aussi au sein même de la structure de l'image cinématographique ? C'est-à-dire que si l'image-mouvement permettait d'investir le champ de la perception et de ses différentes composantes en s'appuyant sur l'actualisation et la décomposition du mouvement, que se passerait-il si ce mouvement devenait aberrant, anormal ? En d'autres termes, que se passe-t-il si le raccord d'une image à une autre n'est plus respecté, s'il y a *faux raccord* ? Soit l'agencement de trois images A, B et C : si ces

38.

Ibid., 319.

trois plans ne sont plus agencés ici suivant la logique d'un mouvement spécifique, alors le passage de A à C en passant par B n'est plus l'image du mouvement de A vers C en passant par B, mais celui du changement de A vers B qui devient C. S'il n'y a entre ces images aucun mouvement naturel, ne subsiste alors que le changement d'une image à l'autre. Ce n'est plus le temps en fonction du mouvement, mais le mouvement en fonction du temps, en fonction du temps du passage de A à C en passant par B. ABC est alors l'image du changement, l'image du temps, comme imperceptible et pourtant condition à toute perception³⁶. La mise en place d'un mouvement aberrant donne donc à voir l'antériorité du temps sur le mouvement, et permet alors d'interroger le temps directement, sans plus avoir à passer par son actualisation dans un schème sensori-moteur. Ce sera la deuxième hypothèse : l'écartèlement de l'intervalle entre une situation et sa réaction donne à voir *un peu de temps à l'état pur*. Ainsi se construit l'image-temps pour Deleuze : une image qui rompt la logique sensori-motrice de la perception. Elle ouvre alors sur une image du temps débarrassé de son ancrage au mouvement, et confine la perception à des situations optiques et sonores pures³⁷. Il n'en faudra pas plus pour que tout le cinéma moderne s'engouffre dans cette nouvelle brèche du faux-raccord et investisse les différentes strates du temps. Qu'advient-il de l'espace dans un tel renversement ? Comment et où situer les rapports d'influences qui nous relient au monde dans une telle configuration ? Que deviennent notre sensibilité et notre perception dans un univers purement temporel ?

Image lisible et image pensante

James Stewart est cloué à son siège sans pouvoir agir et rappelle par là-même la position du spectateur. S'il n'a plus d'ancrage moteur avec les situations qui l'entourent, il est obligé de les investir du regard et *de l'oreille*. En d'autres termes il ne peut plus se contenter de voir ce qui se passe autour de lui, mais il doit *lire* l'ensemble des signes qui s'offrent à lui. Il ne peut plus simplement vivre une situation, il se doit de *l'entendre* (au sens de comprendre). À nouveau, ce qu'Hitchcock a introduit dans la narration, le cinéma moderne se l'appropriera dans sa structure même : l'image-temps n'est plus une image qui se regarde, se contemple, c'est une image qui se lit, se décrypte :

« Noel Burch disait très bien que lorsque les images cessent de s'enchaîner avec naturel, lorsqu'elles renvoient à un usage systématique du faux-raccord ou du raccord à 180°, on dirait que les plans tournent eux-mêmes ou « se retournent », et leur appréhension « requiert un effort considérable de mémoire et d'imagination, autrement dit, une lecture. »³⁸

« Dans l'ancien réalisme ou suivant l'image-action, les objets et les milieux avaient déjà une réalité propre, mais c'était une réalité fonctionnelle, étroitement déterminée par les exigences de la situation, même si ces exigences étaient poétiques autant que dramatiques (par exemple la valeur émotionnelle des objets chez Kazan). La situation se prolongeait donc directement en action et passion. (...) chez Visconti : les objets et les milieux prennent une réalité matérielle autonome qui les fait valoir pour eux-mêmes. Il faut donc que non seulement le spectateur mais les protagonistes investissent les milieux et les objets par le regard, qu'ils voient et entendent les choses et les gens, pour que l'action ou la passion naissent, faisant irruption dans une vie quotidienne préexistante ». Ibid., 11.

En s'ouvrant sur le temps, l'image change alors de statut. Elle n'invite plus à suivre une action mais à décrypter son sens, elle ne guide plus vers un horizon, mais le fait bifurquer à chaque instant. Il faut la travailler, la macérer, la réfléchir pour pouvoir se l'approprier. L'image devient alors lisible et oblige à repenser la position de celui qui vit une situation au regard de la manière dont cette situation s'actualise. L'image-temps permettrait alors de rendre *lisible* une ambiance là où l'image-mouvement proposait de la partager. Elle redéfinit donc le statut de la perception dans l'interaction de l'individu avec son environnement. Et ce glissement opère dans les deux sens : tant d'un point de vue de l'individu que d'un point de vue de l'environnement. Effectivement, s'il n'y a plus lieu pour l'individu de réagir à son environnement, il n'agence plus les perceptions en fonction d'une action à venir. En d'autres termes, les objets et les espaces ne sont plus agencés suivant un but précis, étant donné qu'ils n'ont plus de logique motrice à faire valoir. Ils n'existent alors que par eux-mêmes³⁹. Ou plutôt c'est leur agencement qui n'existe que par lui-même. Ce n'est pas tant l'objet qui se détache de son environnement que les relations qu'il tisse avec celui-ci qui s'émancipent de toutes contraintes fonctionnelles. L'image-temps rend alors lisibles les relations qui forment notre environnement. Là où l'image-mouvement venait combler l'intervalle entre A et B, l'image-temps vient l'écarteler, le rendre *incommensurable* afin qu'il ne puisse plus être rempli par un quelconque mouvement. En opérant de la sorte l'image-temps devient son propre intervalle, elle devient la relation en tant que telle entre A et B. L'image-temps est le " - " de A-B. Là où l'image-mouvement proposait de s'immiscer dans la relation, de l'occuper, d'apporter en quelque sorte un regard extérieur sur la relation - pris depuis ses deux extrémités (comme les limites du cadre qui configurent le jeu des relations), l'image-temps propose d'effectuer le mouvement inverse : de lire depuis la relation l'ensemble des extrémités qui la composent. L'image-temps perturbe autant la relation de l'individu à son environnement que les éléments composant ce même environnement. La dernière logique modale que l'image-temps met à mal n'est autre que celle qu'elle entretient avec la réalité. Déjà l'image-mouvement, en incluant la conception sans cesse renouvelée d'un tout Ouvert, supposait une indépendance entre l'expérience vécue in-situ et celle qui accompagnait le visionnage de cette même séquence. L'image-mouvement ne proposait pas *une image du monde mais un monde à son image*. Pour autant l'image-mouvement conservait un rapport logique avec le monde, simplement par le fait qu'elle perpétuait une logique sensori-motrice dans son actualisation. L'image-temps, elle, ne peut plus prétendre à un quelconque niveau de connexion avec le monde. L'image-temps en tant que lisible devient une description d'un monde qui n'existe que par et pour elle-même. Elle devient une description pure, car elle ne se rapporte à aucune réalité. Si l'image-mouvement, par sa capacité à déplacer sans cesse le centre d'indétermination entre deux images, permettait de s'émanciper de toute perception phénoménologique du monde et pouvait être considérée à ce propos comme une description autonome, cela restait une description attachée à l'action qu'elle présupposait, une description organique,

40.

Ibid., 63.

Deleuze assimile ces deux images aux deux sortes de reconnaissances que distingue Bergson, la reconnaissance automatique et celle attentive : « *la reconnaissance automatique ou habituelle opère par prolongement : la perception se prolonge en mouvements d'usage, les mouvements prolongent la perception pour en tirer des effets utiles. C'est une reconnaissance sensori-motrice qui se fait surtout par mouvements (...) et une reconnaissance attentive. Là je renonce à prolonger ma perception, je ne peux pas la prolonger. Mes mouvements, plus subtils et d'une autre nature, font retour à l'objet, reviennent sur l'objet, pour en souligner certains contours et en tirer « quelques traits caractéristiques ».* Ibid., 62.



Fig. 10 :
Yasujiro Ozu, Un printemps tardif,
1949, source :
<http://www.a2pcinema.com/ozu-san/films/latespring.htm>

« *au même titre qu'une chaise est faite pour s'asseoir, ou l'herbe pour être mangée* »⁴⁰. L'image-temps ouvre sur une description tout autre, la description d'une herbe qui n'est plus faite pour être mangée, mais qui n'existe que par elle-même, une description inorganique, une description *crystal*. Ce type de description, qui n'existe plus ni par rapport à un point de vue ni par rapport à une situation, abolit toute notion de subjectivité ou d'objectivité. Pour le dire autrement James Stewart n'est guidé tout au long du film que par l'intime conviction qu'il se passe quelque chose. Mais cette intime conviction ne peut se raccrocher à rien de réel tant ses indices sont minces. Stewart a passé un cap, celui de ne croire qu'en ce qu'il a lu. La description qu'il se fait de la réalité vaut pour la réalité, qui est alors autant subjective qu'objective. Subjectif et objectif ne valent que l'un par rapport à l'autre, et si l'un des deux termes vient à manquer, l'autre ne renvoie à plus rien de connu, à rien de vrai. La lecture que Stewart fait de la situation n'est ni objective ni subjective, elle est, tout simplement.

3. éléments de discussion

Le cinéma, et avec lui la vidéo, produit donc des images-mouvements. Ces images-mouvements sont comme autant de formes de restitution des logiques perceptives qui constituent notre monde. Ces logiques perceptives sont à comprendre dans un principe sensori-moteur : le monde est composé d'une infinité d'éléments qui entrent sans cesse en relation les uns avec les autres, chacun de ces éléments va réagir aux sollicitations en fonction d'une logique qui lui est propre. Il sélectionnera dans son environnement un ensemble de composantes qui lui paraissent pertinentes - ce sera l'image-perception - en fonction desquelles il réagira, ce sera l'image-action. Entre les deux, une image-affection qui restitue la manière dont ces sollicitations viennent *affecter* le corps ou l'objet en question. La différence entre un être vivant et un objet inanimé réside dans l'importance que peut avoir cette image-affection qui marquera un écart plus ou moins grand entre la perception et la réaction. Image-perception, image-affection et image-action constituent un triptyque à partir duquel le processus relationnel d'une situation, en fonction d'un point précis, va pouvoir être décomposé pour ouvrir alors sur une nouvelle situation à partir de laquelle le triptyque pourra ainsi se renouveler. L'image-mouvement peut donc être interprétée comme un outil de description des phénomènes d'ambiances. L'intérêt d'un tel procédé réside dans le fait qu'il produit une description sensible des phénomènes en question sans jamais se défaire de l'intensité que suppose l'expérience des interactions. Ensuite il est capable, sur ce principe, de décomposer le schème sensori-moteur en autant de sous-parties qui permettent d'articuler l'aspect esthétique, pragmatique et cognitif des ambiances. Enfin l'image-mouvement n'est plus soumise aux limites de la perception humaine (ancrage spatio-temporel) et peut alors aborder un phénomène d'ambiance de n'importe quel point de l'univers et du temps. Dans cette logique, le cinéma a su développer un autre registre d'image : l'image-temps. L'image-temps émane d'une rupture du schème sensori-moteur sur lequel l'image-mouvement se constituait. Le faux-raccord est la figure principale qui illustre ce type de configuration. En rompant toute logique motrice de la perception, l'image-temps ouvre sur une perception à l'état pur, une perception qui n'a plus pour vocation de se prolonger dans une action, une perception qui n'existe que par elle-même. Si l'image-mouvement permettait de multiplier les centres à partir desquels pouvaient se constituer la description d'une situation, l'image-temps vient proposer une description *acentrée*, c'est-à-dire qui n'est plus ancrée dans la logique d'un mouvement de relation entre deux éléments, mais considère les éléments pour eux-mêmes, indépendamment de la manière dont ils vont s'actualiser dans une configuration spécifique. C'est une description à l'état brut, qui ne vaut plus en fonction de son objet mais vaut pour son objet.

41.

Nous ferons référence ici à deux textes : Jean-Paul Thibaud, "L'horizon des ambiances urbaines," 2002, <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00112184>, et Olivier Labussière, "Éléments pour une symptomatologie des ambiances urbaines. L'exemple de Venise, à la lumière de Ruskin et de Proust," *Articulo - Journal of Urban Research*, n° Special issue 2 (October 24, 2009), doi:10.4000/articulo.1153.

Nous voyons ici une réponse possible aux remarques de Labussière à propos des critères de l'ambiance identifiés par Thibaud⁴¹. Thibaud évoque le fait qu'une ambiance est *indivisible*, puisqu'elle ne peut se compartimenter en une série d'ensembles homogènes ; qu'elle est *immédiate*, puisqu'elle ne peut se saisir que dans l'instant et suppose la prise en compte d'un *versant pré-réflexif* de l'expérience ; *omniprésente*, puisqu'elle englobe le corps dans une totalité (en arrière fond) ; et *diffuse*, puisqu'elle s'actualise dans une tonalité affective qui varie suivant l'individu. À cela, Labussière oppose une conception de l'ambiance comme un ensemble ouvert *compatible avec une pensée de la multiplicité* (et donc divisible à l'infini), qui s'actualiserait indépendamment d'une interaction *immédiate* avec le *versant pré-réflexif de l'expérience*, mais sous la forme d'une variation rythmique spécifique (et non plus en arrière fond) qui n'a alors plus la nécessité de s'ancrer dans un affect déterminé (elle serait *impersonnelle* et non diffuse au sens où elle pourrait soumettre l'individu à *une expérience sensible constituant un impensable pour la pensée*). Labussière formule ces hypothèses sur la base d'une entrée rythmique des ambiances là où Thibaud propose une saisie phénoménologique, à travers le corps percevant. Mais les deux positions ne sont pas antagonistes. Car si Thibaud définit ainsi l'ambiance, c'est bien dans la perspective d'identifier les échelles *spatio-temporelles* par lesquelles elle peut *s'individuer*. En d'autres termes, ce que vise Thibaud est la possibilité de décrire une ambiance pour être capable de la penser. Ou plus exactement, c'est trouver la manière *d'écrire* l'ambiance - entendu comme la façon de l'inscrire dans une synthèse intelligible, pour en identifier les logiques relationnelles qui s'actualisent dans le schème sensori-moteur. En ce sens, l'approche pragmatique de Thibaud ne peut se faire que par la manière dont l'ambiance est saisie par l'individu. Seul un être sensible est capable, soit par la parole soit par des actes identifiables, de dévoiler les logiques relationnelles du processus cognitif. Pour décrire l'ambiance d'une rue pluvieuse, cela ne peut se faire que par la manière dont la perçoit, la vit ou l'interprète un individu. Parler au nom de la goutte de pluie serait rentrer dans un discours fabulateur, qui certes n'est pas dénué d'intérêt, mais qui révèle et relève plus des formes de représentations collectives par lequel l'auteur s'exprime que de l'état de la goutte d'eau auquel il se réfère. Tout autre est l'approche de Labussière, qui propose une entrée *par le signe [et] hypothèque un niveau de pré-connaissance* au profit d'une *expérience qui n'a pas encore de représentation*. Labussière présume alors l'existence d'un *rapport au monde comme rapport à soi qui n'est pas le pur produit du sujet*. Mais il se garde de donner les clefs méthodologiques d'une telle description. Comment représenter une expérience qui n'a pas encore de représentation ? C'est le problème de la goutte d'eau. Que celle-ci en son corps, ou plutôt en sa constitution, entendue comme forme mouvante et changeante, participe, dans le sens où elle subit et agit, au phénomène d'ambiance, Thibaud ne semble jamais le remettre en question. Si Thibaud s'approprie la pluie à travers la manière dont elle s'actualise pour le cycliste qui hésite à accélérer pour éviter de se faire mouiller et

à ralentir pour éviter l'accident, c'est simplement que c'est la seule piste possible pour restituer le versant sensible de l'ambiance en une synthèse intelligible. Seul le témoignage de ce dernier, ou l'interprétation de ses gestes en connaissance de l'expérience à laquelle il est soumis, permet de décrire, ou plutôt « *d'écrire* » les modalités relationnelles auxquelles il participe (et il faut alors multiplier les témoignages ou les observations). Or, ce que permet l'image-mouvement, c'est justement de produire un autre système de reproduction que la synthèse intelligible. S'il n'est pas possible de parler au nom de la pluie, on peut cependant détailler les logiques relationnelles de son système perceptif en se focalisant sur la manière dont ces relations s'actualisent dans des mouvements observables (à l'œil nu mais aussi à l'œil-machine, ou en l'occurrence à l'œil-matière ou l'œil-substance). Que ce soit en fonction de l'espace (comme la translation de la chute) ou au niveau du changement (comme l'éclatement sur un autre corps ou à l'inverse la fusion avec l'eau du caniveau). Ce qui paraît techniquement et conceptuellement difficile pour ce qui est de la pluie est plus abordable en ce qui concerne le vélo, sa vitesse, sa trajectoire, ou son adhésion au sol. Multiplier les caméras sur (guidon, rayons, pédales) et autour (depuis la voiture qui le suit, depuis le ciel, depuis l'angle de la rue) d'un vélo en déplacement dans une rue pluvieuse est alors une entrée possible et sensible dans la manière dont il fait *corps* avec l'ambiance du lieu. Mais l'inverse est aussi possible, et les captations et leurs restitutions peuvent ne plus se concentrer sur le vélo dans une configuration déterminée, mais sur la détermination du statut de vélo dans différentes configurations. En ce sens l'image-mouvement produit alors une *dé-description* des ambiances, entendue cette fois-ci comme la décomposition d'une inscription, depuis le *point de vue* de différents éléments participant au phénomène en question. C'est alors bien une entrée possible par le signe et par le rythme telle que la préconise Labussière. En se mouvant au mouvement même des interactions présentes dans un environnement, l'image-mouvement en conserve les qualités intensives et extensives, tout en les considérant dans d'autres espace-temps que celui purement phénoménologique de la perception humaine. Or, chacune des formes que peut prendre l'image-mouvement reste, par essence, indivisible, immédiate, omniprésente et diffuse. Effectivement, chacune des divisions qu'elle propose est en soi un ensemble indivisible qualitativement parlant : c'est un mouvement unique, composé de parties hétérogènes et qui ne peut se résumer à la somme de ses parties. Ces divisions sont toutes construites sur la base d'une relation immédiate entre les éléments pris en compte et sont restituées dans l'immédiateté même de leur actualisation. Ces modalités relationnelles sont elles-mêmes caractérisées par un centre autour duquel elles s'organisent, conservant alors l'aspect diffus et omniprésent de l'ambiance. En d'autres termes l'image-mouvement permet de décomposer une ambiance en autant d'ensembles indivisibles, de s'immiscer dans l'immédiateté des schèmes sensori-moteurs qui la composent, d'englober son omniprésence, et d'envisager l'unicité de sa diffusion. Aussi la rupture qu'identifie Labussière ne se situe peut-être pas tant au regard d'une approche phénoménologique des ambiances, mais plus au niveau d'une volonté de conserver l'idée d'un centre autour

Labussière se réfère à l'ouvrage de Deleuze sur Proust qui précède de vingt années le premier tome sur le cinéma. En ce sens il faut voir les deux ouvrages sur le cinéma de Deleuze comme la continuation d'une pensée sur la perception, sur l'événement et sur la description du monde à travers les signes qui le composent : Gilles Deleuze, *Proust et les signes* (Paris, France: Presses universitaires de France, 2003); Gilles Deleuze, *Le bergsonisme*, Édition : 5e édition (Presses Universitaires de France, 2014); Gilles Deleuze, *Différence et répétition* (Presses Universitaires de France - PUF, 2011); Gilles Deleuze, *Logique du sens* (Paris, France: Éd. de Minuit, 1969); Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation* (Seuil, 2002); Deleuze, *Le pli - Leibniz et le baroque*.

duquel les ambiances s'articulent. *L'éclatement de la synthèse perceptive* dont parle Labussière n'est pas uniquement celle liée à la perception humaine, mais celle que suppose toute forme de perception prise dans une logique sensori-motrice. Comme il l'écrit :

« [si la conception par] le rythme suggère plutôt d'approcher l'ambiance sur le mode des disjonctions qui surviennent dans l'expérience (...) [elle suppose] la constitution d'un niveau d'analyse pré-formel. En deçà des formes de l'urbain, en deçà des formes de la pensée, voilà que le sensible se constitue d'ensembles peu descriptibles, difformes mais hautement expressifs ».

Ces ensembles *peu descriptibles* ne le sont que dans la logique d'une synthèse intelligible, mais appréhendée dans la perspective d'une analyse sensible, elles peuvent prendre alors la forme d'une image-temps. Nous rejoignons ainsi Labussière lorsqu'il dit :

« notre intérêt pour Deleuze interroge au contraire la distinction de l'idéal et du matériel, du signifiant et du signifié pour retrouver des modes d'association entre les choses qui ne sont pas tenues a priori par une logique de la signification (...) L'ambiance pose la question d'un rapport au sensible qui excède l'intentionnalité du sujet : elle l'introduit à un monde en variation continue, fondamentalement génératif.»⁴²

Ce que permet de faire émerger l'image cinéma à travers les concepts d'image-mouvement et d'image-temps, c'est justement une analyse de situation d'ambiance qui ne chercherait pas à *d'écrire* ou *tran-scrire* l'ambiance, mais à la *dé-scrire*, c'est-à-dire à la décomposer, voire simplement à *l'in-scrire*, c'est-à-dire à la saisir pour elle-même, dans son actualité.

IC. le temps de l'expérience

appropriation scientifique

L'image-mouvement et l'image-temps peuvent alors être envisagées comme des entrées possibles dans la saisie d'un phénomène d'ambiance. Dans cette perspective deux pistes de recherche peuvent être envisagées : la première consisterait à proposer une relecture précise des grandes images issues de l'histoire du cinéma au prisme des ambiances. L'image-mouvement, telle qu'elle se formalise dans les films de Vertov, d'Eisenstein, d'Epstein ou de Murnau, permettrait d'identifier différents niveaux de relations à l'œuvre dans la composition d'une ambiance. L'image-temps, telle que la restitue le cinéma d'Antonioni, d'Ozu ou des Straub, pourrait introduire une conception des ambiances comme expérience rythmique, au niveau même de la durée qu'elle préfigure. Ce travail d'analyse aurait pour intérêt de pouvoir non seulement retracer la manière dont l'ambiance se joue et joue au cinéma tout au long de son (ses) histoire(s), mais surtout comment le cinéma permet de se saisir des phénomènes d'ambiance sur un autre registre que celui situé au niveau d'une appréhension phénoménologique. La deuxième, plus prospective, est celle que suivra ce travail de recherche. Elle vise à interroger la dimension opérationnelle de ces concepts dans la pensée et la pratique de l'urbanisme. Comment se saisir de l'image-mouvement et de l'image-temps comme outils de travail ? Comment peuvent-ils intégrer des processus d'objectivation, des logiques de reconductions, et des processus de transmissions en vue de construire et de partager une connaissance spécifique ? Nous procéderons en deux temps. Le premier est une relecture d'un travail de recherche récemment soutenu au CRESSON faisant appel à différentes méthodes d'analyses sensibles et au sein duquel la vidéo a été ponctuellement sollicitée. Un retour sur la logique réflexive en œuvre tout au long de ce travail de recherche permettra ainsi d'introduire la manière dont la vidéo peut participer au travail d'objectivation et d'analyse à condition de devoir intervenir en amont des logiques constitutives des registres d'images identifiées par Deleuze. Le deuxième temps est centré sur la question de la reconduction en vidéo, ses limites et potentialités. À travers de brefs exemples, nous en viendrons ainsi à énoncer notre hypothèse de travail, qui propose d'ajouter aux opérations de cadrage, de mise en mouvement et de montage une opération de compositing, c'est-à-dire de manipulation des images en simultané dans la même surface de projection.

1. Nageleisen, Sébastien. *“Paysages et déplacements : éléments pour une géographie paysagère.”* Besançon, 2007.
Damien Masson, *“La perception embarquée. analyse sensible des voyages urbains.”* (Université Pierre Mendès-France - Grenoble II, 2009).
2. Nageleisen, *“Paysages et déplacements”* : 255.
3. Nageleisen utilise la vidéo comme un système perfectionné d’enregistrement et d’archivage d’une série de photogrammes, ce qu’il appelle une *étude paysagère par photographies systématiques*, qu’il peut ensuite confronter à une *étude paysagère par la méthode «digitale»* (comme la télédétection).
4. Masson considère la mobilité urbaine du point de vue des interactions corporelles qu’elle suscite.
5. Masson a centré sa recherche sur deux types de transports : le trajet en métro et le trajet en train, alors que Nageleisen s’est concentré sur la route et les chemins. À noter que la thèse de Masson semble entrer dans la continuité souhaitée du travail de Nageleisen qui finit sa recherche par cette note : *« une approche plus perceptive aurait pu par exemple apporter un complément riche en potentialités.»* In Nageleisen, *“Paysages et Déplacements”* : 258.
6. Masson, *“La perception embarquée. analyse sensible des voyages urbains.”* 69.
Il précise d’ailleurs en note en bas de page : *« écrit en deux mots séparés, voyage urbain est à considérer comme un mot composé lexical détaché à composée endocentrique et non comme un syntagme. Autrement dit, ici c’est le voyage qui est urbain et cette notion ne désigne rien d’autre. La présence d’un tiret blanc (ou l’absence de trait d’union) vise à souligner la relation dirigée entre deux termes qui ne composent ainsi pas un hybride ».*

Fig. 01 : extrait du tableau de *méthodologie générale et protocole d’investigation* mettant en regard les terrains et matériaux collectés. In Masson, *“La Perception Embarquée. Analyse Sensible Des Voyages Urbains.”* 86.

<i>Méthode</i>	<i>Voyages commentés, re-commentés & Observation récurrente</i>	<i>Voyages post-commentés</i>	<i>Entretiens sur écoute réactivée & Analyse sonore</i>
<i>Rapport au terrain</i>	<i>In situ & In vitro</i>	<i>In situ</i>	<i>In vitro</i>
<i>Modalités sensibles convoquées</i>	Yeux (Vue)	Corps (ensemble des sens)	Oreilles (Oùie)
<i>Ville (moyen de transport)</i>	Lyon (train)	Paris (métro)	Paris (métro) São Paulo (métro) Varsovie (tramway) Bonn (tramway) Tunis (tramway)
<i>Type de matériau collecté</i>	1) Discours descriptif de la perception visuelle <i>en</i> mouvement en acte puis sur le souvenir immédiat. Écriture sur le souvenir tardif de la perception en mouvement. 2) Discours descriptif de la perception visuelle <i>du</i> mouvement (face à une vidéo)	1) Discours descriptif du souvenir immédiat de trajets courts (2-3 stations) 2) Discours descriptif du souvenir immédiat de trajets longs (18 stations)	1) Enregistrements sonores de transports collectifs ferroviaires 2) Discours qualifiant des extraits sonores enregistrés en transports collectifs urbains

Les motivations qui ont poussé à réaliser la captation du trajet en train entrent dans la continuité de celles qui sont au centre de deux thèses en doctorat récemment soutenues : *Paysages et déplacements. Éléments pour une géographie paysagiste* de Sébastien Nagelesein soutenue en 2007 au laboratoire ThéMa pour un titre de docteur en géographie et *La perception embarquée. Analyse sensible des voyages urbains* soutenue en 2009 au CRESSON par Damien Masson pour un titre de docteur en urbanisme, option architecture¹. Toutes deux font appel à la vidéo pour analyser et comprendre ce qui se joue dans l'appréhension de l'environnement non plus d'un point de vue fixe et statique, mais pris dans un contexte de déplacement. L'image chez Nagelesein est *utilisée pour sa valeur informative [et] sert de support, d'indice, de clef de compréhension du paysage*² dans le but d'en extraire les composantes principales pour les confronter à des données d'ordre cartographique³. Nagelesein propose ainsi d'enrichir une approche géographique par la prise en compte des voies de circulation d'un point de vue paysager. Tout autre est la position de Masson qui cherche à se saisir *du lien entre expérience du mouvement et compréhension sensible de l'espace urbain*⁴, c'est-à-dire à aborder le paysage depuis le point de vue de celui qui l'expérimente, en l'occurrence ici l'utilisateur des voies ferrées⁵. Pour cela Masson fera appel à plusieurs terrains et à plusieurs méthodes, dont l'une qui a recours à la vidéo comme outil de réactivation. Une relecture de ce travail de recherche permettra d'identifier la manière dont la notion d'ambiance peut décliner différents registres d'attention pour une situation similaire et d'interroger alors la manière dont les concepts d'image-mouvement et d'image-temps peuvent s'actualiser au regard de ce type d'approche.

Trois niveaux d'ambiances

Masson interroge la manière dont les trajets en transports collectifs peuvent influencer sur l'appréhension sensible du territoire. Pour ce faire, il définit la notion de voyage urbain comme ce qui *caractérise le temps du mouvement pendant lequel des ambiances de diverses natures et origines sont mises en contact pendant qu'elles sont traversées*⁶. Il analyse alors le *voyage urbain* par le biais de trois terrains différents : un trajet en train entre deux gares d'une même ville (Lyon), un trajet en métro sur un ensemble de 18 stations (Paris) et la confrontation entre différents voyages urbains (métro ou tram) d'une vingtaine de minutes dans 5 grandes villes du globe (Paris, Sao Paulo, Varsovie, Bonn, Tunis) -fig. 01.

7.

La méthode des *voyages post-commentés* sont une adaptation de la méthode des *parcours commentés* de Thibaud Jean-Paul Thibaud, “La méthode des parcours commentés,” in *L'espace urbain en méthodes* (Marseille: Parenthèses, 2001) : 79–100.

« Le principe consiste toujours à faire verbaliser des passagers sur leur expérience du mouvement et de l'espace urbain lors de la traversée, mais au cours d'arrêts en station et non pendant la traversée. Car comme il le note : « la trop forte promiscuité existant en métro constitue un risque de perturber la mise en marche de la parole ». Masson, “La perception embarquée. analyse sensible des voyages urbains” : 160.

L'entretien sur écoute réactivée est une méthode mise au point par Augoyard. Elle consiste à effectuer des prises de son *in-situ* d'un environnement pour les soumettre ensuite *in-vitro* à un public ciblé et recueillir alors les commentaires à partir desquels une analyse des phénomènes sonores de la bande son pourra être effectuée. cf. Jean-François Augoyard, “L'entretien sur écoute réactivée,” in *L'espace urbain en méthodes* (Marseille: Parenthèses, 2001), 127–152.

8.

Relieu analysera précisément les enjeux de la vidéo comme un support de réactivation personnelle : « *l'analyste peut accéder à l'enregistrement autant de fois que la technique le lui permet. Le visionnement s'effectue à plusieurs vitesses, afin de faciliter l'accès à des détails pertinents pour les participants mais difficilement repérables par l'analyste. La réception s'appuie également sur les transcriptions des échanges, ainsi que sur l'extraction d'images et l'utilisation d'index* ». Marc Relieu, « Du tableau statistique à l'image audiovisuelle. lieux et pratiques de la représentation en sciences sociales » *Réseaux* 17, n°94 (1999): 49–86 : 69.

La *réactivation collective* est issue de la méthode de l'*observation récurrente*, Pascal Amphoux, “L'observation Récurrente,” in *L'espace urbain en méthodes* (Marseille: Parenthèses, 2001), 153–70.

9.

Voir : <https://vimeo.com/4358109>

« La consigne de réalisation du film consiste uniquement à respecter la bande son, censée organiser le contenu visuel. Le choix des séquences, des plans, des « effets », ont été laissés au choix du monteur ». Masson, “*La perception embarquée*” : 112.

Les extraits choisis ont été sélectionnés sur le principe de la méthode de « la table et les ciseaux » qui comme le précise Masson en note de la page 113 a été explicité par Chalas et Torgue « comme la mise à plat de l'ensemble des discours collectés (sur une « table ») pour constituer un texte à analyser. De cette analyse ressort une catégorisation procédant du « découpage » (avec des « ciseaux ») et du rassemblement d'éléments cohérents de ce texte ». Elle est décrite dans Yves Chalas, *L'invention de la ville* (Paris: Economica, 2000) : 22.



Fig. 02:
Images issues de
La perception en mouvement,
Damien Masson, 6'30, 2004.
Source : <https://vimeo.com/4358109>

Du premier terrain, abordé par des entretiens (dont il tirera des *discours descriptifs* « en » *mouvement*) et de la vidéo (dont il tirera des *discours descriptifs* « du » *mouvement*), Masson identifiera une typologie d'*effets visuels dynamiques* qui caractérisent la relation de l'utilisateur avec l'environnement extérieur. Du deuxième terrain, abordé par une méthode d'entretiens *post-commentés* centrés sur l'expérience de la traversée (entendue comme la situation dans laquelle se trouve le voyageur à l'intérieur d'un moyen de transport), il tirera une typologie d'*effets attentionnels*. Du troisième terrain, analysé à travers une série de prises de *sons d'ambiance* soumis à des *entretiens par écoute réactivée* et complétés par la prise en compte d'un corpus musical, découlera une interprétation rythmique de l'ambiance comme *modèle compréhensif restreint de la dynamique du voyage urbain*⁷. En d'autres termes Masson s'est interrogé dans un premier temps sur la relation à l'espace traversé (effets visuels dynamiques), puis sur la relation à l'espace *de* la traversée (effets attentionnels), et enfin sur l'espace *dans* la traversée, qui considère la traversée dans sa globalité comme un espace et une expérience en soi (analyse rythmique de l'ensemble).

La parole, la vidéo et le son

Pour le premier terrain et le premier niveau d'analyse - celui qui porte sur la manière dont le paysage est perçu par l'utilisateur du train, Masson complètera les enregistrements d'entretiens in-situ avec un travail de réactivation basé sur la vidéo. Une réactivation à titre personnel, car la vidéo lui permet de visionner ce dont les usagers témoignent lorsqu'ils évoquent des sensations ou des perceptions précises, et une réactivation collective auprès d'un public ciblé qu'il a soumis à un montage vidéo reprenant le trajet analysé⁸. La vidéo est donc utilisée dans le cadre de ce terrain comme un outil capable de reproduire des perceptions liées à une appréhension mobile de l'espace afin de replonger le public dans la situation identifiée et d'interroger les modalités constitutives de l'ambiance qui s'y rattache. Pour cela Masson a fait appel à un professionnel qui effectua les prises de vue et le montage de la vidéo. La directive principale était de produire un *document visuel d'une qualité suffisante* pour provoquer la parole sur la base d'un montage sonore que Masson avait effectué à partir des entretiens réalisés in-situ⁹. La vidéo résultante est composée sur la base d'une captation depuis la vitre du train, à la place d'un passager situé dans le sens inverse de la marche (fig. 02). La prise de vue est horizontale et toujours fixe, mais oscille entre une vision à 90° et une à 45° (sauf pour le détail sur les rails à 3min50). La vidéo retranscrit avec une certaine fidélité le trajet initial (6 min de vidéo pour un trajet de 10 min.), si bien que les quelques coupes effectuées sont imperceptibles. Tout au plus peuvent-elles s'interpréter comme des centres d'attention spécifiques qui suivent fidèlement les témoignages.

10.

« L'enjeu consistait alors à cerner la forme de l'ambiance urbaine au sein d'un mode d'expérience phénoménal « continu et plastique ». Alors, nous devons laisser les effets et la dimension phénoménale de l'expérience et nous en dégager pour les appréhender « de l'extérieur », c'est-à-dire pour comprendre leur mode de formation (apparition, maintien, disparition) dans le temps. Pour cela, nous changeons de terrain dans la partie suivante pour nous intéresser en particulier aux modes d'attention mobilisés en cours de traversée urbaine et voir en quoi ces derniers nous renseignent sur la forme de la combinaison entre intérieur et extérieur au cours de la traversée ». Masson, «La perception embarquée» : 149.

11.

Sur la base de ces entretiens il effectuera une sélection d'extraits suivant différents descripteurs (ce qui a attiré au spatial, au social ou au sensible) pour les analyser suivant différents critères (en fonction de ce qui renvoie à une temporalité, à une attention spécifique, à une représentation, à une transition ou à une adhésion/exclusion). Il pourra alors en extraire un répertoire d'effets attentionnels répartis en deux catégories : les effets à dominantes perceptives (focalisation, attraction, détachement, repli), et ceux à dominante réflexive (concrétisation, simplification, implication). Une troisième catégorie est évoquée, à la frontière des deux précédentes, mais semble pour Masson difficile à identifier : elle concerne les effets de désengagement, de rêverie, d'ouverture et de regards évités qui se situent entre les extrêmes constitués par la sensation et l'intellection pure et qui se caractérisent en particulier par la dimension d'« extraction » du contexte ou de la situation qu'ils engagent. *ibid.* :167

12.

« Comment l'espace urbain, qui par son étendue est non appréhensible de manière immédiate au plan sensible, fait-il sens vis-à-vis d'une considération en termes d'expérience située ? Quelle est la part du pathique dans l'expérience de l'espace vécu ? Comment envisager une ambiance à une échelle différente de celle du corps percevant ? » Masson, «La perception embarquée» : 326.

13.

« Ainsi, nous mettrons en place une « toile de fond » de l'ambiance qui ne sera non plus ancrée en premier lieu sur un contexte physique, une configuration sensible ou dimension sociale mais se stabilisant sur les « contours temporels » des phénomènes caractérisant l'ambiance urbaine dans un temps polyrythmique ». *Ibid.* : 301.

14.

« La structure entre deux stations constitue le « sol » (le terrain) rythmique et définit un espace horizontal des phénomènes (sonores ou non). L'effet de créneau rythmique illustre l'ajustement du type de composition au niveau horizontal : on attend le bon moment pour parler, par exemple. Aussi, l'échelle horizontale fonctionne de pair avec un autre niveau phénoménal, vertical (...) [en ce] qui concerne l'espace vertical de la traversée : celui des fréquences, des timbres et des intensités sonores. L'espace sonore vertical, celui de la coprésence « instantanée » des occurrences sonores est également celui où les lignes sonores sont les plus manifestes. En effet, dans un ordre séquentiel on ne parle pas de lignes sonores, mais d'occurrences successives. En revanche, le temps polyrythmique du trajet en transports collectifs organise un espace phénoménal « multilignes », des occurrences qui se font et se défont, comme les brins d'une tresse un peu lâche ». *Ibid.* : 311-312.

Dans le cas du deuxième terrain et du deuxième niveau d'analyse - celui qui porte sur la situation du voyageur, Masson en est venu à abandonner tout recours à la vidéo et au principe de réactivation. C'est une position qu'il explique en évoquant une approche phénoménale pour le premier terrain et la nécessité d'appréhender l'ambiance *par l'extérieur* pour le deuxième terrain¹⁰. Il ne cherche plus à s'intéresser à ce que l'utilisateur perçoit ni à travers quoi il peut fonder une typologie d'effets visuels, mais aux conditions d'attention auxquelles l'utilisateur peut être soumis à l'intérieur de la rame. Il ne considère plus le mouvement du déplacement mais le mouvement des interactions au sein du déplacement, ce qui sous-entend un glissement dans le traitement des données. Il ne prend plus dans le deuxième cas les paroles des enquêtés pour elles-mêmes en y opérant des recoupements, mais il analyse ce qui se joue dans la parole formulée issue des entretiens de *voyages post-commentés*¹¹.

Entre le deuxième et le troisième terrain, il opère à nouveau un changement méthodologique justifié par le fait que le troisième terrain voudrait se saisir du voyage urbain dans sa globalité, en tant que déplacement d'un point A à un point B. Jusque là l'analyse effectuée se saisissait de moments ponctuels, isolés les uns des autres, disséqués et regroupés en fonction de leurs affinités, indépendamment de la chronologie de leur actualisation. Dans ce troisième temps Masson cherche au contraire à appréhender le déplacement comme une variation continue qui est alors difficilement appréhendable à l'échelle du corps percevant¹². Il aura recours à une nouvelle méthode d'analyse, qui consiste à effectuer des captations sonores de la globalité des trajets et à analyser la manière dont les phénomènes sonores perçus s'articulent les uns avec les autres. Pour ce faire il fera appel à la méthode de *l'entretien sur écoute réactivée* qu'il confrontera par la suite au travail de composition musicale pour identifier les dynamiques internes au rythme propre de chaque captation, permettant alors de se saisir du phénomène sonore du voyage en terme polyrythmique¹³. Ce dernier corpus musical lui permet ainsi d'introduire une dimension *verticale* dans son analyse, dimension nécessaire à l'appréhension d'un phénomène sur la durée. Effectivement, toute expérience qui s'écoule dans le temps est composée d'une durée d'ensemble, articulant toute une série de moments quelconques et de moments remarquables qui peuvent être considérés comme des moments d'ajustements¹⁴. Cette articulation de différents moments ne s'effectue pas de manière linéaire, mais par une imbrication constante des uns dans les autres. Il n'est donc apparemment plus question dans ce troisième terrain d'un procédé méthodologique d'immersion du corps, mais de celui d'une composition comme forme d'analyse. « *Apparemment* » car Masson pose en filigrane une contradiction : il s'agit pour lui de penser le mouvement pris dans son ensemble, et pour cela il doit se dégager de l'expérience phénoménologique qui est contrainte à ne pouvoir considérer le mouvement que dans sa singularité, au moment

15.

« Nous comprenons la polyrythmie en tant que conception de l'ensemble des phénomènes organisant leurs rythmes (et non organisés par) et par conséquent un « ensemble polyrythmique ». L'eurythmie est un cas particulier de polyrythmie dans lequel les rythmes en présence sont « inter-reliés » comme dans le cas d'un organisme vivant (par exemple, faire de l'exercice physique fait augmenter à la fois les pulsations du cœur, la vitesse de respiration, celle des contractions musculaires etc.) » *ibid.* : 301

Fig. 03 :
Tableau récapitulatif des effets visuels dynamiques. *Ibid.* :120

RE	CE	Effet visuel dynamique	Affection des formes / de l'espace	Dynamique du regard
TP	EE	Trilles	Instabilité du proche	Focalisation « impossible »
		Flou	À-plats colorés	Accommodation à l'infini
MRE	EP	Guidage	Prégnance du filaire	Laisser guider
		Inspection	Prégnance d'éléments discrets	Coups d'oeils
	EDS	Étagement de plans	Étagement de plans	Accommodations à de multiples profondeurs
		Ouverture	Prégnance du volume	Pénétration
		Désaffection	Indifférence	Flottement
		Paysage	Esthétisation	Abandon
	EOP	Abstraction géométrique	<i>Gestalts</i>	Simplification
		Mouvements relatifs	Tension élastique	Fixation
		Montage	« Comme au cinéma »	Composition

de son vécu, mais il doit dans le même temps continuellement revenir au registre de l'expérience, tant le mouvement ne peut se saisir que dans son actualisation. C'est le paradoxe auquel a toujours été confrontée toute pensée du mouvement, et par l'extension du temps : *comment penser le temps si c'est temporellement que je le pense ?* Le corpus musical apparaît alors comme une stratégie de contournement. Outre la réelle pertinence du choix des compositions au regard de l'objet traité, la musique a le grand avantage, face à ce type de questionnement, d'avoir su inventer un système de notation permettant de mettre à plat l'expérience de son actualisation. D'où chez Masson une étude précise des *compositions* en vue de se saisir des rythmes en jeu au sein du voyage urbain, ou plus précisément en vue d'aborder le voyage urbain comme un phénomène *polyrythmique*¹⁵. Ainsi, pour récapituler, Masson cherche à se saisir du voyage urbain comme d'une expérience temporelle et commence alors par l'aborder par son versant phénoménologique et situé à travers des témoignages in-situ et de la vidéo. Puis il recentre son propos sur l'aspect modal autour de l'émergence et l'évanescence de phénomènes par une déconstruction des discours relatifs à une expérience spécifique. Puis il finit sur une échelle plus large, celle de la durée, à travers la prise en compte – tout au long du voyage effectué - de l'évolution de l'environnement sonore qu'il décomposera à partir d'une analyse in-vitro de captations sonores effectuées in-situ dans la continuité du trajet.

Réappropriation du parcours méthodologique

Ce parcours méthodologique en vue d'identifier différents registres d'expériences affiliées à une situation spécifique peut alors être reconsidéré au regard des enjeux heuristiques de l'image-mouvement et de l'image-temps énoncés précédemment :

1. Lorsque Masson s'interroge sur les effets visuels à travers lesquels se formalise la perception d'un territoire depuis une situation de déplacement (fig. 03), il enregistre différents témoignages qu'il analyse puis restitue sous la forme d'un montage sonore qui servira de structure au montage vidéo. La vidéo résultante articule une diversité assumée de témoignages (qui supposent un même trajet effectué à différents moments) dans un déplacement unique (le trajet considéré comme une expérience continue). La bande son joue sur la coupe et la rupture entre différents timbres de voix et registres d'ambiance sonore, alors que le visuel se construit sur une logique de continuité et d'homogénéité. L'inverse est tout à fait envisageable : filmer à différentes reprises le même trajet et sélectionner les récurrences des effets visuels observés dans chacune des prises de vue pour les restituer dans un montage d'ensemble. L'image résultante donnerait à voir (et à *sentir*, dans le temps de son actualisation) les différents effets visuels en fonction des conditions nécessaires à leur émergence (soumises ici aux conditions atmosphériques et à la vitesse de

16.

Ibid. :163

17.

Les deux travaux sont contemporains mais aucun des deux ne semble avoir connaissance de l'autre.

18.

Comme le note Masson : « On retrouve ainsi le problème Bergsonien - développé par Deleuze - de la compréhension du mouvement entre distinction de «couples immobiles + temps abstrait » par rapport au mouvement réel, renvoyant respectivement à la durée concrète » . Ibid. : 212.

À noter aussi que Proust est pour Deleuze l'équivalent littéraire de la philosophie bergsonienne. De plus, Bergson et Proust sont non seulement contemporains mais aussi des amis proches.

19.

« Ainsi, la notion de contours temporels fait particulièrement sens dans la mesure où en permettant la qualification de l'évolution, notamment au plan rythmique, de l'ambiance sonore, elle permet de rendre compte du rapport à la ville entretenu en situation de mouvement. Par là même, un glissement s'opère entre le voyage urbain et l'ambiance urbaine, dans la mesure où la compréhension du premier contribue à la spécification du second ». Ibid., 286.

déplacement). En ce sens il serait alors possible d'envisager d'avoir recours à la vidéo non seulement comme un support de réactivation mais aussi comme une forme de description visuelle de l'actualisation des effets qui vaudrait pour son objet.

2. Lorsque Masson cherche à identifier les logiques attentionnelles auxquelles le voyageur est soumis dans l'habitacle du transport, il introduit alors la dimension sensori-motrice de la perception : isoler ce qui est de l'ordre de la sollicitation (ce seront les effets à dominantes perceptives : focalisation, attraction, détachement, repli) de ce qui est de l'ordre de la réaction (ce seront les effets à dominante réflexive : concrétisation, simplification, implication). Entre les deux Masson évoque d'ailleurs une catégorie dont il ne pourra que présumer l'existence tant celle-ci renvoie à des effets *difficilement caractérisables spécifiquement en termes de modes perceptifs*.¹⁶ La difficulté est ici d'identifier, à travers le témoignage, *et à son insu*, des situations d'interactions qui se jouent dans les logiques perceptives. Une difficulté qu'une approche sensible par l'image-mouvement permettrait de résoudre -grâce à sa capacité de s'émanciper du caractère phénoménologique de la perception. Ceci suppose d'être capable de renouveler les opérations évoquées précédemment (multiplication des prises de vue, confrontation et restitution) cette fois-ci non plus sur une captation directe, mais sur la base de la construction d'images-mouvement issues d'un pré-agencement de ces captations.
3. Enfin lorsque Masson évoque une entrée dans l'ambiance par le rythme, il retrouve les enjeux méthodologiques formalisés par Labussière dans son approche *symptomatologique des ambiances*¹⁷. Il s'agit bien ici de ne plus se saisir de l'ambiance à partir de la manière dont elle se formalise pour le sujet percevant, mais à partir de la manière dont elle s'individualise au regard de son évolution. À ce titre Masson fait d'ailleurs référence à l'idée d'une *durée concrète* que Deleuze extrait de la pensée bergsonienne, tandis que Labussière fait référence aux travaux sur Proust de Deleuze¹⁸. Pour autant la méthode envisagée dans les deux cas est celle d'un retour à l'abstraction (Masson avec la composition musicale et Labussière avec la composition littéraire), alors qu'un traitement spécifique des images, dans la logique de la composition d'une image-temps, permettrait au contraire de s'en saisir de l'intérieur et de produire une description immanente des *contours temporels* invoqués par Masson.¹⁹ Cela suppose d'intégrer à la construction des images la dimension verticale que présume une approche de l'ambiance comme composition polyrythmique.

20.

Dans les deux premiers cas, le témoignage permet de décomposer les logiques relationnelles à l'intérieur d'une situation vécue, logiques qui peuvent a priori être appréhendées directement par un travail de montage entre différentes prises de vue. Dans le dernier cas le recours à des commentaires in vitro vise à décomposer les modalités rythmiques d'un phénomène sonore.

21.

Cf. technique de la table et des ciseaux Chalas, *L'invention de la ville*, 22.

22.

Amphoux, "*L'observation Récurrente*" 160.

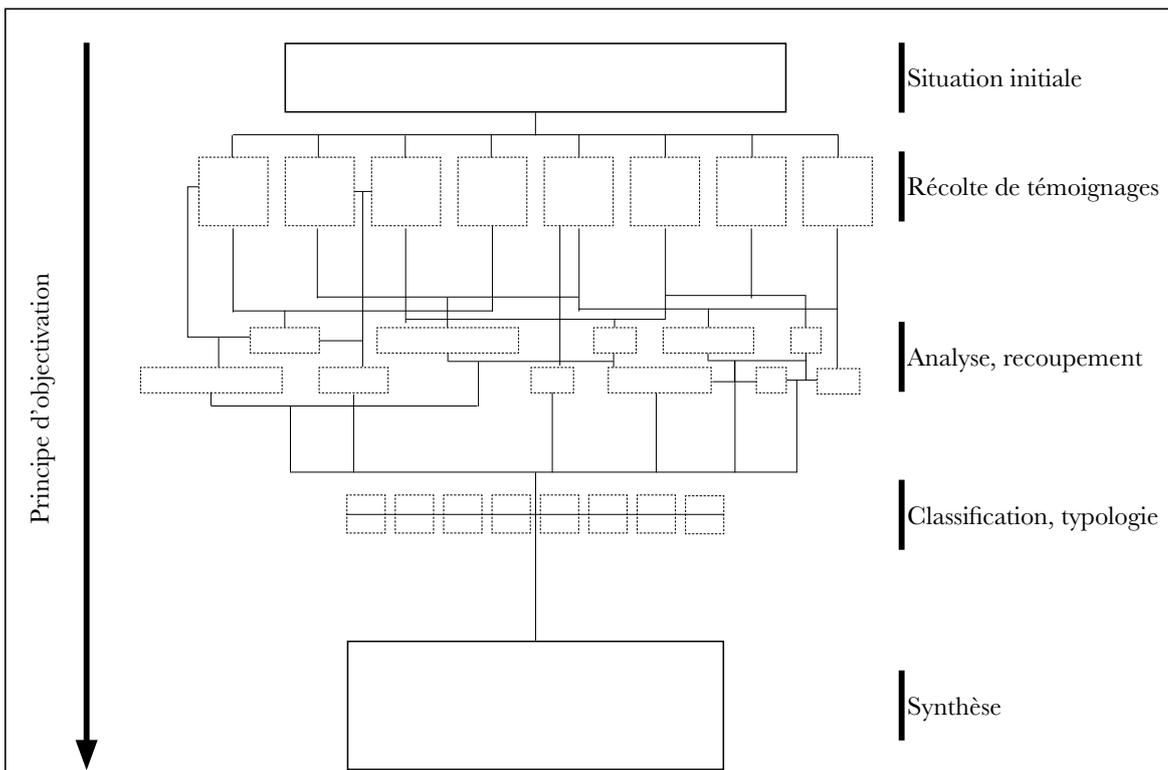


Fig. 04 :
Schéma présentant un principe d'analyse de phénomènes sensibles.

Ces commentaires permettent de recentrer les enjeux heuristiques des concepts d'image-mouvement et d'image-temps au regard des méthodes appliquées à la saisie des ambiances chez Masson autour de deux axes. Le premier se centre sur la possibilité de se saisir de la vidéo non plus sur un principe d'analogie entre une situation effective et sa représentation, mais comme un matériel sensible à partir duquel des méthodes d'analyse peuvent être appliquées. Tout le travail de Masson consiste à proposer des descriptions sous une forme intelligible de phénomènes qui ne peuvent se saisir que dans le temps de leur actualisation. Les différentes « échelles » de l'ambiance (visuelles, attentionnelles, rythmiques) sont abordées par Masson soit à travers le témoignage en direct, soit à travers un témoignage en différé, soit par la réactivation in-vitro²⁰. À chaque fois le travail d'analyse consiste en une mise à plat de l'ensemble des témoignages récoltés à partir de laquelle des opérations de sélection et d'unification par famille de cohérence peut être effectuée²¹. La logique en œuvre consiste à multiplier les témoins et les situations (reconduction), puis à identifier les occurrences (sélection) en vue d'objectiver *des phénomènes qui échappent à l'analyse positive ordinaire* (fig. 04)²². Il faudrait alors être capable d'appliquer la même logique d'objectivation à des documents vidéographiques : multiplier les captations in-situ, les mettre à plat les unes par rapport aux autres, c'est-à-dire les confronter suivant un référent commun à partir duquel une comparaison serait possible, puis réunir par affinités certains des phénomènes en jeu dans chacune des images pour les restituer sous une forme assimilable dans le temps. Les différences d'échelles (et de complexités) des registres d'ambiance identifiées par Masson peuvent être obtenues en fonction de la manière dont la méthode s'applique à une captation directe, différée (image-mouvement) ou étendue (image-temps). Ceci renvoie alors au deuxième axe qui implique de reconsidérer le statut des catégories d'images de Deleuze. Si chacune des étapes du travail de Masson évoque bien les enjeux heuristiques liés aux images-mouvement, aux images-temps et à leurs dérivés, l'enjeu de son analyse porte sur la validité de ces perceptions pris dans une multiplicité de situations et d'individualisation. C'est-à-dire qu'il cherche à identifier les conditions nécessaires à l'actualisation de ces formes de perception. En d'autres termes, si les catégories d'images de Deleuze sont obtenues au regard des logiques relationnelles entre différentes prises de vues d'une même situation, il faudrait maintenant interroger ce qui persiste dans la multiplication de ces formes de perception. L'enjeu est bien non pas de se contenter de proposer des formes de description d'une situation, mais de décrire ce qui caractérise une situation au regard des conditions de son actualisation. Il faut donc envisager un niveau de manipulation des images qui se situerait en amont de celui que permet le montage. On ne doit plus intervenir uniquement sur les articulations entre différentes prises de vues, mais sur les interactions au sein même de la composition de l'image, quelle que soit son statut (plan fixe, travelling, image-mouvement ou image-temps).

23.

Appleyard, Lynch, and Myer, *The View From the Road* : 19. Traduction de Orillard dans les annexes de sa thèse de doctorat Clément Orillard, *Kevin Lynch et L'urban Design, Représenter La Perception de La Ville*, 2010.

Fig. 05 :
exemples de sélection au sein d'images tirées de la captation en train.



Envisager d'appliquer ce type de méthode à la vidéo n'a pas pour but de remplacer le travail sur le son ou la parole, mais de le compléter, ou peut-être de le précéder, voire de l'alléger. Le compléter, parce qu'il est évident qu'un support visuel ne sollicite pas la même sensibilité qu'un support sonore, en ce sens chacune des approches conserve son intégrité et ses spécificités. Le précéder car la finalité d'une telle méthode ne réside pas tant dans son interprétation en une synthèse discursive que comme support d'analyse qui se suffirait à lui-même. Ce qui sous-entend qu'il serait alors possible de soumettre les films résultants à des séances d'observations récurrentes en vue d'activer une parole spécifique (de scientifique, de technicien ou d'usagers). De l'alléger, car le recours à l'image vidéographique suppose de ne plus avoir un besoin spécifique de témoignage, qu'il soit in-situ ou en réactivation, mais de procéder par soi-même au travail d'analyse en fonction des composantes de l'image. Cela apparaît de manière flagrante dans le troisième terrain : l'intérêt de l'écoute réactivée réside principalement dans le fait qu'il est techniquement impossible d'isoler les différentes composantes sonores d'une prise de son ambiant. Or l'image, en tant que support visuel, permet ce travail de discrétisation au sein même de l'image par un procédé de découpage (fig. 05). Il faut donc maintenant envisager ce que cela implique techniquement en terme de manipulation des images.

Les limites de l'outil vidéographique

La piste d'une forme de retranscription vidéographique permettant de faire valoir les conditions contribuant à l'expérience d'un territoire avait déjà été esquissée par les auteurs de *The View From the road*. À ce titre ils formulaient deux critiques intrinsèques quant au support filmique avant d'évoquer les difficultés quant à son application :

« dans un sens [la caméra] enregistre trop, si nous voulons simuler les efforts de l'œil humain ; dans un autre, elle enregistre trop peu en réduisant la vision périphérique. »²³

Trop parce qu'elle ne permet pas de sélectionner des détails au sein même du bloc d'espace-temps qu'elle restitue ; trop peu car elle limite la prise de vue à un seul angle de vue et une seule temporalité. C'est ce qui motive le fait d'intégrer la vidéo dans un principe de réactivation dans la méthode de l'observation récurrente : d'un côté cela permet de réunir différentes vidéos dans une même dynamique d'échanges, de l'autre, c'est par le témoignage du public soumis aux séquences que peuvent être appréhendées tout autant les logiques relationnelles entre les séquences que les logiques relationnelles des composantes d'une même image. Très précurseurs, Appleyard Lynch et Meyer évoquent une possibilité technique de suppléer à ces défauts :

24.
ibid. p20

25.
ibid. p21

« Plusieurs caméras coordonnées peuvent être utilisées et leurs films peuvent être projetés sur un écran large (...) Il en résulte une sensation remarquable de réalité tridimensionnelle et l'œil de l'observateur peut mieux scruter l'ensemble de la scène comme il le ferait dans la réalité. »²⁴

C'est une technique qu'ils ne développeront pas au regard de son coût et de sa complexité, mais aussi au vu « *de l'incapacité de communiquer les sensations de la séquence* ». Ils concluent alors :

« il serait utile d'inventer une technique graphique d'enregistrement de séquences visuelles simple, employant des représentations reproductibles sur papier facile à faire, facile à comprendre et qui peut concentrer l'essence de l'expérience dans un petit espace. »²⁵

Nous sommes en 1965 et seuls existent le support argentique en ce qui concerne le travail filmique, et le support papier en ce qui concerne la valorisation et la diffusion du savoir. Les techniques contemporaines de captation et de manipulations vidéographiques ainsi que les possibilités de les restituer par vidéo-projection ou par des liens url sur internet obligent à reconsidérer ces remarques. Comment pourrait alors se formaliser aujourd'hui cette technique *vidéographique* qui permettrait d'interroger dans un *petit espace-temps* les formes d'attention qui configurent notre appréhension de l'espace ? À quel type de protocoles la vidéo peut-elle se conformer pour intégrer un processus d'objectivation dans la description d'une expérience ?

26.

In <http://www.developpement-durable.gouv.fr/Observatoire-Photographique-du.html> (consulté le 15.12.14).

Voir à ce propos l'analyse de différents protocoles de reconduction photographique dans la production d'un savoir sur le territoire :

Jordi Ballesta, « Produire des savoirs sur l'espace urbain à partir de la photographie » in *Lieux Communs n°11 : Les Cahiers Du LAUA*, Broché, (Nantes : École Nationale Supérieure d'Architecture de Nantes) 2008, 76-93.

Raphaële Bertho, « L'injonction Paysagère » in *Territoire des images*, 03.11.2011. <http://culturevisuelle.org/territoire/211> (consulté le 15.12.14)

Fig. 01 :
Série photographique issue de l'*Observatoire photographique du paysage*.
Série *Frontignan Plages (34)*, itinéraire n° 2, Hérault les :
01/01/1992 (Depardon) 01/09/1994 (Hébraud)
01/01/1997 (Hébraud) 01/10/1999 (Hébraud)

Source : portail du système d'information du développement durable et de l'environnement.
<http://www.side.developpement-durable.gouv.fr> consulté le 15 décembre 2014



L'approche deleuzienne a permis de concevoir la vidéo non plus spécifiquement comme le moyen d'une forme d'expression, mais aussi comme l'élément d'un système qui manipule des données temporelles. En ce sens la vidéo peut aisément être envisagée comme un outil qui permet de récolter des données du terrain, de les manipuler en fonction de certains critères et de les restituer sous la forme d'une synthèse. L'intérêt de la vidéo réside alors dans la qualité de ces données, qui sont intrinsèquement liées à la question de la durée comme forme d'actualisation d'une expérience. La question maintenant est de savoir comment interroger les conditions favorables à l'émergence ou l'évanescence de ce type d'expérience. Comment identifier les facteurs qui permettent à une situation de persister dans le temps ? Et à l'inverse quels sont les éléments qui eux relèvent de la contingence ? Il faut pour cela confronter le support vidéographique à la multiplicité, l'adapter à une logique de reconduction, l'intégrer à un processus d'objectivation pour en tirer une description qui ne serait plus affiliée à une situation spécifique mais pourrait alors être considérée comme générique. Si la reconduction est une pratique courante dans les descriptions photographiques du territoire, elle implique certaines difficultés quant à son application vidéographique. Un bref comparatif entre deux dispositifs de reconductions (photographique et vidéographique) permettra d'identifier les spécificités de la vidéo dans une telle perspective pour ensuite introduire un autre registre de manipulation que celui imposé par le montage.

Reconduction photographique

La question de la reconduction en photographie est au centre de nombreuses entreprises de description du territoire comme celle engagée par l'*Observatoire photographique du paysage* (cf. fig. 01). Son objectif est de :

« constituer un fond de séries photographiques qui permette d'analyser les mécanismes et les facteurs de transformations des espaces ainsi que les rôles des différents acteurs qui en sont la cause, de façon à orienter favorablement l'évolution du paysage ». ²⁶

Le fait de reconduire les mêmes techniques d'enregistrement à intervalle régulier vise à faire émerger des éléments que l'œil humain dans l'immédiateté de sa perception ne pourrait identifier. Mais une technique similaire en vidéo pose le problème de sa restitution. S'il n'y a pas de difficulté à répéter un processus de captation, la manière de les retranscrire et d'en faire émerger un savoir spécifique est plus délicat. Pour cela il suffit de comparer deux situations similaires : d'un côté le personnage interprété par Hervey Keitel dans le film *Smoke*²⁷ qui prend en photo tous les matins le carrefour devant son

27.

Wayne Wang, Paul Auster, *Smoke*, (B. & H. Weinstein, 1995), 112 min.

Ce dispositif n'est pas sans rappeler celui mis en place par Georges Perec in *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (Paris: Galilée, 2000).

À ce sujet, voir l'analyse de Jean-Paul Thibaud et Nicolas Tixier, "L'ordinaire Du Regard," in *Le Cabinet d'Amateur. Actes Du Colloque Perec et L'image*, vol. n° 7-8 (Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1998), 51-67.

28.

Le plan débute par un plan fixe dans l'axe de la rue Ramey où Labarthe présente brièvement l'équipe et annonce la date, le lieu et l'heure, puis un lent panoramique jusqu'à arriver dans l'axe de la diagonale du carrefour, pause de 4 min. puis lent panoramique jusqu'à finir dans l'axe de la deuxième rue, pause de 2 min. et lent panoramique de retour sans interruption jusqu'au point de départ.

29.

Guillaume Meigneux, *L'Agnosie visuelle*, Le Fresnoy, studio national des arts contemporains, 2000). Les citations de Labarthe seront tirées de ce film, entre la 11^e et la 20^e minute.

30.

Wang, Wayne, Paul Auster, *Smoke* : « *They're all the same, but each one is different from every other one. You've got your bright mornings; your fog mornings; you've got your summer light and your autumn light; you've got your week days and your weekends; you've got your people in overcoats and galoshes and you've got your people in t-shirts and shorts. Sometimes same people, sometimes different ones. Sometimes different ones become the same, and the same ones disappear. The earth revolves around the sun and every day the light from the sun hits the earth from a different angle.* »



Fig. 02 : Les photographies prises par le personnage d'Hervey Keitel dans *Smoke*.

Fig. 03 :

Labarthe (chapeau noir, au centre de l'image, chronomètre en main) et son équipe en train de filmer les angles de la rue Custine et la rue Ramey à Paris le 30 novembre 2006, in *L'agnosie visuelle*, Meigneux, 2007.



échoppe à Brooklyn, de l'autre André S Labarthe qui tous les 22 novembre depuis 1982 filme un plan séquence de dix minutes au carrefour en bas de chez lui dans le XVIII^e arrondissement de Paris. Dans le premier cas, Hervey Keitel a agencé ses photographies dans un album, respectant scrupuleusement l'ordre chronologique de leur prise de vue (fig. 02), ce qui permet au protagoniste de les *feuilleter* du regard. La vision simultanée de ces embryons de journées et de vies saisies à un moment précis, tous les jours et sur plusieurs années, ouvre sur une lecture transversale de l'espace à travers le temps. Dans le deuxième cas, lors de notre rencontre avec Labarthe en 2007 (fig. 03), celui-ci avait consigné 25 ans de prises de vues de dix minutes chacune sans les avoir jamais visionnées. Vingt-sept fois dix minutes supposent un visionnage de plus de quatre heures d'un plan qui se répète inexorablement toutes les dix minutes. Au-delà du caractère fastidieux de l'expérience, le visionnage à dix minutes d'écart entre un plan et un autre rend complexe la saisie et le recoupement d'informations. Dans un sens la caméra enregistre *trop* et dans l'autre elle enregistre *trop peu*. Le protocole est pourtant aussi rigoureux que celui qui guide les prises de vues photographiques : le plan est filmé en 16 mm, avec une bobine de 120 mètres (ce qui fait une durée de 10 minutes à 24 images par secondes) et il est divisé en trois temps²⁸. En réalité le protocole est si précis que Labarthe a même refusé de visionner la première pellicule une fois développée (ce visionnage suppose la mise en place d'un dispositif de projection en 16 mm.) :

« À quoi bon, vu que de toute façon, nous allons recommencer l'année prochaine. De plus il faut être franc, nous avons tous vu qu'il ne s'était rien passé d'extraordinaire dans ces dix minutes, ni la première année ni les autres. »²⁹

Ce n'est pas sans une pointe d'humour que Labarthe fait cette remarque. Il sait éperdument qu'en agissant de la sorte il pousse son dispositif au paroxysme. Il n'y a rien d'extraordinaire dans une prise de vue unique, car justement l'intérêt est de les multiplier pour en faire émerger une nuance, une variation ou au contraire des constances, des persistance. Ce que Keitel expliquera à son invité : « *Elles sont toutes les mêmes, et pourtant chacune est différente de la précédente* »³⁰. Mais Labarthe sait aussi qu'en procédant de la sorte il se confronte à une autre difficulté : comment restituer ces variations ? S'il est impossible de les faire valoir par une simple projection des prises de vues les unes à la suite des autres - comme un diaporama photographique - le montage n'est pas non plus une solution. Effectivement le montage réside sur l'écart entre deux plans, or ici ce dernier ne se situe ni dans le cadrage, ni dans le mouvement de la caméra, ni dans l'espace filmé (principe de reconduction). L'écart d'un plan à l'autre ne résulte que de sa répétition, répétition que le montage par principe vient justement rompre. Et c'est bien ce qui motive Labarthe dans sa démarche, naviguer aux frontières du cinéma, en dévoiler et expérimenter ses paradoxes : celui de pouvoir se saisir du temps qui passe, sans pour autant pouvoir le restituer dans le systématisme de sa répétition quotidienne. Depuis plus de vingt-cinq ans Labarthe et son équipe continuent de filmer le même plan sans que quiconque en ait

31.

Meigneux, *L'Agnosie visuelle*.

32.

Le split-screen est une appellation largement répandue dans le champ de la pratique cinématographique. Pourtant si l'écran est bien partagé, la notion ne fait pas l'unanimité. Les définitions varieront en fonction des auteurs et il n'y a pas de textes qui fassent référence en la matière. Dans le *Dictionnaire de l'image*, le split screen est « la division du cadre de l'image filmique ou télévisuelle en deux ou plus de deux portions » (Goliot-Lété, Joly, Lancien, Le Mée et Vanoye 2006 : 334-335). Mais comme nous le verrons d'autres auteurs pronnent pour une distinction entre une image partagée en parties égales et une image composée d'une multitude de fragments d'autres images (Dias Branco). Durant notre recherche nous serons amenés à expérimenter plusieurs registres d'images pouvant relever du split-screen, mais notre analyse nous amènera à s'éloigner de ce terme générique pour proposer d'autres éléments de définitions plus précis.



Fig. 04:
Exemple de splitscreen, à gauche Paris, à droite New York,
in *Splitscreen : A Love Story*, Griffiths, James W (K. Kassam, 2011), 2'23,
<https://vimeo.com/25451551>, 1'44''21.



Fig. 05 :
Images issues de trois captations sur la
ligne Tournai-Lille, les 14 février,
04 avril et 12 juin 2012

jamais vu le résultat. Et Labarthe de continuer malgré tout : « et même après ma mort, le dispositif peut être repris par quelqu'un d'autre ». Ce que révèle cette démarche, c'est que si certains dispositifs de reconduction sont tout à fait opérationnels en photographie, ils ne peuvent être effectifs au cinéma, à moins d'envisager d'autres formes de restitution que le montage.

Inscription vidéographique : le split-screen

La seule perspective que Labarthe imagine est celle d'un *mur d'images* :

« un empilement d'écrans avec un écran par plan et par année pour exposer les 25 [à l'époque du témoignage] et là l'œil se baladerait, tiens 82 c'est la date de naissance de mon fils, et toi c'est quelle année ?»³¹

Cet empilement d'écran évoqué par Labarthe serait en réalité la transposition filmique de l'album de Keitel, ou de toute série photographique mise en espace. Ce procédé n'a rien de nouveau. Au cinéma c'est ce qui s'appelle un split-screen ou écran partagé : plusieurs séquences sont projetées simultanément dans la même image (fig. 04)³². Ce type de procédé ouvre alors de nouvelles pistes quant à l'appropriation et la restitution d'images en mouvement dans une logique de reconduction. Dans le cas de la séquence en train, il est tout à fait envisageable de reconduire la même captation (même trajet, même disposition de la caméra et même emplacement dans le train) à différentes heures de la journée ou à différents moments de l'année. L'extrait *Train Tournai Lille, reconduction février-avril-juin 2012* met ainsi en parallèle trois captations effectuées à plusieurs mois d'intervalle (fig. 05 et 06 et USB : *04_TournaiLille_Reconduction*). Avant même d'aborder les questions relatives aux manipulations que suppose ce procédé, certaines hypothèses peuvent déjà être formulées face à ce que donne à voir ce type d'image. Ces hypothèses portent autant sur la question de l'articulation d'une série de captations au sein d'une même image (structurel) que sur la mise en relation du contenu même de ces captations (conjoncturel).

D'abord cet agencement fait exister différentes images-mouvement dans le même temps et les rapporte toutes au même ensemble, l'image résultante de leur combinaison. A priori, cette image étant elle-même une image en mouvement, elle devrait hériter des caractéristiques de ses parties sans pour autant en être la somme. En d'autres termes il est possible ici de supposer que ce nouvel ensemble est une nouvelle forme d'image-mouvement qui se construit sur les mêmes spécificités mais renvoie à un autre registre de perception. Ce sera la première hypothèse : l'existence d'un registre d'image spécifique issue de la composition simultanée de différentes prises de vues. Ensuite cette séquence renvoie bien à une même expérience, mais son appréhension ne fonctionne plus par identification puisqu'il n'y a pas - dans l'existant - de possibilité de vivre de manière simultanée ces trois trajets. L'expérience à laquelle renvoient ces images est déduite d'une

33.

Nicolas Tixier, *Traversées Urbaines*, 2012, <http://depasserlesbornes.fr/dplb/traversees-urbaines/>.

À tel point que nous pourrions d'ailleurs relever, comme a pu le faire remarquer Tixier à propos de certaines vidéos, que le découpage rappelle le découpage d'une vitre et la manière dont notre œil voyage dans le paysage.



Fig. 06 :
Les trois captations en split-screen dans *Tournai Lille, reconduction juin-avril-février 2012*.
Cf. USB : 04_TournaiLille_Reconduction

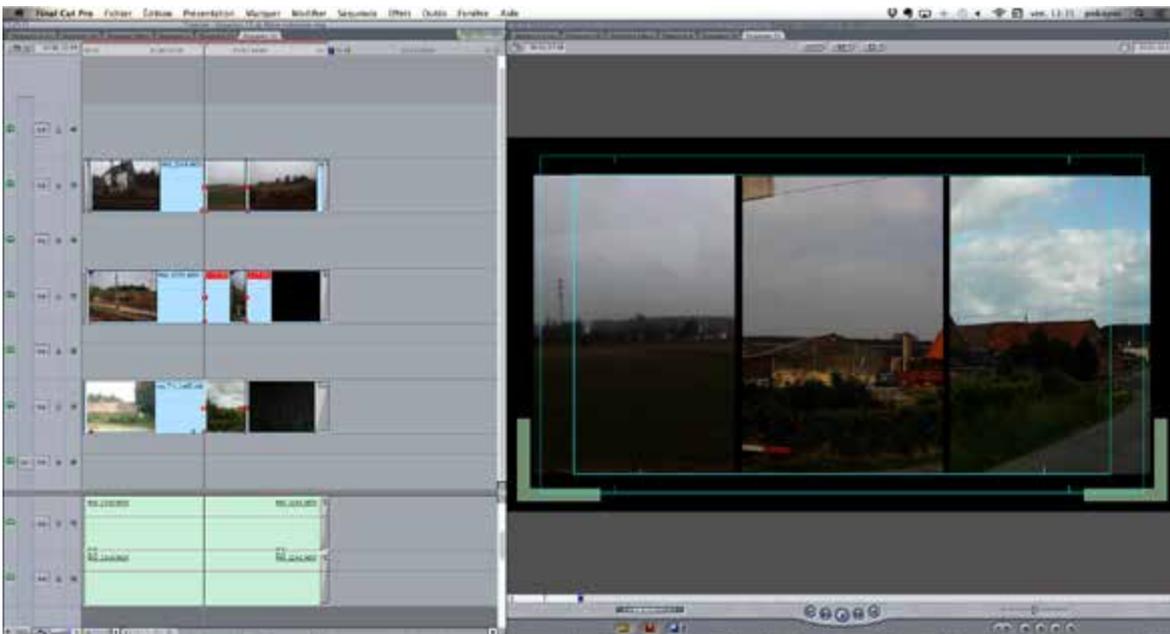


Fig. 07 :
Capture d'écran du logiciel de montage où l'on voit les trois pistes superposées sur la *timeligne*.

lecture comparative et non plus assimilante. En ce sens l'image résultante est bien une image lisible, plus qu'une image restitutive. Ce sera la deuxième hypothèse : ce type d'image renvoie à la description d'une situation générique et non à l'actualisation d'une situation spécifique. Enfin, c'est le dernier point au niveau structurel, les relations qu'entretiennent les images entre elles s'effectuent, dans un premier temps, au sein même de l'image. Il ne s'agit plus d'un intervalle entre deux images dans leur articulation successive (une image après l'autre) mais dans la simultanéité de leur actualisation (une image à côté de l'autre). Techniquement ce procédé s'obtient en juxtaposant différentes pistes sur la table de montage (fig. 07). Ce n'est plus uniquement un agencement chronologique suivant un déroulé horizontal, mais aussi un agencement *géo*-logique, dans la verticalité des pistes de lecture. Le procédé de sélection qui en découle n'est plus uniquement temporel, il devient spatial, dans l'espace même de l'image. Ce sera la troisième hypothèse : cette image suppose l'introduction d'une dimension verticale dans sa logique constitutive, et ouvre alors à un mode de sélection spatial des éléments qui la composent.

D'un point de vue conjoncturel, outre leur appartenance à la même temporalité (celle du visionnage), il est indéniable que le fait qu'elles sont toutes issues de situations similaires (le même trajet en train) a son importance dans leur articulation. Situation *similaire* et non pas identique car quelque chose change d'un cadre à l'autre. L'une est plus sombre que l'autre qui est plus jaune que la suivante. Il y a quelque chose donc dans la lumière. L'une nous montre des arbres sans feuilles, dans l'autre l'herbe est bien verte. Quelque chose donc dans la matérialité du paysage. L'une pointe vers la gauche, l'autre vers la droite. Quelque chose donc dans la direction des regards. L'une va plus vite que l'autre. Quelque chose donc dans la forme de l'action initiale. Bref, ce qui change d'une fenêtre à l'autre, c'est tout simplement qu'elles n'ont pas été prises au même moment. C'est tout simplement cette petite altération du temps sur chacune des journées qui passent, de l'ordre de la différence et de la répétition, du cyclique et du linéaire :

« Cette question du même et du différent qui compose, jours après jours, un quotidien : je connais par cœur ce territoire que je traverse, et pourtant c'est infiniment différent selon les heures, les jours, les saisons, les années ». ³³

Ce qui se joue ici d'une image à l'autre est bien ce qui a été évoqué plus haut, à savoir la question de la quotidienneté d'une situation vécue. Ainsi l'image résultante donne à voir la manière dont le quotidien peut s'actualiser dans la logique de ses variations, et ouvre alors à une appréhension rythmique du paysage. C'est la quotidienneté de la situation de celui qui la vit, mais peut être pas seulement. Il ne faut pas ici omettre l'importance du mouvement du train, et donc de la caméra. Il avance et nous avançons avec lui. Cet agencement fonctionne ici grâce à la spécificité du train d'être monté sur des rails et de suivre toujours la même trajectoire et, moins précisément mais avec une certaine régularité tout de même, de l'effectuer de surcroît à la même vitesse. Cette différence de vitesse peut être ajustée. Il est tout à fait possible de synchroniser les prises de vues en modifiant respectivement

34.

Masson fait d'ailleurs référence au split screen comme l'application artistique de l'effet d'inspection : « L'utilisation au cinéma de la technique du split-screen (écran divisé) participe d'une mise à l'œuvre de cet effet. Afin de décrire une multiplicité de situations parallèles, ou de rendre compte de la complexité d'une action, le cinéaste divise l'écran en un ensemble de sous-écrans dans lesquels les cadrages, les actions, les temps et les séquences peuvent différer. Le vidéaste Kentarō Taki, fait un usage du split-screen dans son œuvre *Exchangeable Cities* (2002) afin de réaliser un constat de la globalisation à travers le mouvement permanent, et l'usage de vidéos de villes du monde se succédant sur une multiplicité d'écrans. » Cf. Masson, *La Perception Embarquée. Analyse Sensible Des Voyages Urbains*. : 125.

L'exemple que prend Masson mélange différentes prises de vues autonomes les unes des autres pour témoigner d'une globalisation renvoyant à des situations similaires à chaque bout du monde. Le split-screen en question est plus qu'un split-screen. Nous reviendrons dans le détail sur ce genre de manipulation, mais nous pouvons noter pour l'instant que cet exemple témoigne du fait qu'en fonction de la manière dont les images sont agencées et de leurs contenus la lecture qui en découle va changer de nature.

Fig. 08 :
Image issue de la vidéo
*Trajets Réguliers : La Bruyère - Grand
Place, Grenoble, 12.06.10*
cf. USB : 05_TrajetsReguliers_Grenoble



Fig. 09 :
Image issue de la vidéo
*Trajets Réguliers : Perrache-Gallieni,
Lyon les 08-07 et 09.06.11*
Cf. USB : 06_TrajetReguliers_Lyon



35.

« Faites comme ce vent qui secoue ces arbres. Que votre regard se fasse pénétrant, qu'il ne se borne plus à refléter, à miroiter. Qu'il transgresse quelque peu ses limites. Vous vous apercevez aussitôt que chaque plante, chaque arbre a son rythme. Et même plusieurs rythmes : feuilles, fleurs, fruits ou graines. Sur ce cerisier, les fleurs au printemps naissent avec les feuilles qui survivront aux fruits et tomberont, pas toutes à la fois, en automne. Dès lors, vous allez saisir « symphoniquement » ou « polyrythmiquement » chaque être ou chaque étant, chaque corps, vivant ou non vivant. Vous le saisirez dans son temps-espace, dans son lieu et son devenir proche : jusqu'aux maisons et aux édifices, jusqu'aux villes et aux paysages ». Henri Lefebvre, *Éléments de rythmanalyse* (Éditions Syllepse, 1996) : 197.

la vitesse de défilement des images. Cette manipulation est sans conséquences visibles en terme de lecture des images, la modification de la vitesse de défilement étant inférieure à la vitesse de déplacement. Il y a donc un principe de répétition sur lequel semble reposer la vidéo. Pour s'en assurer, nous avons renouveler l'expérience en tramway et dans différents contextes (fig. 08 et 09 et USB : 05_TrajetsReguliers_Grenoble et 07_TrajetsReguliers_Lyon). Il faudra revenir plus tard sur les spécificités de chacune de ces réalisations pour se concentrer pour l'instant sur des principes d'ordre générique. C'est-à-dire qu'à y regarder de plus près chacun de ces exemples renvoie bien à l'expérience du *voyage urbain* tel qu'il est présenté dans la vidéo de Masson en vue d'identifier les effets visuels auxquels celui-ci soumet la lecture du territoire³⁴. Il serait à ce titre certainement possible d'en identifier de nouveaux ou d'en éprouver la validité en fonction du territoire traversé. Cette deuxième remarque suppose de s'intéresser non plus spécifiquement à la quotidienneté de la situation à laquelle renvoient ces images, mais à la question du territoire qu'elles donnent à voir. La synchronisation des prises de vues permet de se concentrer sur les différences d'un paysage à l'autre, sachant qu'il s'agit à chaque fois du même paysage, mais à des moments différents. En ce sens la séquence permet d'être attentif à la manière dont le lieu évolue en fonction du temps, à son rythme propre, ou plutôt à la *polyrythmie* de l'espace, telle que Lefebvre l'avait définie³⁵. Au-delà de la quotidienneté de la situation de perception, cette séquence permet une entrée rythmique dans la qualification de l'espace considéré. Enfin, si la lecture de ce type de séquence procède par un jeu de répétitions et de différences, celle-ci n'est pas exclusive à la question de la quotidienneté, que ce soit celle du corps percevant ou celle du paysage perçu. La lecture comparative entre les images permet de faire émerger un certain nombre de critères (la lumière, la vitesse, l'angle d'observation, les objets présents) qui conditionnent directement la question de la perception en faisant émerger ce qui d'une captation à l'autre est récurrent ou contingent.

Protocole de connaissance

Ainsi certains protocoles de reconduction, tout à fait opérationnels en photographie, ne peuvent s'appliquer en vidéo qu'en changeant le dispositif de manipulation des images. Il ne s'agit plus d'agencer les images les unes *à la suite* des autres, successivement, mais de les agencer les unes *dans* les autres, *simultanément*. Ce changement de registre dans la manipulation des images suppose un changement de registre dans la perception de l'image finale, voire un nouveau registre d'image-mouvement en soi. Ces images mises les unes à côté des autres (dans l'espace de l'écran) dévoilent aussi bien les imbrications en jeu dans l'expérience de la perception que dans celui de la matérialité du paysage, comme si l'image opérait ici un double mouvement : d'un côté de l'expérience du voyage elle ne retient que les processus de perception, et de l'autre elle extrait du paysage les phénomènes temporels qui le conditionnent. Il n'est plus tant question ici de *voyage urbain*,

Fig. 10 :
Le trajet Tournai-Lille vue de gauche, de face et de droite, en février 2012, mars 2011 et avril 2012,
cf. USB : 07a_Trajetsréguliers_TournaiLille,
ainsi que les vidéos de sélection 7[b-c-d] et la vidéo de recomposition 07e_Trajetsréguliers_TournaiLille_Recomposition



d'abord parce que le terrain peut varier tant qu'il respecte une certaine forme de répétition dans son mode d'appréhension, et ensuite parce que cette répétition est plus de l'ordre de la traversée comme protocole de connaissance d'un territoire que du voyage comme modalité de découverte d'un lieu. *Un protocole de connaissance* car l'image ainsi fragmentée ne renvoie plus à une situation spécifique, dans une logique phénoménologique qui opère par identification, mais générique, qui est issue d'une lecture comparative de différents moments restitués simultanément. S'il est possible de maîtriser au regard des autres les conditions de captation de chacune des situations considérées, ainsi que les conditions de restitution de l'ensemble de ces prises de vues, il est alors possible d'envisager de conceptualiser les éléments sur lesquels se construit cette lecture transversale des différentes situations perçues simultanément. En d'autres termes nous serions alors en train d'identifier les descripteurs qui guident une analyse typologique des situations considérées, à ceci près que ni les descripteurs ni les typologies qui en émergeraient ne seraient des objets figés, constants et autonomes, mais constamment pris et appréhendés comme des expériences, sans nécessité de les définir verbalement. En cela la méthode envisagée serait :

- *adiscursive*, dans le sens où elle ne vise pas à définir les situations mais à les transmettre et les interroger dans l'immanence de leur actualisation ;
- *intuitive*, car opérant sur et à partir de durées concrètes, c'est-à-dire procédant d'expérience sensible spécifique ;
- *scientifique*, puisque les phases de récoltes de données, de sélections des informations et de restitutions des conclusions peuvent être séparément reconduites et transmises à un tiers.

Le split screen en question ne serait qu'une forme possible de finalisation de ce type de méthode. À partir de cette situation de la traversée du territoire en train, d'autres formes peuvent être envisagées, plus ou moins proches de la technique du split-screen. L'extrait *Trajet Régulier, vision étendue, Tournai Lille* (cf. fig. 10 et USB : 07a_Trajetsréguliers_TournaiLille) est une des formes auxquelles nous avons pu aboutir. Elle démultiplie les angles et les moments de prises de vues et recompose la traversée à partir d'une multitude de prises de vues. A partir de là un travail de sélection de certains éléments est possible (cf USB : 07b-c-d_Sélection), pour au final recomposer une vision d'ensemble avec les différents éléments récoltés le long de chacune des traversées (cf. USB : 07e_Trajetsréguliers_TournaiLille_Recomposition). Ces différents exemples (en train, en tramway, latéral ou panoramique) sont tous issus d'une technique que nous pourrions appeler le *compositing*. Le conditionnel se justifie ici par le fait que nous entrons dans un registre de manipulation des images qui, bien que très ancienne, n'a fait preuve que de très peu de travaux de conceptualisation et dont aucun terme générique n'a jamais été proposé. Il faut donc revenir sur la généalogie de ce type de manipulation et préciser ce que nous entendons par *compositing* avant d'explorer plus avant ce qui se joue dans ce type d'images.

36.

Voir à ce propos les vidéos de promotions d'un studio de post-production américain: *Stargate Stargate Studios Virtual Backlot Reel 2009*, 2009, http://www.youtube.com/watch?v=clnozSXYF4k&feature=youtube_gdata_player (consulté le 15.12.14)

37.

Ce sera le terme employé à l'époque, Georges Sadoul, *Georges Méliès* (Seghers, 1970). Ainsi que *Georges Méliès et la première élaboration du langage cinématographique* », *revue internationale de Filmologie*, n°1, juillet août 1947, :23-30.

38.

Georges Méliès, *Le Voyage à travers l'impossible*, (1904).



Fig. 01 :
Georges Méliès
et la technique de la surimpression :
- L'homme-orchestre, 1900 ;
- L'homme sans tête, 1901 ;
- L'homme à la tête en caoutchouc, 1902.

3/ Le compositing comme hypothèse de recherche

Le split-screen semble être une piste de réponse adaptée aux enjeux d'une appropriation de la vidéo comme support d'analyse. Pour autant, il est nécessaire de le contextualiser au regard de la technique de laquelle il est issu. De quoi s'agit-il exactement quand nous parlons de split-screen ? D'une image composée de différentes images, un peu comme un photomontage mais en mouvement, un peu comme une mise en page, mais avec l'écran de projection qui fait office de page autant que de reliure. Ici il n'y a pas de *pages à tourner*, mais des images qui défilent en simultané. Mais si le split-screen se « contente » d'agencer les images les unes à côté des autres, il est tout à fait possible de les agencer les unes dans les autres. À ce titre, le split-screen renvoie aux techniques de post-production qui composent la plupart des images aujourd'hui en circulation³⁶ et dont l'origine date des débuts du cinématographe. Un bref retour historique sur ce type de technique de composition et sur les pratiques qui en découlent permettra alors d'en préciser les contours, ainsi que la manière dont elle sera appréhendée ici.

Au-delà des effets spéciaux

En tant que prestidigitateur, Méliès était fortement intéressé par l'écart entre le moment de la captation et le moment de la restitution, c'est-à-dire par l'ensemble des manipulations qu'il est possible d'effectuer entre la scène telle qu'elle se déroule devant la caméra et l'impression de vécu que propose l'image cinématographique. Il va alors aborder le cinéma dans la continuation de ses spectacles de magie et déployer tout un arsenal de *trucs*³⁷ pour emmener le spectateur dans des lieux qui se jouent des codes perceptifs traditionnels, allant jusqu'à proposer des *Voyage à travers l'impossible*³⁸. Démultiplication, incrustation, accéléré, déformation, disparition... Méliès va inventer l'ensemble des techniques encore utilisées aujourd'hui (cf. fig.IC.-). Qu'elles soient obtenues par un système de caches et de contre-caches qui permettent de n'imprimer qu'une partie de la pellicule à la fois, par un système de surimpression de la pellicule, ou par une modification de sa vitesse de défilement, ces multi-images ont vite été identifiés comme l'une des composantes formelles spécifiques au support cinématographique :

« Ce qui définit tous les procédés spéciaux, on l'a vu, c'est une sorte d'écart par rapport à la photographicit . Pour le fondu au noir, cet écart r s de dans le fait même que le film, pendant un instant, ne donne à voir aucune photographie. Avec les autres effets optiques, la situation est différente. Soit la surimpression ou le fondu-enchaîné : ils consistent à superposer deux unités de perception qui sont l'une et l'autre de nature photographique ; certes, leur superposition n'est pas elle-même une photographie : c'est elle qui définit ici l'écart. Mais à aucun moment le spectateur ne pourra voir l'effet optique seul,

39.

Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma, tome 2*, Édition : 4e tirage (Paris: Klincksieck, 1972) : 175.

40.

Nous retrouvons bien ici la préoccupation qui nous a initialement motivés : dégager la vidéo de sa capacité de réactivation, de restitution d'une situation initialement vécue au profit d'une nouvelle forme d'appréhension du mouvement et du temps.

41.

Seul le cinéma permet d'accélérer le mouvement et de voir en quelques secondes l'éclosion d'une fleur ou à l'inverse de le ralentir et de saisir le battement des ailes d'un insecte. À ce titre les extraits choisis par Dubois sont très révélateurs de l'époque : Epstein, Gance, Vertov in Philippe Dubois, *La question vidéo : Entre cinéma et art contemporain* (Yellow Now, 2012) : 146.

42.

L'Homme à la caméra, Dziga Vertov (VUFKU, 1929, 80 min.

43.

Voir à ce propos le film de James Whale, *L'Homme invisible* (Carl Laemmle Jr., 1933), 71min.

L'homme invisible n'existe pas et le spectateur des années 30 sait parfaitement qu'il a affaire à un film. Pourtant il acceptera de jouer sur les deux tableaux : celui de l'intellection en reconnaissant avoir affaire à une fiction, des effets et des trucages et celui de l'émotion en suivant avec attention les déboires de ce héros un peu particulier.

44.

Par exemple, pour faire voler *Superman* au dessus des immeubles (*Superman*, Richard Donner -A. Salkind et P. Spengler, 1978-137min), il faut combiner une projection frontale, mobilisant une caméra et un projecteur synchronisés, une surface réfléchissante (*scotchliite*) et un miroir semi-réfléchissant, le tout sur un plateau de tournage. Ce qui procède autant de la mise en scène que d'une manipulation de caméra. Monique Cresci « Effets Spéciaux et Théorie(s) Du Cinéma: Les Trucages et Leurs Effets de Sens », *CinémAction*, n°102 (2002) : 181.



Fig. 02 :
Superman, Richard Donner, 1978

il verra des images affectées d'un effet spécial, comme d'une sorte d'exposant sémiologique. »³⁹

Le concept de sémiologie mis à part, ce que Metz pointe du doigt dans son texte de référence sur le trucage au cinéma, c'est que cette multi-image détermine ce qui différencie l'image cinéma de la *photographicit *, c'est-à-dire du lien analogique qui relie l'image obtenue à l'objet film ⁴⁰. Comme pour toute discipline, le trucage au cinéma est un trucage qui lui est spécifique (il n'y a de trucage qu'en regard d'une pratique précise, qu'en regard d'un domaine conventionné). Chez Metz, ce dernier sera analysé au regard de l'univers qui l'entoure, c'est-à-dire au regard de l'univers *diégétique* du film. Il n'y a trucage que par rapport à une image non truquée, pleine et entière, participant de surcroît à une narration. Mais ce qu'a initié le cinéma d'avant-garde des années 20, c'est l'appropriation de ces *effets*, de ces *trucages* pour eux-mêmes et non plus pris dans un registre narratif⁴¹. Ralenti, fondu, superposition, incrustation... tous les procédés issus des expérimentations de Méliès sont alors largement réinvestis et nourrissent cette fascination pour le mouvement qui entre en résonance avec la prolifération des machines et la naissance des m tropolises. Le film *l'Homme à la caméra*⁴² témoigne alors d'une nouvelle étape : nous sommes en 1929 et ces effets de l'ordre de l'expérimental réintègrent le champ du cinéma narratif au service d'une perception « *machinique* » de la ville et non plus dans une perspective *illusionniste*. *Perspective illusionniste* du cinéma qui n'est pas en reste, comme en témoigne l'émergence du genre fantastique qui fait la part belle aux effets spéciaux en assumant le paradoxe de s'appuyer conjointement sur l'impression de réel du cinéma et sur l'intelligence du spectateur (qui n'est plus le même dans les années 30 que dans les années 1900) pour distinguer ce qui est de l'ordre du réel et du trucage⁴³. C'est alors toute l'époque du cinéma hollywoodien qui débute et qui va explorer avec d'importants moyens techniques et financiers le champ du trucage et des effets spéciaux.

En de a de l'art vidéo

Si jusque là il était possible, comme le proposait Metz, de distinguer les effets *profilmiques* (avant le tournage et rel vant de la mise en scène) et les effets cinématographiques (qui procèdent d'une manipulation de la caméra ou d'une manipulation en post-production), cette catégorisation se fragilise de plus en plus, d'abord du côté des studios hollywoodiens⁴⁴, ensuite du côté du cinéma dit « d'auteur » qui lui va tendre vers des formes de plus en plus hybrides. Cette confusion atteindra son paroxysme dans les années 70 avec l'invention de la *vidéo* qui marque un nouvel engouement pour les effets et les expérimentations visuelles. Comme l'explique très bien Dubois :

45.
Dubois, *La question vidéo*, 97.

46.
Derrière ce constat mi-amer mi-moqueur de Dubois, c'est peut-être un véritable basculement dont la vidéo fut le témoin : le dernier moment dans l'histoire des arts et des représentations où l'invention d'une technique ne perdure pas suffisamment pour engendrer une pratique ou un courant artistique en soi. Avant, de l'invention de la pigmentation à celle du cinéma en passant par la perspective, la peinture en tube ou la photographie, chaque avancée technologique laissait le temps aux artistes de s'en emparer, aux théoriciens de l'identifier et aux institutions de la transmettre. Avec la vidéo il en est allé autrement : à peine inventée elle fut détrônée par une nouvelle technologie, d'abord l'image informatique, qui elle-même laissa la place aux technologies numériques. Et nous sommes en droit aujourd'hui de nous demander ce qu'il restera des techniques actuelles dans une trentaine d'années.

47.
Dans le film *Matrix* (Andy Wachowski and Lana Wachowski, *The Matrix*, Action, Sci-Fi, 1999) pour se mouler sur le *temps d'une balle* (et surtout sur les mouvements du *super héros* qui les évite) la manipulation procède d'une captation in-situ et en mouvement de l'acteur (travelling circulaire), de l'interprétation infographique du mouvement de la caméra, de la reproduction/décomposition de ce mouvement en studio sur fond vert et de la modélisation d'une balle (et même des déformations d'air dues à sa vitesse), pour enfin compiler toutes ces prises de vue et compositions d'images dans un seul *plan* projeté en 35 mm.

Nous avons ici dans le même plan un travail sur le jeu d'acteur et sur la mise en scène, avec un système de câble pour le soutenir (profilmique), un travail de manipulation de caméra (le fameux rail avec autant d'appareils photographiques que d'images dans le plan), un travail de modélisation d'un côté virtuel (la balle) et de l'autre actuel (celui du mouvement de la caméra). Bref un imbroglio qui mélange aussi bien les supports que les techniques au profit d'une seule et même image : *le bullet-time*. Cf. Elie During, *Faux raccords : La coexistence des images* (Actes Sud, 2010), 101–102.



Fig. 03 :
L'exemple célèbre du *Bullet-Time*
dans Andy and Lana Wachowski,
The Matrix, 1999.
Source : <http://unstrapontinenenfer.blogspot.fr/2011/10/matrix.html>
(consulté le 15.12.14)

« on parlait d'un outil révolutionnaire, d'une esthétique unique, d'un art inédit. On voulait fonder cela en théorie autant qu'en pratique. Dans la pensée comme dans les institutions (...) en même temps dans les musées, on envisageait d'installer des départements d'art vidéo, les écoles d'art se dotaient de sections vidéo, partout on organisait des festivals et on publiait des revues, on instituait la catégorie des artistes vidéo ,etc. on essayait tout cela. Mais on avait du mal. »⁴⁵

Engouement qui prit fin presque aussi rapidement qu'il démarra, vu que moins de trente ans après la vidéo analogique allait totalement disparaître⁴⁶. Quoi qu'il en soit, cet art vidéo est à considérer dans la continuation des films expérimentaux des années 20, comme une pratique qui met en exergue la question de la narration au profit d'une exploration des procédés visuels qu'offrent ces techniques, parfois pour elles-mêmes, parfois au profit de la lecture interprétative qu'elles offrent. Ce que la vidéo a apporté aux films expérimentaux des années 20 est tout autant un saut quantitatif (avec une diversité inouïe de formes visuelles grâce au coût et à la facilité d'exécution) qu'un saut qualitatif, car la conception des vidéos ne procède plus d'une série de ruptures, de choix, de décisions, mais par modulation, variation, évolution (grâce notamment à la possibilité de voir immédiatement le résultat de la manipulation). Si les films expérimentaux des années 20 ont permis d'introduire de nouvelles formes de perception, les expérimentations vidéo des années 80 se les sont totalement appropriées, pour les complexifier, les préciser et les diversifier. L'image vidéo est alors devenue une image en soi, avec ses propres critères et ses propres caractéristiques. L'image numérique a mis à mal ces catégories en mélangeant les techniques, les méthodes et les supports. Les passerelles entre les pratiques expérimentales et les usages commerciaux sont aujourd'hui légion, et la perméabilité du support argentique et du support numérique est parfois bien plus forte qu'on ne le pense, comme en témoigne le récent (et déjà ancien, tant cette évolution est rapide) *Matrix* et son fameux bullet-time.⁴⁷

Le compositing

Cette très brève chronologie a permis de rappeler que les expérimentations de Méliès au début du XXe siècle jusqu'à celles des frères Wachowski du début du XXIe, en passant par les avant-gardes ou l'art vidéo, appartiennent toutes à la même histoire, celle des images en mouvement, ou celle des *images-mouvement* pour renvoyer directement au concept deleuzien. Pour autant, si l'ensemble de ces manipulations a été jusque-là énoncé sous les termes génériques de *trucages* ou *effets spéciaux*, il devient difficile de ne pas introduire quelques nuances. Les *effets spéciaux* ou les *trucages* ne peuvent être définis qu'en regard d'images sans effets ou trucages. Ces dénominations supposent en négatif l'existence d'une image de référence, en l'occurrence ici une image du registre de la *photographicit *,

48.
Peter Campus, *Three Transitions*, vidéo, 1972, <https://www.youtube.com/watch?v=Ar99AfOJ2o8>.

49.
Zbig Rybczynski, *New Book* (SE-MA-FOR, 1975), http://www.criticalcommons.org/Members/ccManager/clips/SF_Zbig_New-Book.mp4/view.

50.
Dubois parlera alors d'image vidéo comme d'une technique, voire comme une *forme qui pense* plus que comme un *support*. Philippe Dubois, « La question vidéo face au cinéma : déplacements esthétiques » in *Cinéma et Dernières Technologies*, De Boeck, Arts & Cinema (Paris, Bruxelles, 1998), 189–205.

51.
Marie-Thérèse Journot, *Le vocabulaire du cinéma*, 3e édition (Paris: Armand Colin, 2011).

52.
Wikipédia en propose une définition : **Le compositing** (en français, la « composition ») est un ensemble de méthodes numériques consistant à mélanger plusieurs sources d'images pour en faire un plan unique qui sera intégré dans le montage. Pour un film d'animation, il s'agit de l'étape finale de fabrication qui consiste à assembler toutes les couches des décors, des personnages et à réaliser les effets de caméra, à animer certains déplacements, et effets spéciaux. En cinéma de prise de vue réelle, il consiste surtout à réaliser des effets spéciaux et à truquer des vidéos. C'est l'un des derniers maillons de la chaîne de l'image dans la réalisation d'un film. in <http://fr.wikipedia.org/wiki/Compositing> (consulté le 15.12.14).



Fig. 04:
Peter Campus, *Three Transitions*.



Fig. 05 :
Zbig Rybczynski, *New Book*.

faisant partie d'un film ou d'un univers diégétique spécifique. Il en va autrement pour ce qui est d'une appropriation artistique de ces dispositifs. Ainsi, lorsque Peter Campus s'empare de l'incrustation chromatique⁴⁸ (cf. fig. 04), il en propose une expérience tout autre que celle de *Superman*. Chez l'artiste c'est l'effet qui permet d'interroger un système perceptif, au cinéma c'est l'effet qui est au service d'un système perceptif déjà prédéfini. De même, quand Rybczynski⁴⁹ (cf. fig. 05) s'empare du split-screen, ce n'est évidemment pas pour ses possibilités comiques (comme chez Allen) ou de mise en tension (comme chez De Palma), mais pour faire valoir les spécificités de la technique, et ouvrir alors vers de nouveaux registres perceptifs. Donc si dans un cas les effets spéciaux se construisent en rapport avec un univers diégétique, dans l'autre c'est l'univers diégétique qui se construit en rapport avec l'effet utilisé. Ce fait est surtout vrai lorsque l'ensemble de la vidéo n'est construit que *sur* et *par* l'effet en question, il ne s'agit alors plus d'un effet à proprement parler mais d'une technique. Il en va de même avec ce que Dubois identifie comme de la *vidéo* lorsqu'il analyse les techniques qu'elle suscite⁵⁰. Il ne s'agit plus tant d'un support que d'une technique de manipulation à proprement parler. Or, de quelle technique s'agit-il réellement ? Comment dénommer le fait d'imbriquer en une seule image différentes sources d'images ? N'étant ni historien ni théoricien du cinéma et des arts visuels, notre but n'est pas ici de proposer de nouvelles notions ou de nouveaux concepts d'identification des images. Pour autant force est de constater que si l'ensemble des logiciels existants pour fabriquer ces nouvelles formes d'images (after effects[®], smoke[®] ou motion[®]) sont tous commercialisés sous le terme de *logiciels de compositing*, aucun écrit n'est centré sur la question du *compositing* ou ne semble même le définir. Dans *le Vocabulaire du cinéma*⁵¹ le terme n'y est même pas mentionné sans que pour autant un terme équivalent soit proposé, le *compositing* se limitant à être considéré dans le registre des effets spéciaux. Or l'analyse qui suit va elle s'appuyer non plus sur une approche théorique et historique des manipulations existantes, mais sur une appropriation intuitive et pratique des techniques mises à disposition par ces logiciels qui se regroupent sous le terme de *compositing*. Aussi il nous semble nécessaire de nous référer à ce terme pour continuer notre approche⁵².

Hypothèse de travail

Les exemples de travelling en train ou en tramway précédemment évoqués ne sont pas spécifiquement de l'ordre d'un effet spécial ou d'un trucage au regard d'une image de référence. Ils sont comme des dispositifs n'existant que pour eux-mêmes, ce qui permet alors d'identifier la lecture qui en découle indépendamment d'un contexte narratif prédéfini. Pour cela nous nous sommes intéressés à la technique qui a permis de construire cette traversée du territoire, le *compositing*, qui renvoie dans le vocabulaire des équipes chargées de la post-production (de films, séries, publicités, vidéo-clip ou œuvres

plastiques) à tout ce qui consiste à mélanger plusieurs sources d'images en une seule. Le « split-screen » que nous avons évoqué est bien de l'ordre du *compositing*, l'incrustation chromatique aussi, ainsi que tout type d'incrustation (texte, dessin, 3D) ou de contrôle d'images (luminosité, déformation, découpage). Le *compositing* est alors une technique qui procède par couches et intervient au sein même du plan en amont du montage. Donc si le montage consiste à agencer les différentes images-mouvement les unes à la suite des autres, d'en déterminer des points d'entrées et de sorties au regard de l'ensemble des autres images-mouvement prises en compte, le *compositing* considère séparément chacune des images-mouvement et y intègre de nouvelles images-mouvement. Au même titre que le montage entre deux plans se construit sur le « raccord » que ces deux images produisent, le *compositing* intègre ce *raccord*, cet *intervalle* entre deux images dans sa composition même. Au montage, l'intervalle est avant tout temporel (directement ou indirectement), dans le *compositing* il est autant spatial que temporel et oblige à *lire* l'image-mouvement résultante autant dans la surface de projection que dans le temps de son actualisation, rompant tout lien d'analogie avec la situation dont elle est issue (sauf bien sûr dans le cas des effets-spéciaux et des trucages). Et tout comme l'image-mouvement, l'*image composite* se construit sur le mouvement de ses composantes et procède d'un renouvellement du regard qui permet de libérer notre perception de son ancrage spatio-temporel. De plus, tout comme l'image-temps l'*image composite* est aussi une *image-lisible* et une *image-pensante*. Mais à la différence de l'image-temps et de l'image-mouvement, ce n'est plus uniquement dans une logique de succession, et donc dans le temps que cette lecture s'effectue, mais aussi dans une logique de simultanéité, et donc dans l'espace que ce renouvellement peut se faire. Il y a comme une sorte de mise en abyme qui semble opérer dans l'image issue du *compositing*, un mouvement d'introspection qui oblige à repenser les modes d'appréhension qu'offre l'image cinématographique. Si l'image-mouvement permet de déplier la notion d'ambiance en deçà de toute forme de subjectivité (en décomposant le procédé même de la perception), et que l'image-temps a été capable d'aller au-delà de toute forme d'analogie au monde (en rompant le lien de causalité entre les phénomènes), la question est maintenant de savoir ce que l'image composée permet de saisir des phénomènes d'ambiances pour ensuite pouvoir identifier en quoi et comment elle permet de les intégrer à la pratique urbaine.

ID. note méthodologique plan et méthode

1. enjeux scientifiques

Nous sommes partis d'une question générale : comment et à quelles fins la vidéo peut-elle participer à l'élaboration du projet urbain ? Une rapide mise en parallèle des concepts d'image-mouvement et d'image-temps et de la notion d'ambiance urbaine nous a permis d'envisager une première piste dans la réponse : la vidéo est un support privilégié pour restituer et partager des phénomènes d'ambiances. En partant de ce constat, nous nous sommes appuyés sur une recherche récente du CRESSON qui portait sur la question du *voyage urbain*, et nous en avons détaillé la démarche méthodologique et empirique pour les confronter aux principes constitutifs du support vidéographique. Nous avons vu la difficulté de se saisir d'une image qui découle de la technique du montage dans une logique de reconduction et d'objectivation. Nous avons alors introduit un autre registre de manipulation sur la base duquel nous avons esquissé la présence d'une image composite comme technique d'analyse sensible des conditions relatives à l'effectivité d'une expérience.

Problématiques et postures

La problématique générale peut alors être recentrée autour de la question de l'image composite comme outil d'analyse sensible des conditions d'effectivité d'une expérience liée à l'appréhension d'un territoire. Cela suppose alors de se demander quelles sont les techniques que l'image composite mobilise ? Quelles lectures du territoire permet-elle ? Comment peut-elle s'intégrer à la dynamique du projet urbain ? En d'autres termes il s'agit d'interroger l'image composite comme support de visualisation. Comme le précise Söderström :

« L'étude des visualisations doit se focaliser sur leur efficacité. Leur efficacité interne se rapporte aux procédures de sélection/schématisations/synthèse de la réalité urbaine qui la constituent en un ensemble manipulable. Leur efficacité externe, inséparable de la première, réside dans leur pouvoir de persuasion et dans leur aptitude à coordonner un cours d'action »¹.

1.

Ola Söderström, Des images pour agir: le visuel en urbanisme (Lausanne: Payot, 2000) : 11.

Etudier l'efficacité interne d'une image composite suppose d'abord d'identifier les opérations qui la constituent, tant au niveau de la saisie des données sur le terrain, de leur manipulation dans le logiciel de compositing ou de leur restitution à autrui. En étudiant l'efficacité externe implique d'interroger ces images au regard de la discipline de l'urbanisme dans un mouvement de réciprocité : identifier comment la production des images composites peut s'adapter aux contraintes spécifique de la pratique de l'urbanisme et à l'inverse s'interroger sur ce qu'elle implique dans le processus d'élaboration du projet urbain. En somme nous proposons ici de considérer simultanément l'image composite tant d'un point de vue de sa conception que d'un point de vue de sa réception, de prendre en compte tout autant la construction de sa syntaxe (signifiant) que son implication sémantique (signifié) dans la perspective d'une application spécifique.

Choix méthodologiques

Au vu de notre objet de recherche, *l'image composite*, et de nos intentions, sa portée opérationnelle dans le champ du projet urbain, nous avons opté pour produire nous-même le corpus sur lequel se construit la recherche. D'un point de vue de l'efficacité interne, cela permet de ne considérer que des vidéos qui répondent à la double exigence d'être réalisées au regard d'un espace ou d'un territoire spécifique et de se construire exclusivement sur une technique de compositing particulière. À cela s'ajoute le fait de pouvoir produire des descriptions intrinsèques des vidéos et de prendre en compte tout autant les possibilités techniques de l'outil que les difficultés pratiques qu'il impose. D'un point de vue de l'efficacité externe, il n'existe que très peu d'expériences relevant du compositing comme outil méthodologique intégré à la pratique du projet urbain. De plus, le fait d'être à l'initiative des productions vidéographiques dans ce type de contexte permet de prendre en compte l'ensemble des composantes qui participent de la relation entre les deux pratiques (vidéographique et urbanistique) : qu'elles soient humaines (entre le vidéaste et l'équipe, ou entre l'équipe avec vidéaste et la maîtrise d'ouvrage), technologiques (entre les outils de la vidéo et ceux de la pratique urbaine), ou théoriques (dans la formulation des hypothèses et des problématiques en lien avec la production des vidéos). Deux registres d'expérience s'articulent donc ici : le premier - intrinsèque à l'outil - consiste à expérimenter des techniques de manipulations d'images en vue d'interroger la lecture du territoire qu'elles produisent. Le deuxième – extrinsèque - consiste à expérimenter ces techniques au regard de la pratique du projet urbain afin d'identifier leur potentialité opérationnelle. Cela suppose alors de mener deux types d'approches complémentaires :

1/ la première, empirique, se centre sur une description monographique et une lecture typologique d'un nombre restreint d'images composites *stabilisées* (en terme de méthode). Il s'agit ici de considérer la forme achevée de ces images et d'interroger comment elles renouvellent les concepts d'image-mouvement et d'image-temps dans la saisie du territoire. Bien que procédant d'une connaissance intrinsèque à la production des images, l'analyse portera ici plus sur la conceptualisation des images obtenues au regard de ce qu'elles donnent à voir et comprendre qu'en une interprétation des opérations qui y seront menées. En ce sens c'est bien une analyse procédant *de la connaissance* dont l'enjeu est d'identifier des types d'images composites en fonction des lectures du territoire qu'elles produisent.

2/ la deuxième, expérimentale, est d'ordre inductif. Elle se construit sur la base de retours d'expériences de l'insertion de la vidéo au sein de la dynamique du projet urbain à travers les logiques relationnelles qui l'ont conditionnée. Elle ne prend plus en compte la vidéo comme une image achevée mais comme un processus, et introduit par là-même la dimension praxéologique de l'outil. Cette analyse a pour finalité d'énoncer les conditions de *félicités* et d'*infélicités* de son application dans la pratique de l'urbanisme.

La vidéo : objet, outil et énoncé

Enfin, il nous faut préciser le rôle et le statut de la vidéo dans ce travail de recherche. Nous avons commencé ce travail en prenant en compte la capacité de la vidéo à produire son propre champ réflexif et la manière dont celui-ci pouvait faire écho à la notion d'ambiance, pour ensuite nous intéresser à la manière dont elle pouvait alors répondre à des contraintes méthodologiques dans le but de s'en saisir comme d'une technique. D'un côté, nous considérons la vidéo comme objet d'étude pris dans un contexte précis (celui des ambiances architecturales et urbaines) et appréhendée à travers une série de concepts (l'image-mouvement et l'image-temps) ; d'un autre, la vidéo est prise comme le support d'une analyse sensible au service de la construction d'un savoir (la vidéo comme méthode), qui émerge de la manipulation directe des images. Ce glissement topologique n'a pu être effectué qu'en prenant en compte tout autant les opérations de manipulations que suppose la vidéo (cadrage, translation, montage et compositing) que la manière dont elle opère en terme de lecture du territoire (la réception des images et la durée imposée au spectateur). À cela il faut ajouter que le but du travail n'est pas de produire une analyse de l'image composite pour elle-même, mais de l'intégrer à la démarche du projet urbain. Ce choix sous-entend alors de considérer la vidéo dans une logique modale au regard d'une pratique spécifique. D'objet d'étude en tant que support d'une démarche empirique qui considère un corpus de production vidéographique, la vidéo est devenue un support d'analyse, capable de produire son propre registre de connaissance sur la question des

2.

L'expérience est au centre de notre démarche tant d'un point de vue méthodologique -dans le recours à des expérimentations à partir desquels peuvent émerger des connaissances, que théorique -dans la conception d'une théorie de l'expérience sensible comme mode de connaissance sur lequel se fonde le recoupement entre les concepts propres à l'image cinématographique et la notion d'ambiance architecturale et urbaine. D'un point de vue méthodologique, il nous faut distinguer deux registres d'expérimentations, celle qui interne à la pratique de la vidéo, qui consiste à expérimenter des techniques de manipulations d'images pour elle-même ; et ce sera l'objet de l'approche empirique, et celle qui consiste à expérimenter la vidéo dans la pratique de l'urbanisme, ce sera alors l'objet de l'approche inductive.

ambiances urbaines et architecturales, pour enfin être considérée comme l'énoncé d'une expérience, celle qui consiste à l'insérer dans la pratique professionnelle. Nous avons ici décrit le mouvement général que va suivre notre recherche et sur lequel vont se greffer les différentes méthodologies évoquées. Il s'agit donc d'un objet d'étude, d'un outil d'analyse et facteur d'une expérimentation appréhendée autant de l'intérieur (au niveau des processus de fabrication) que de l'extérieur (au niveau des modalités de sa réception), et analysée suivant une démarche empirique (dite de la connaissance par l'analyse d'un corpus au regard d'un champ théorique), et expérimentale (dite inductive, faisant émerger des théories au regard d'une collecte –ou production - de données). Le champ d'investigation devient alors très large et suppose aussi bien une connaissance approfondie des outils interrogés, l'interprétation théorique de ce qu'ils mettent en œuvre, l'appropriation et l'adaptation technique de leurs usages, la lecture rétroactive de leur mise en application tout en sollicitant les champs disciplinaires de l'art (d'où est issue l'image composite), de la science (dans lequel s'inscrit ce travail de recherche), et de l'urbanisme (face auquel nous interrogerons l'image composite). Nous pressentons à quel point il peut être ambitieux de mener à bien ce travail de manière exhaustive, et à l'inverse à quel point il peut être riche de considérer dans sa globalité le mouvement transdisciplinaire qu'il suppose. Aussi nous avons privilégié effectuer le cheminement dans sa totalité au détriment d'une analyse détaillée et exhaustive de chacune de ses parties. Ainsi nous nous concentrerons sur les expériences que nous avons pu mener tout au long de notre recherche à partir desquels pourront émerger des pistes de réflexion. Ce dernier choix méthodologique reste en cohérence avec l'ensemble de notre position que nous avons jusque là détaillée : celle de toujours s'appuyer sur l'expérience comme forme de connaissance².



Occulto,
Recetas Visuales,
6min, Castellon, 2004.
USB : A01_Occulto



Nivelado,
Recetas Visuales,
8min, Barcelone, 2005.
USB : A02_Nivelado



Trincheras,
Recetas Visuales ,
12min, Malaga, 2006.
USB : A03_Trincheras



Santo Domingo n° 863,
Biennale de vidéo de Santiago,
boucle de 6 min,
Santiago du Chili, 2007.
USB : A04_SantoDomingoN863



V.U.A.N.#01,
Le Fresnoy, studio national des arts
contemporains,
4min, Tourcoing, 2008.
USB : A05_VUAN



Brighter Now,
Pourquoi faire simple prod.,
6 min, Lille, 2009.
USB : A06_BrighterNow



Nycthémeral,
Ville3000,
3 x 3min, Lille, 2009.
USB : A07_Nycthemeral



Distribution des cartes,
Groupe anonyme,
5 min, Grande Synthe, 2009
USB : A08_GrandeSynthe

3.

La pratique artistique a permis d'inventer des dispositifs de captations et de manipulation en lien avec le compositing sans autres contraintes que celle de leur élaboration, ce qui offrait alors une marge de manœuvre importante quant au caractère exploratoire et expérimentale des techniques. A l'inverse, la pratique en agence a consisté à convertir ces dispositifs en protocoles, c'est-à-dire à les optimiser en fonction des contraintes relatives à une démarche de praticien.

Fig. 01 :
Les 8 vidéos du corpus artistique,
(Meigneux, 2004-2009).
<https://vimeo.com/pokapoc>

2. Composition des corpus

Cette recherche s'appuie sur une pratique artistique de la vidéo durant laquelle nous avons pu expérimenter des dispositifs vidéographiques issus du *compositing numérique* et qui est à l'initiative de ce travail de recherche ; et sur une pratique en agence durant laquelle nous avons pu éprouver ces dispositifs au regard de la dynamique du projet urbain.

Le corpus artistique permettra de prendre en compte différents contextes de production et d'envisager la mise en place des images composites au-delà des contraintes qu'impose la pratique en agence³. Elles serviront de base à l'approche empirique. À l'inverse, les vidéos issues de la pratique en agence serviront tout autant de corpus pour l'approche empirique que pour celle inductive, avec pour nuance que dans le premier cas ce seront bien les vidéos achevées qui seront prises en compte, et dans le deuxième le corpus sera enrichi d'un ensemble de documents ayant participé à leur élaboration.

Corpus artistique

Ce corpus renvoie à une pratique qui a précédé ce travail de recherche. Aussi les vidéos ont-elles été réalisées indépendamment des attentes liées à une approche scientifique. Pour autant, elles en constituent la base réflexive - vu que c'est à la suite de ces différentes réalisations qu'a émergé l'intention de développer ce travail de recherche. Ce corpus regroupe un ensemble de réalisations produites dans différents contextes artistiques entre 2001 et 2010 et que nous pourrions décomposer en quatre moments :

- une première phase de découverte de l'outil vidéographique entre 2001 et 2004 à Barcelone ;
- une seconde phase de 2004 à 2006 en collaboration avec l'architecte Santiago Cirugeda au sein de l'agence Recetas Urbanas à Séville ;
- une troisième phase entre 2006 et 2008 qui correspond à un post-diplôme en arts visuels au Fresnoy, studio national des arts contemporains à Tourcoing ;
- et une dernière phase de 2008 à 2010 durant laquelle nous avons eu l'opportunité de pratiquer une activité de vidéaste à Lille, et qui s'acheva avec la rédaction du projet de thèse.

Ces différentes périodes renvoient directement à la réalisation de vingt-deux vidéos parmi lesquels seules douze ont recours au *compositing*, et huit s'ancrent directement dans la volonté de produire une lecture spécifique d'un espace ou d'un lieu défini. Ces huit vidéos (cf. USB référencement A0-) permettent d'introduire différentes techniques de *compositing* et seront sollicitées à différents niveaux dans l'analyse empirique : soit en tant que support privilégié de l'analyse (comme ce sera le cas de *Santo Domingo n°863*) soit en tant que support de discussion en vue d'approfondir les éléments de conclusion.

6.

Ce travail en agence s'est déroulé dans le cadre d'une Convention Industrielle de Formation par la REcherche (CIFRE).

INTERland vidéo-graphie

PLAN FIXE

Série de coupe temporelle.

Matériel	Caméra, pied, table de montage	Variante	Non
Contexte	Tout contexte	Son	Oui
Durée de la vidéo	Une minute	Contact	Guillaume Meignoux
Études	RJ Buers Nord - Villeurbanne		

Le plan fixe est la première étape du recours à la vidéo. Il permet de compléter la vue perspective qu'offre la photographie avec une retranscription des mouvements et des actions présentes.

Il s'agit tout d'abord de positionner la caméra à un endroit précis (choisi en fonction du contexte de l'étude), à 1,50m du sol, et de filmer durant un court laps de temps (1 à 5 minutes).

Il suffit ensuite de sélectionner une minute en fonction de ce qui s'est passé lors de la prise de vue.

Le plan fixe n'a pas besoin de retranscrire un moment extraordinaire. Au contraire c'est une possibilité de donner à voir simplement l'ordinaire, le quotidien.

Il permet à tous les collaborateurs du projet d'observer ce qui se passe durant une minute à cet endroit précis et à un moment donné. Il peut ensuite être perfectionné en faisant évoluer le point de vue en fonction de ce que la maîtrise d'oeuvre veut mettre en avant (plongée, contre plongée, au niveau du sol ou au contraire en vue aérienne).

Le plan fixe complète la photographie lors des présentations, c'est une mise en ambiance du lieu qui s'insère parfaitement dans l'analyse sensible.



Plan fixe sur les logements des Buers en bordure de l'échangeur du périphérique est de Lyon - octobre 2010

INTERland vidéo-graphie

SPLIT SCREEN

Confrontation des différentes ambiances présente sur un site.

Matériel	Caméra, pied, table de montage	Variante	Oui - nombre de cadres variable
Contexte	Tout contexte	Son	Oui
Durée de la vidéo	De une à trois minutes	Contact	Guillaume Meignoux
Études	RJ Buers Nord - Villeurbanne		

Le split screen consiste à confronter sur la même surface de projection différents plans fixes.

Chacun des plans fixes a une durée égale (de une à trois minutes), pris à hauteur de l'œil humain (1,50 mètres), et à la même focale permet en soi d'appréhender le fonctionnement du site à un moment donné.

Les différents plans fixes sont ensuite positionnés sur la même surface de projection (split screen) permettant ainsi d'éprouver comparativement les différentes ambiances des lieux présentés.

Cette technique peut être utilisée pour faire valoir des différences importantes entre un espace et un autre, ou au contraire pour témoigner d'une certaine homogénéité d'ambiance d'un lieu à l'autre.



Split screen sur l'intérieur des îlots des Buers Nord - octobre 2010

INTERland vidéo-graphie

VIDÉO SUIVI DE PARCOURS

Restitution d'un parcours d'un usager d'un point A à un point B

Matériel	Caméra, table de montage	Variante (texte)	Oui - ajout de texte
Contexte	Site juxtaposant différents espaces tout au long d'un même déplacement	Son	Oui
Durée de la vidéo	Variable en fonction de la longueur du trajet.	Contact	Guillaume Meignoux
Études	SD - Pôle multimodal de Macon-ville		

Le suivi de parcours est un procédé vidéographique permettant de retranscrire l'expérience d'un usager évoluant d'un point A à un point B tout en respectant les durées spécifiques de chaque traversée.

Le parcours est divisé en une série de plans de durée déterminée (variant de 10 à 30s) et équidistants dans l'espace les uns des autres (tous les 100, 200 ou 300 m). Les plans sont ensuite agencés dans un déroulé vidéographique (différent de droite à gauche de l'écran) permettant de rester fidèle à la continuité des différents espaces traversés.

Le suivi de parcours peut aussi mélanger différentes temporalités. Pour cela le filmeur retranscrit le même parcours à différents moments de la journée, et le montage alternera les différentes prises de vue.

Cette variante permet ainsi de confronter l'évolution du site au fur et à mesure de la journée, tout en s'insérant dans l'esprit de continuité spécifique à ce procédé vidéographique.

Le suivi de parcours donne ainsi à voir les articulations des différents espaces que traverse l'usager, les différentes sollicitations visuelles auxquelles il est soumis (à du son ou sans) et témoigne de l'enchaînement des ambiances présentes sur un même site, et au fil de la journée.



Suivi de parcours d'un usager en gare de Macon-ville - mai 2011

INTERland vidéo-graphie

TRAVELLING COMPENSÉ

Restitution de la perception d'un site depuis les transports en commun

Matériel	Caméra, table de montage	Variante	Non
Contexte	Site traversé par des transports en commun	Son	Oui
Durée de la vidéo	Variable suivant la distance entre les arrêts	Contact	Guillaume Meignoux
Études	RJ Arlequin - Grenoble		

Le travelling compensé retranscrit d'abord l'expérience d'un usager des transports en commun qui traverse le site étudié. Il permet ensuite de multiplier ces expériences et de les confronter dans une même séquence.

Il consiste à filmer plusieurs fois le même travelling pris depuis un transport en commun (bus, tramway, métro aérien...). Avec des angles de vue légèrement décalés (perpendiculaire, de biais, et en légère contre-plongée) et à des moments de la journée / semaine / saison différents.

Chacune de ces prises de vue sont ensuite agencées dans la même image pour reconstituer une vue d'ensemble tant spatiale (vue de dessus, de côté, du dessous) que temporelle (jour/nuit, week-end / semaine / week-end) dans le même mouvement, sur le même trajet.

Les variations de vitesse, les accidents de parcours, les changements d'angle de vue, les différences de luminosité entre chaque cadre créent des zones lentes - images dans lesquelles le spectateur reconstitue mentalement le trajet.

Le travelling compensé révèle ainsi une lecture du site en fonction :

- des sollicitations visuelles (différentes suivant le moment de la journée ou de l'année),
- de l'aménagement urbain existant (rythme du front bâti)
- de son occupation temporaire ou de son fonctionnement (les pratiques et les usages),
- de sa relation avec les transports publics (trajectoire, arrêts, distance)



Travelling compensé le long de la ligne A du tramway de Grenoble, arrêt "Arlequin" - juin 2010

Fig. 02 : Exemples de fiches explicatives des différents dispositifs vidéographiques expérimentés dans le cadre de la convention CIFRE, INTERland 2010-2013

Le corpus urbanistique s'est construit au fur et à mesure de la recherche sur la base de dispositifs vidéographiques déjà expérimentés dans la pratique artistique, et adaptés au contexte de la pratique du projet urbain. Il est issu d'une intégration dans le cadre de l'agence d'architecture, d'urbanisme et de paysagisme INterland à Lyon, où nous avons eu l'occasion de produire des vidéos directement en lien avec les études urbaines menées alors par l'agence⁴. Au total ce seront 30 vidéos qui auront été présentées à des acteurs extérieurs à l'équipe, et 22 autres qui auront fait partie d'échanges internes à l'équipe sur un ensemble de 9 études auxquelles nous avons participé de près ou de loin (fig. 02). À cela il faudra ajouter l'ensemble des essais vidéographiques, les rushes et les documents annexes (schémas, photographies, énoncés) ayant participé à leur réalisation, ainsi que les différentes situations que la pratique de la vidéo suppose, tant au regard du terrain qu'au regard de l'équipe ou de la maîtrise d'ouvrage. Ce corpus sera enfin augmenté par les documents produits par l'agence dans le cadre des études considérées (plans, photographies, modélisation virtuelle) et l'ensemble des documents accompagnant le travail de recherche (carnet de bord, communication, compte rendu de réunions). Si les 21 vidéos seront principalement abordées dans le cadre de l'approche empirique, c'est la manière dont le reste du corpus s'est articulé, les modalités relationnelles et contextuelles auxquelles elles ont participé qui seront traitées dans l'approche inductive, permettant ainsi de faire émerger le dialogue que les deux pratiques ont pu entretenir.

chapitre 2

l'image- composite

a. compositing et dispositifs
description monographique

b. éléments de définition
esquisse typologique

c. spatialité et simultanéité
disséquer l'expérience du lieu

d. rupture conventionnelle
l'image-composite



« *L'éloignement des pays répare
en quelque sorte la trop grande proximité des temps.* »

Racine, *seconde préface à Bajazet*.
Cité par Chris Marker, *Sans Soleil* (1983), 1min10'.

Présentation : fenêtre sur cours

Le compositing est un terme générique qui désigne l'ensemble des méthodes permettant de combiner *plusieurs sources d'images* en une seule. Cette technique se situe traditionnellement à la fin du processus de réalisation d'un film, mais nous voudrions ici l'interroger comme support de production à part entière, qui se situerait cette fois-ci en amont du travail de montage. Le compositing permet d'intervenir au sein même de la configuration de l'image et semble produire son propre registre d'image animée. L'hypothèse qui guide ce chapitre est que le compositing peut-être considéré comme un support d'analyse sensible pour interroger les conditions d'émergence d'une situation ou d'une expérience caractéristique d'un espace ou d'un territoire. Ce qui sous-entend qu'il soit capable de produire des registres de lecture spécifique relevant d'un processus d'objectivation. Quels sont alors ces nouveaux régimes de lecture ? Comment se définissent-ils ? Que permettent-ils de saisir de particulier de l'espace ou plus largement de la situation considérée ? Quelles sont les opérations qui les caractérisent ?

Ces questionnements renvoient à un champ d'investigation, l'analyse sémantique et technique des procédés de compositing, encore très peu exploré. Quant le compositing est analysé (sans pour autant être nommé de la sorte), c'est généralement pour ses capacités à produire des *effets spéciaux*, c'est-à-dire à produire des images qui s'intégreront dans un univers diégétique et seront analysées au regard des autres images, *entières*, sans *effets spéciaux*.

Notre propos est tout autre : en proposant de se saisir du compositing comme d'un support d'analyse, l'enjeu n'est pas de venir « gommer » les manipulations comme c'est le cas avec un *trucage*, mais bien au contraire d'assumer les fractures qu'impliquent ces manipulations pour interroger ce qu'elles provoquent dans la compréhension de l'image résultante. Pour cela nous nous inscrirons dans la logique réflexive et typologique proposée par Deleuze, que nous actualiserons au regard des manipulations et des fractures que suppose l'image composite. N'étant ni historien du cinéma ni philosophe, notre but ne sera pas ici de produire une analyse exhaustive des types d'images que le compositing peut produire. Bien au contraire cette première hypothèse, centrée sur les lectures du territoire que permet le compositing, ne nous intéresse que dans la mesure où elle permet d'embrayer sur la seconde hypothèse, celle d'envisager l'image composite comme un outil opérationnel au sein de la pratique du projet urbain. Aussi notre analyse ne portera que sur un nombre restreint de dispositifs expérimentés soit dans le cadre de notre pratique artistique, soit dans le cadre de notre participation aux études de l'agence INterland.

Le fait d'être à l'initiative des différentes vidéos permet de s'appuyer sur une connaissance intrinsèque des opérations qui ont guidé leur élaboration. L'analyse des formes de connaissance que les vidéos peuvent produire se fera elle au regard des éléments avancés par Deleuze dans sa conceptualisation de l'image cinématographique. C'est-à-dire qu'au

delà de la prise en compte des logiques productives et intentionnelles de chacune des vidéos, c'est l'objet même de l'image résultante, considérée dans sa dynamique et dans sa globalité, qui sera interrogée en fonction de ce qu'elle donne à voir pour elle-même. Deux niveaux d'analyses s'articulent ici : l'un vise à identifier les modalités relationnelles des différentes images au sein de l'image (centrifuge, basé sur une connaissance des outils sollicités) ; et l'autre vise à identifier ce que ces modalités relationnelles produisent comme perception (centripète, basé sur une approche conceptuelle). Pour cela nous procéderons en deux temps :

1. une description monographique de chacune de ces vidéos permettant de détailler les dispositifs mis en place au regard des intentions de réalisations ;
2. une lecture transversale de ces trois dispositifs afin de les typifier en fonction des modes de lecture qu'ils mettent en œuvre.

Cette analyse permettra alors d'identifier des familles d'images (*polyptyque, mosaïque et plurielle*) que ces techniques produisent en fonction des lectures du territoire qu'elles proposent, puis de préciser les enjeux conceptuels et opérationnels de l'image composite. Cette dernière ne sera alors plus envisagée comme une simple manipulation d'images, mais comme un registre spécifique d'image, *l'image-composite*, capable de générer ses propres formes de description.

IIA. compositing et dispositifs description monographique

La première étape de cette analyse consiste en une description monographique de trois vidéos réalisées autant dans un contexte de production artistique que dans celui de la convention CIFRE ayant accompagné ce travail de recherche. La première, *Cours Intérieures* (USB : *Buers_03_CoursIntérieures*), est une construction simple qui renvoie directement à l'idée du split-screen, et qui pourrait être entendue comme le premier niveau du compositing, le *degré 0* de la coexistence des images, celui qui consiste à agencer simultanément différentes prises de vue les unes à côté des autres sans procéder à des modifications au sein de chacune d'elles. Nous verrons déjà en quoi ce « *degré 0* », que l'on appellera *image polyptyque*, oblige à reformuler toute une série de notions en lien avec les concepts d'images-mouvement et d'images-temps. La deuxième vidéo, *Santo Domingo n°863* (USB : *A04_SantoDomingoN863*), fait appel à un dispositif très spécifique que l'on appellera *image mosaïque*. C'est l'un des dispositifs les plus récurrents dans l'ensemble de nos expérimentations et il ajoute, ou du moins il prend en compte, la faculté de l'image composite de travailler l'image-mouvement par couches superposables. À la différence du dispositif précédent, cette vidéo suppose l'imbrication des sources d'images les unes avec les autres et introduit l'idée d'une accumulation, voire d'une saturation d'images. Ce procédé ouvre alors l'image composite à de réels enjeux opérationnels dans le cadre de la pratique de l'urbanisme. Enfin, la vidéo *Grand territoire-ELKT* (USB : *ELKT_02a_Grand Territoire*) introduit le principe de découpe et de collage dans les images et suppose la création d'une caméra virtuelle au sein de ce logiciels de compositing. Cette vidéo impose une lecture en deux temps : la première isolera une nouvelle catégorie d'image composite, *l'image plurielle* qui correspond à une logique d'articulation visuelle des images entre elles, et le deuxième interrogera spécifiquement ce à quoi renvoie l'introduction d'un système

Cours Intérieures, INTERland, Villeurbanne, 2010
USB : *Buers_03_CoursIntérieures*
<http://vimeo.com/pokapoc/coursinterieures>



Santo Domingo n° 863, BVNM, Santiago du Chili, 2007
USB : *A04_SantoDomingoN863*
<http://vimeo.com/pokapoc/santodomingo>



Grand territoire (ELKT), INTERland, Eurométropole Lille-Kortrijk-Tournai, 2011
USB : *ELKT_02a_Grand Territoire*
<http://vimeo.com/pokapoc/grandterritoire>



Fig. 01 :
les trois vidéos faisant l'objet
d'une description monographique

de captation virtuelle (fig. 01).

Contextualisation

Chaque description monographique est précédée de quelques lignes d'introduction permettant de situer la vidéo au regard de son contexte de production. Cette introduction reviendra spécifiquement sur le type d'espace qui a motivé la réalisation de la vidéo, sur les motivations ayant conduit à sa réalisation et sur certaines contraintes ayant pu conditionner la réalisation. Elle précisera aussi, dans le cas de vidéos issues de la pratique en convention CIFRE, le cadre et les enjeux de l'étude urbaine dans laquelle la réalisation de la vidéo s'inscrit, ainsi que le rôle et la place du chercheur dans la réalisation. Enfin, cette introduction est accompagnée d'une fiche technique reprenant certaines caractéristiques de la vidéo (durée, format).

In situ, in vitro et in extenso

L'approche monographique a pour but d'offrir une description intrinsèque à chacune des vidéos étudiées en vue de comprendre les logiques réflexives ayant conduit à la mise en place du dispositif. Comme nous l'avons évoqué, ces images composites procèdent d'un enchevêtrement complexe d'images. En effet l'image composite est à prendre comme la résultante d'un agencement de différentes captations renvoyant elles-mêmes à différentes postures au moment du tournage. Aussi, lors de la réalisation des vidéos, chaque moment filmé n'est jamais considéré pour lui-même mais toujours envisagé dans une construction spécifique avec d'autres prises de vue. Cela sous-entend que si ces dernières sont réalisées en fonction de l'existant, elles le sont aussi en fonction de leur articulation à venir et répondent ainsi à un certain nombre de prérogatives qui définissent le cadre opérationnel du dispositif. Pour bien identifier les dispositifs en œuvre, il est alors nécessaire d'aborder chaque image composite dans une logique modale qui considère autant le rapport de chacune des captations à l'existant que les relations entre ces différentes captations au sein de l'espace de manipulation du logiciel de compositing. De plus, comme l'enjeu est ici de déterminer les registres de lecture que ces dispositifs mettent en place, un troisième niveau de description doit être pris en compte afin d'aborder l'appréhension de l'image résultante dans son ensemble. C'est sur la base de ces trois modalités relationnelles (la relation au site, celle entre les images et celle au spectateur) que peuvent être définis les descripteurs qui guideront cette première analyse :

1. le premier, *in situ*, revient sur les modes de captation mis en place au regard des intentions et/ou des attentes ayant motivé la réalisation de chacune des vidéos. Il est alors essentiel d'introduire succinctement les conditions de production de chacune des vidéos, les caractéristiques du lieu qui ont amené

1.

Les séances de réactivation sont des séances inspirées de la méthode de l'observation récurrente d'Amphoux évoquées dans le chapitre précédent :

« Ces séances consistent à soumettre les vidéos à l'interprétation de spécialistes de disciplines différentes (...) tout en les faisant réagir sur les commentaires ou interprétations de ceux qui les ont précédés. »

Pascal Amphoux, « l'observation récurrente », in *L'espace urbain en méthodes* (Marseille: Parenthèses, 2001), 154.



Nous avons procédé à deux séances de ce type :

- une première au CRESSON le 15 octobre 2012 avec des chercheurs du laboratoire (JP Thibaud et N. Tixier, directeurs de thèse ; A. Pequeux, sociologue, L. Brayer, doctorante) et le directeur de l'agence Interland (F. Huillard).

- la deuxième a eu lieu à Paris le 1er mars 2013 et réunissait plusieurs personnalités en lien avec la pratique de l'architecture et de l'urbanisme. Etaient présents : N. Tixier, directeur de thèse, P. Amphoux, urbaniste, J. Attali, philosophe, membre du laboratoire ACS-Paris Malaquais, V. Descharrière, architecte associée à BTAU, I. Moulin, architecte, directrice des programmes à European, Q. Lhotre, étudiant à Paris Malaquais et J. Torres, doctorant au laboratoire ACS-Paris Malaquais.

Chacune des séances s'est organisée autour de la projection de dix vidéos issues de la pratique en agence et a duré près de quatre heures.

à s'y intéresser, et enfin la manière dont cela se traduit par l'implication de l'opérateur (le caméraman) sur le site (positionnement et choix du type de plan effectué).

2. le deuxième, *in vitro*, précise les différentes manipulations effectuées sur les captations en fonction de la manière dont celles-ci dialoguent les unes avec les autres. Il y a ici deux niveaux de description, celui qui s'interroge sur le cadrage de chacune des vignettes, c'est-à-dire sur les choix ayant conduit à attribuer telles ou telles limites géométriques à chacune des captations ; puis celui qui s'intéresse au contenu, au signifiant de chacune des images au regard des autres. Le premier niveau est à dominante spatiale (les limites du cadre) envisagé dans une perspective temporelle (qui évolue dans le temps) ; et le deuxième à dominante temporelle (les actions que le plan révèle) dans la perspective d'un agencement spatial (au sein de la surface de projection).
3. le troisième, *in extenso*, appréhende alors l'image composite dans sa finalité et la met en relation avec l'expérience qu'implique son visionnage, ce qui suppose que chacune de ces vidéos a pu faire l'objet d'au moins une présentation publique ou semi-publique dans des contextes précis où des retours ont pu être récoltés (entretiens individuels, conférences et présentations publiques, ou séances de réactivation¹).

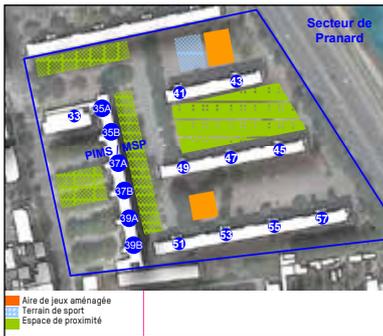


Fig. 02 :
Vue aérienne de la cité Pranard.
INterland 2009.

2.
INterland 2010, Étude de cadrage
urbain, Maitrise d'ouvrage : Com-
munauté urbaine du Grand Lyon ;
maîtrise d'œuvre : INterland (man-
dataire), F .Gücker, HTC.

3.
Gabriel Sibille, réunion du
27.08.2010

Fig. 02:
Vue aérienne de la cité Pranard.



Fig. 03 :
Cité Pranard, espaces de proximité,
INterland, 2010



1/ Cours Intérieures

Cours Intérieures est une vidéo réalisée dans le cadre d'une étude urbaine de l'agence INterland en 2010-2011². L'étude portait sur la définition des enjeux de rénovation d'un quartier résidentiel de Villeurbanne. Ce quartier est majoritairement composé de barres et de tours de logements sociaux datant des années 60. Il est aujourd'hui bordé en limite nord par une voie rapide et en limite sud par l'axe de circulation principal du quartier (fig. 02). La vidéo a été réalisée dans la première phase de l'étude, celle du diagnostic, qui vise à qualifier les espaces existants et formuler les analyses sur lesquelles se baseront les scénarios d'intervention. Plus précisément, le diagnostic concernait ici un ensemble de quatre barres en épi le long de la voie rapide avec une barre de logement en limite sud (qui isole l'ensemble de l'axe principal du quartier -fig. 02). Il s'agissait avec la vidéo d'interroger les espaces intermédiaires autour de chacune de ces barres. Ces espaces intermédiaires peuvent se diviser en deux familles : l'une regroupant les deux zones de dessertes aux extrémités sud et nord distribuant les quatre barres, et l'autre regroupant les trois espaces intermédiaires entre chaque barre. Les dessertes sont de factures différentes. Celle qui est au sud, derrière la grande barre de logement, est aménagée en voirie agrémentée de parkings. Celle qui se trouve le long de la voie rapide, au nord, est aménagée en promenade boisée le long d'un mur anti-bruit. Les espaces entre chaque barre sont eux respectivement aménagés en parkings, en espace vert (qui se limite à une pelouse et quelques arbres), et le dernier avec un équipement sportif en plein air entouré d'une rangée d'arbres. Comme l'ont noté régulièrement les membres de l'équipe, cet ensemble renvoie peu ou prou à l'archétype du logement social des années soixante, autant par la présence d'une voie rapide construite après coup qu'avec le jeu de proportions entre plein et vide, ou au niveau des couleurs et des articulations entre les bâtiments. Les attentes de la vidéo ont été clairement exprimées dès le début par le pilote de l'étude au sein de l'agence : *il faudrait donner à voir ce qui se passe dans ces espaces. Comment s'y sent-on ? Est-ce que c'est calme, dérangeant, agréable ? En plan ça ne va pas, mais quand on y est, ça paraît différent*³.

In situ

Il s'agissait donc de donner à voir ce qui se passe dans ces espaces dits *interstitiels*. Suite à une première visite de site, qui donna lieu à une première série de photographies de « repérages » (fig. 03), il ne semblait pas se passer grand chose dans ces espaces. Tout au plus avions-nous pu croiser quelques résidents en train de les traverser. Ne sachant pas exactement quel type de vidéo produire, nous avons alors opté pour la réalisation d'une série de captations *descriptives*, c'est-à-dire avec des plans le plus *neutre* possible, à hauteur d'œil, dans l'axe de chacun des espaces, avec un temps de filmage imposé à cinq minutes. Ces captations ne sont pas sans rappeler les stéréotypes des représentations photographiques

4.

Comme l'a fait remarquer Amphoux : « *C'est justement ce qui est intéressant dans la composition de ces 4 images qui sont assez typées, classicisme du type de cadrage de ce type d'espace (...) cadrage un peu dur, prise de vue très classique qui en soi va du côté de la mise à distance d'une forme de stéréotype de photographies des grands ensembles* ». Pascal Amphoux, séance de réactivation du 01.04.2012.

5.

Seul événement notable : nous avons remarqué un groupe de personnes en train de « réparer » une voiture dans l'allée sud, et dont l'activité nous sembla si « particulière », que nous avons préféré ne pas effectuer de prise de vue de ce côté du site. Nous reviendrons plus tard sur les possibilités de filmer ou non un espace en fonction de l'activité qui s'y déroule. Certains sites ne se prêtent effectivement pas à un relevé vidéographique, que ce soit pour des raisons de sécurité (les centres commerciaux), de privacité (les espaces résidentiels), de méfiances (lors d'activités illégales). Voir à ce propos le chapitre III.C.1 : La relation au territoire.

6.

Nous reviendrons sur les conditions de projection dans le cadre de comité de pilotage et notamment sur la question de la durée des vidéos. Cf. Chapitre IIIB-3 : restitution et contraintes.

Fig. 04 :
La vidéo se compose
de quatre plans fixes en split-screen.



que ce type de configuration urbaine a pu susciter⁴. La captation fut effectuée avec une caméra grand public Toshiba P20 le vendredi 03 septembre 2010 entre 17h et 19h et accompagnée par une prise de son synchrone avec un micro omnidirectionnel assurée par un membre de l'agence. Malgré le choix du moment de captation, qui pouvait laisser espérer rencontrer un maximum d'activités (fin de semaine, fin de journée ensoleillée) peu d'événements ont pu être remarqués⁵. Cette première captation était alors constituée de quatre plans fixes d'une durée respective avoisinant les cinq minutes et filmés à 17h45, 17h58, 18h21, 18h47 dans la même journée.

In vitro

C'est sur la base de ces quatre plans fixes que s'est constituée la vidéo finale. Le fait que nous n'ayons été témoins d'aucune activité marquante fut le point de départ de l'agencement de ces différentes prises de vue, ce à quoi s'ajouta le fait qu'elles dégageaient quelque chose d'agréable, d'apaisant. La grande luminosité, la forte présence végétale et le cadre bâti, offrant un espace fermé mais aux dimensions généreuses, étaient particulièrement mis en valeur dans ces prises de vue. C'est sur cette impression, celle d'un espace calme, fortement ensoleillé mais avec des parties ombragées, que se construit la vidéo. Nous proposons donc d'utiliser les quatre plans fixes dans leur globalité et de les visionner en simultané afin, d'abord, de gagner du temps (un visionnage de cinq minutes plutôt que quatre de cinq minutes), mais aussi de permettre une lecture comparative entre les espaces filmés pour renforcer leur similarité et leur proximité. La disposition de chacune des vidéos fut guidée par la répartition géographique et typologique des espaces :

- en bas de l'écran, la vue sur la promenade distribuant les trois espaces était redécoupée en vue panoramique afin de la différencier des autres prises de vue et de l'adapter à la surface de projection.
- au-dessus, les trois autres captations étaient alignées dans une valeur de cadre similaire.

Cette vidéo devant être présentée lors d'un comité de pilotage, nous avons défini avec le chef de projet qu'elle ne devait pas durer plus de soixante secondes⁶. Nous avons donc effectué un travail de montage, au sein de chacune des vignettes, afin de réduire le temps de projection tout en précisant les intentions de la vidéo. Chaque vignette étant un plan fixe pris sur un court intervalle de temps, il était alors possible d'agencer librement les événements sans que ces coupes soient perceptibles. Nous avons donc sélectionné un ensemble d'événements qui nous semblaient remarquables (d'abord les plus visibles : un passant, deux enfants sur un vélo, une voiture qui se gare, une autre qui part ; puis d'autres plus ténus : des papillons, des branches qui s'agitent, un peu de poussière dans un rayon

7. Le son a été considéré dans un dernier temps et de manière intuitive : une fois les différents événements articulés dans leur continuité, nous avons écouté en simultanément les quatre pistes audio synchronisées pour ensuite en supprimer certaines ou

en accentuer d'autres en fonction des événements visibles, et dans l'intention de restituer un bruit de fond homogène et continu au plus proche de celui qui accompagnait chacune des prises de son. (cf. fig. ci-contre)

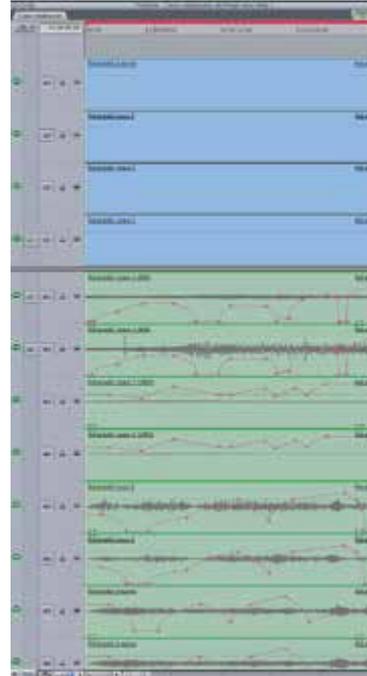


Fig. 05 :
Capture d'écran de la timeline du montage vidéo et sonore de *Cours Intérieures*, 2010

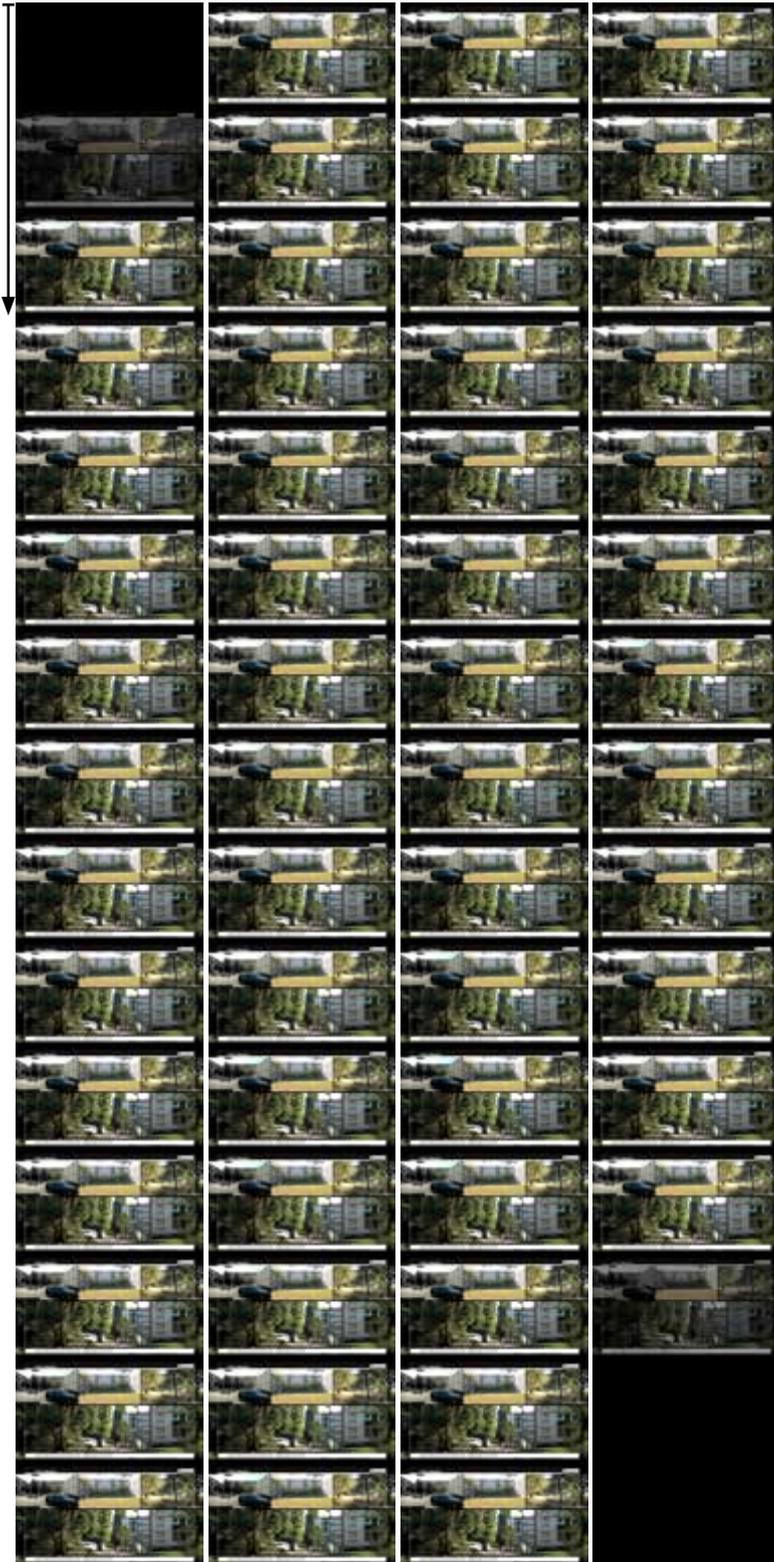


Fig. 06 :
Cours intérieures
à raison d'une image par second

FICHE TECHNIQUE :

titre : **COURS INTÉRIEURES**
 durée : **60s.**
 Année : **2010**
 Format : **HD-COULEUR**
 Production : **INTERLAND**
ÉTUDE DE CADRAGE URBAIN DES BUERS NORD
GRAND LYON
 diffusion : **INTERNE**
 URL : <http://vimeo.com/pokapoc/coursinterieures>

de soleil). Ces différents événements étaient ensuite isolés sur la table de montage par une coupe entre le moment de leur apparition (la première image appartenant à l'événement identifié) et de leur disparition (relative à la dernière image appartenant à l'événement en question). Il ne restait plus qu'à les agencer entre eux dans chacune des vignettes au regard de l'ensemble de l'image résultante et dans le temps total de la vidéo (qui avait été fixé à une minute). Chacun des événements était donc considéré d'abord indépendamment les uns des autres, comme des blocs autonomes sans lien de causalité ou chronologique, pour ensuite être agencés les uns par rapport aux autres, autant au regard des événements au sein de la captation qu'au regard de ceux présents dans les autres captations⁷.

In extenso

Dès le début de la vidéo, les quatre plans sont visibles en simultané, et il est alors bien difficile de savoir s'il s'agit de prises de vue vidéographiques ou de photographies tant rien ne semble bouger. Mais au fur et à mesure que le temps passe, le regard se précise et commence à distinguer une toute petite tache blanche qui bouge, apparemment un papillon qui traverse l'image centrale. Puis une autre sur l'image du bas. Alors le regard distingue des feuilles qui bougent sur deux puis trois vignettes. Un peu de vent, et à la vingt-quatrième seconde une voiture dans la fenêtre de gauche traverse le cadre pour aller se garer dans l'arrière plan. Suite à cela un homme contourne le bâtiment dans l'image du bas sur une durée de dix-huit secondes. Puis, à la cinquante-deuxième seconde, deux enfants sur le même vélo passent au premier plan de l'image de droite pendant qu'une voiture dans l'image de gauche sort du parking. La vidéo se termine alors dix secondes après par un fondu au noir sur une image qui ne semble pas différer de l'image de départ.

8.

Guillaume Meigneux, *Santo Domingo n°863*.

9.

Au sujet de cette typologie chilienne, voir l'article très complet de L. de Simone en ligne : Liliana de Simone, « Caracoles comerciales y otras especies en vías de extinción », *Bifurcaciones*, 24.09.2012, <http://www.bifurcaciones.cl/2012/11/caracoles-comerciales/4/>, consulté le 15.12.2014

10.

Le dispositif vidéographique utilisé avait déjà été expérimenté à Barcelone dans une toute autre situation, pour restituer les trois journées de chantier qu'ont nécessité la construction d'un module d'habitation dessiné par l'architecte Cirugeda : Guillaume Meigneux, *Nivelado* (Recetas urbanas, 2005), 6 min, USB : A02_Nivelado, <http://vimeo.com/pokapoc/nivelado>.



Fig. 01:
Trois différents caracoles
à Santiago du Chili :
Dos caracoles et *Caracol Vip's*
(source : R. Notario, 2012 :
<https://www.flickr.com/photos/riveranotario/>),
et *Plaza de armas*
(G. Meigneux, 2007).

2/ Santo Domingo n°863

Santo Domingo n°863 est une vidéo réalisée dans le cadre d'une résidence d'artiste pour la 8^e Biennale de Vidéo et de Nouveaux Médias (BNVM) de Santiago de Chili en 2007⁸. L'idée de cette vidéo est née en découvrant les *caracoles*, typologie architecturale spécifique du Chili. *Caracol* en espagnol signifie *escargot* et désigne au Chili des galeries commerçantes sur plusieurs étages qui s'articulent autour de grandes rampes verticales. Il peut y avoir des *caracoles* simples, doubles, en spirale ou à angle droit (fig. 01)⁹. Tout comme dans le Guggenheim de New-York, le vide central autour duquel ils s'organisent offre une sensation agréable permettant d'embrasser d'un même coup d'œil l'ensemble de l'espace, offrant par là-même de nombreuses possibilités d'interactions visuelles et sociales. Les *caracoles* ont fortement été développés sous la dictature chilienne avant d'être détrônés, pour des raisons principalement fonctionnelles mais aussi peut-être idéologiques, par le modèle nord américain du *mall center*. L'intention de la vidéo était de produire comme une carte postale vidéographique d'un de ces *caracoles* qui ne se centrerait pas tant sur l'architecture et sa valeur patrimoniale, mais sur le foisonnement et la vie qu'ils abritent. Le *caracol* de la rue Santo Domingo offrait l'avantage d'être en plein centre de Santiago, à quelques mètres de la *Plaza de la Armas*, ce qui en faisait potentiellement un lieu touristique en contraste avec l'activité populaire qui s'y déroule. L'idée était alors de construire cette vidéo comme un photomontage panoramique, technique qui consiste à prendre une série de photographies d'un même point de vue et à les relier pour reconstituer la vue panoramique du paysage. Sauf qu'ici, les photographies sont remplacées par des séquences vidéo d'une durée déterminée et prises tout au long d'un séjour de deux mois, et que le paysage serait le *caracol* en question¹⁰.

In situ

Le choix du dispositif était motivé ici autant pour offrir une vue d'ensemble du *caracol* (une sorte de panoramique) que pour sa capacité à produire le condensé d'une activité sans jamais avoir recours à l'accélération. Il s'agissait donc de reconstituer une vision panoramique (tant spatiale que temporelle) de la vie de tous les jours du *caracol*, à partir d'une série de captations prises depuis le même point de vue, mais à des moments différents. Après avoir déterminé la position de la caméra, offrant une vue d'ensemble sur l'intérieur du *caracol* (point de vue dans l'axe du caracol et à mi-hauteur, tout contre la rambarde – ouvrant un maximum de dégagé en plongée et contre-plongée - fig. 02), il suffisait alors

11.

Le cache est un outil du logiciel de compositing qui peut être obtenu soit :

- par un travail sur la luminescence ou sur la couleur de l'image (par exemple le cache chromatique correspond aux incrustations sur fond vert ou bleu), c'est-à-dire en fonction de caractéristiques intrinsèques à l'image ;

- ou alors par le dessin d'une forme géométrique imposée à l'image (forme extrinsèque - ce type de cache est appelé « cache-patate »). Il peut avoir autant de points que nécessaire et être animé dans le temps.



Tout ce qui est pris dans la sélection du cache est occupé par l'image d'origine, tout ce qui ne correspond pas à la sélection est occupé par la couche alpha, c'est-à-dire une surface vierge de toutes informations et susceptible de recueillir par « transparence » l'information d'une autre image qui se positionnerait « derrière ». Lorsqu'il n'y a pas d'images qui viennent combler la surface de la couche alpha, elle se matérialise alors par un noir.

Dans le cas de la vidéo Santo Domino n°863, le cache est obtenu par l'imposition d'un cadre rectangulaire contenant l'ensemble de l'empreinte visuelle de l'action ciblée.

12.

Il est à noter que les espaces manquants de l'image de projection (et donc inoccupés à un moment donné par une action) ne représentaient alors qu'une petite partie de l'image (comme autant de jointure entre les différents cadres de prise de vue) et qu'il y avait au contraire de nombreuses actions se superposant sur le même espace de projection (mais jamais avec le même cadre, les mêmes limites).

Fig. 02 :
point de vue panoramique choisi pour la réalisation de la vidéo



Fig. 02:
La vue d'ensemble est fragmentée en une série de prise de vue autonome, en plan fixe, d'une durée variable (entre 2 et 10 min).



de filmer l'activité du *caracol* par une série de plans fixes étalés sur une période de deux mois, à raison d'une à deux demi-journées par semaine. Chaque demi-journée de tournage consistait à filmer par « petites touches » l'ensemble du panorama, à chaque fois sur une durée moyenne de 5 minutes par plans. Parfois c'est l'activité observée qui motivait certains angles de vue ; parfois c'est la volonté de couvrir l'ensemble du panorama sans pour autant qu'il n'y ai rien, ou presque rien, qui se passait dans le plan.

In vitro

Ce type de prise de vue a la particularité d'offrir un ensemble de rushes extrêmement homogènes en terme de facture d'images : c'est toujours le même espace, toujours les mêmes types de plans, toujours le même point de vue (seul varie l'angle de prise de vue -partie gauche, droite, supérieure, inférieure, centrale -fig. 02). Les durées sont approximativement les mêmes mais correspondent à des moments de prises de vue différents. La première étape consiste à reconstituer la vue d'ensemble de chacune des journées de tournage : les différentes prises de vue agencées les unes avec les autres comme pour un puzzle ou un photomontage panoramique. Cette opération se base sur la cohérence de la vue d'ensemble sans jamais pour autant se permettre de déformer les différentes captations (tout au plus il pouvait y avoir des opérations de rotation, de changement d'échelles ou de rognages nécessaires à l'alignement au plus proche des lignes de fuite). Sur la base de ces nouvelles *séquences panoramiques*, qui sont superposables les unes aux autres (même vue d'ensemble), il est alors possible d'opérer à divers registres de sélection - par un travail de recadrage dans chacune des prises de vue. Cette sélection peut s'effectuer en fonction de différents critères. En l'occurrence, il s'agissait ici de mettre en exergue différentes activités du *caracol* qui n'étaient pas de l'ordre du déplacement : attentes, rencontres, conversations, appels téléphoniques (depuis une cabine téléphonique). Ces différentes activités sont alors isolées par un système de cache¹¹ qui donnent au final, pour chacune des séquences panoramiques, un ensemble de cellules vidéographiques autonomes dispatchées sur la surface de l'image et séparées par des espaces noirs lorsque l'espace filmé ne recevait aucune action notable et, à l'inverse, superposant plusieurs cellules lorsque les espaces filmés étaient sujets à de nombreuses activités. La superposition de l'ensemble de ces séquences panoramiques (correspondant à autant de journées de tournage) permettait d'avoir un regard d'ensemble et simultanément sur l'activité du *caracol* et les lieux de cette activité indépendamment des moments de leur actualisation¹². L'étape suivante visait à renouveler cette opération, mais en se centrant cette fois-ci sur l'ensemble des déplacements à l'intérieur du *caracol* (ventes ambulantes, enfants qui jouent, nettoyage, etc.). En fait nous obtenions alors deux séquences panoramiques : d'un côté celle correspondant à des actions liées à une activité localisable,

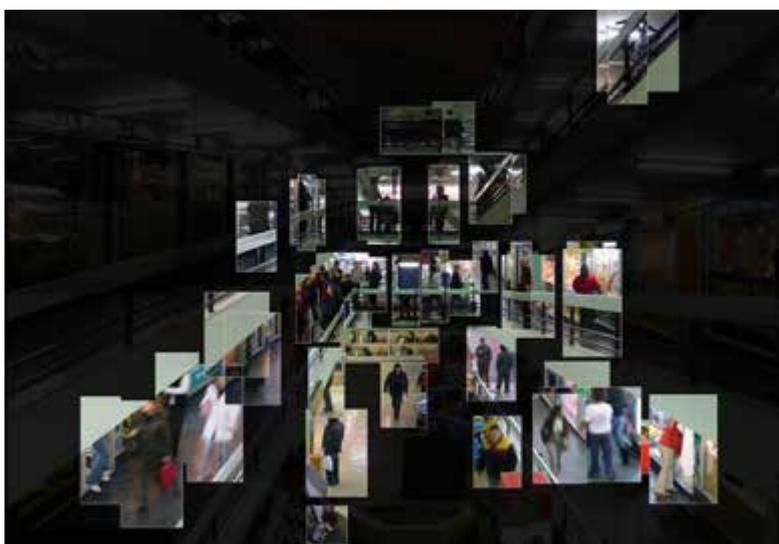
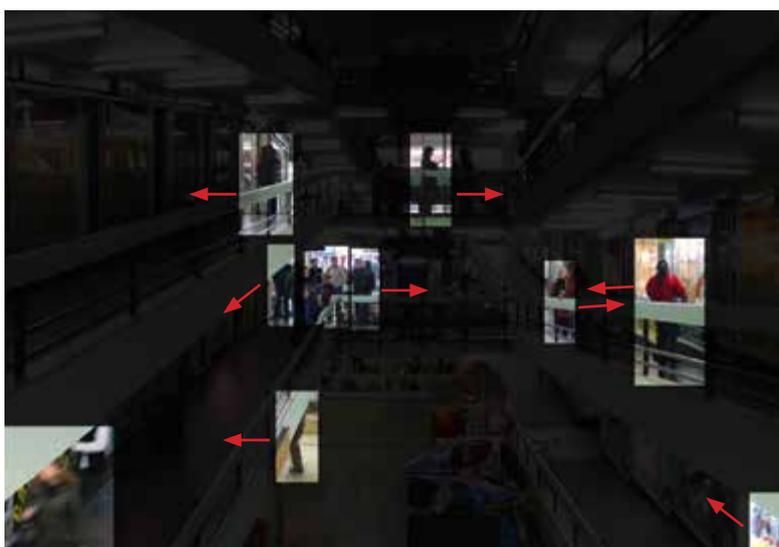
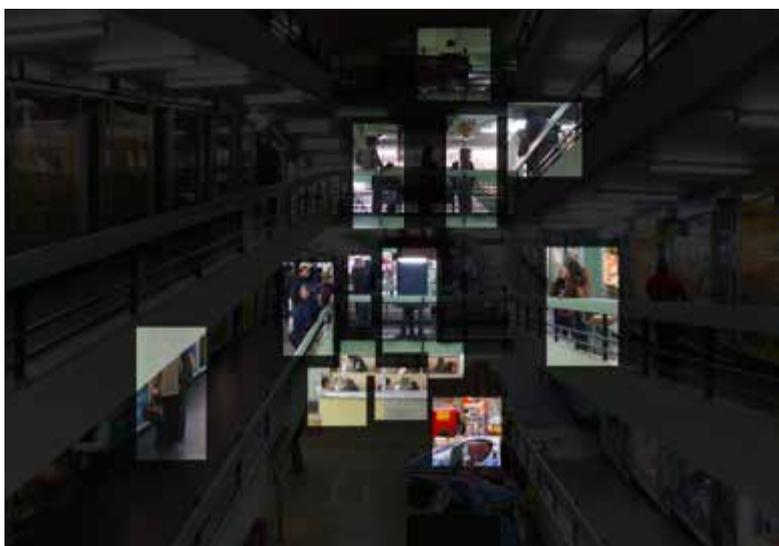


Fig. 03:
De haut en bas :
- la sélection des situations «statiques»
- la sélection des situation
«dynamiques»
- la superposition des deux sur
l'ensemble des couches de captation.

de l'autre celle correspondant à l'ensemble des déplacements. La particularité de cette deuxième séquence résidait dans le fait que les caches appliqués au déplacement étaient animés d'un mouvement de translation en accord avec le déplacement. Dans le premier registre de sélection, celui dédié aux actions *localisables*, le cache est le même pour toute la durée de l'action identifiée. Dans le deuxième registre de sélection, le cache se déplace au rythme du déplacement de l'individu, ce qui donne à l'ensemble cette lecture *dynamique* par opposition à l'aspect *statique* du premier registre de sélection. La superposition des deux registres de sélection donne un ensemble peu lisible et saturé d'informations (fig. 03). La dernière étape correspond donc à une *hiérarchisation* des différentes cellules obtenues au regard de la vidéo finale : chacune des cellules est considérée alors au regard de l'ensemble des rushes, tant d'un point de vue de l'action que de l'espace ou du caractère statique/dynamique du cadre. C'est sur la base de ces critères que s'est construite rythmiquement la vidéo finale.

In extenso

Santo Domingo n°863 se décompose ainsi en deux temps : d'abord l'espace se construit petit à petit en fonction des actions ne participant pas à du déplacement (attente, discussion, surveillance...) comme autant de cellules fixes dispatchées sur la surface noire de l'écran de projection. Puis les déplacements (dont la vente ambulante, la livraison, ou le lèche-vitrine) isolés par des caches mobiles viennent relier les différentes cellules fixes et révéler les espaces délaissés entre chaque action. L'ensemble est alors organisé de telle manière que le rythme de la vidéo rappelle le rythme d'une journée classique du *caracol* : au petit matin quelques commerçants ouvrent les boutiques, arrivent ensuite les premiers clients, puis l'heure d'affluence, un léger calme au milieu de l'après-midi, suivi de l'arrivée de quelques enfants et enfin le *caracol* se vide petit à petit jusqu'à l'extinction des feux. Conçue pour être présentée comme une installation, la vidéo est montée en boucle : subrepticement aux dernières images du film (qui correspondent à la fermeture du caracol) se jouxtent celles du début (qui correspondent à son ouverture), et ainsi de suite. Cela donne une vue en *mosaïque* de l'espace, avec une multitude d'actions et de scénettes : un garçon qui fait le poirier, un homme qui attend, deux amies qui se retrouvent, un commerçant qui balaye devant sa porte, un livreur chargé de cartons, un homme qui téléphone, et là - au centre du caracol, constamment, un groupe de vigiles en train de discuter. Chacune d'elles se déroule en simultané avec les autres, et dévoilant au fur et à mesure aussi bien l'architecture du *caracol* que ses pratiques et ses usages. C'est en quelque sorte une vue condensée de deux mois d'observation en six minutes de projection, tout en conservant l'intensité et la localisation de chacun des événements observés. Pour résumer : le choix d'un point de vue panoramique permet de restituer l'ensemble de l'espace en question,



Fig. 04 :
Santo Domingo n° 863 à raison d'une image toutes les 2 s.

Fig. 05 :
Santo Domingo n° 863 à 4min. 08 s. 11 img.

FICHE TECHNIQUE :

titre : **SANTO DOMINGO N° 863**
 durée : **6MIN. 32s.**
 Année : **2007**
 Format : **HD-COULEUR**
 Production :
BIENNALE DE VIDÉO DE NOUVEAUX MÉDIAS DE SANTIAGO
LE FRESNOY, STUDIO NATIONAL DES ARTS CONTEMPORAINS
 RÉSIDENCE DE TROIS MOIS
 diffusion : **PUBLIQUE**
 (EXPOSITIONS, PROJECTIONS)
 URL : <http://vimeo.com/pokapoc/santodomingo>



et de l'avoir toujours à l'esprit. Le fait de multiplier les moments de prise de vue permet d'interroger la récurrence de chacune des actions observées en fonction de l'endroit où elle s'actualise, et indépendamment de la personne qui les exécute. Le fait d'isoler par un système de cache chacune de ces actions permet de les identifier puis de les typifier. Enfin, le fait de restituer l'ensemble en simultané, en respectant la cohérence visuelle du lieu et les intensités de chacune des actions, permet de condenser la durée de restitution tout en contextualisant spatialement, socialement et temporellement l'ensemble des actions et des événements enregistrés.

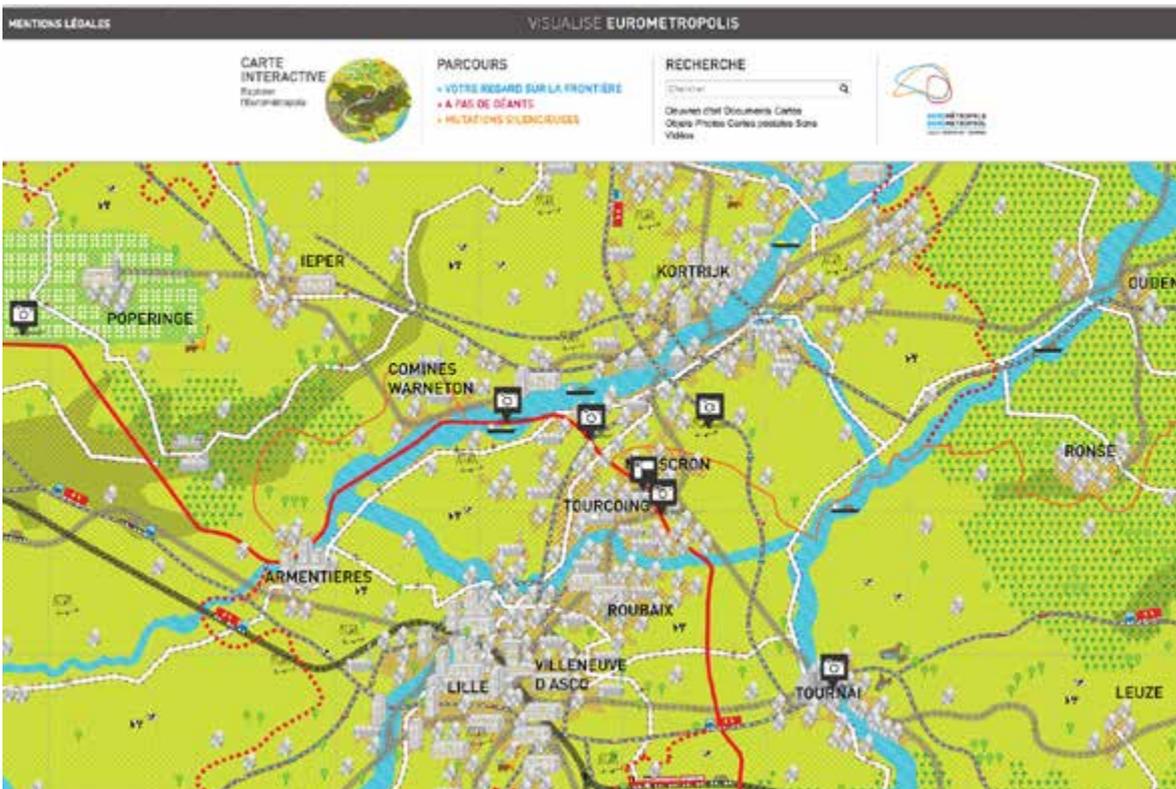
13.

Taktyk 2012, Visualise our metropolis, Maitrise d'ouvrage : Euro-métropole Lille-Kotrijk-Tournai ; maîtrise d'œuvre : Taktyk (mandataire), Interland, Bien à vous, la petite usine (<http://www.visualiseeurometropolis.eu/fr>, consulté le 10.07.2014).



Fig. 01 :
Situation de l'Eurométropole en Europe.
(Taktyk, 2012)

Fig. 02 :
Capture d'écran de la carte de l'Eurométropole sur le site <http://www.visualiseeurometropolis.eu> (Taktyk, 2012)



3/ Grand Territoire (ELKT)

Le dernier dispositif a suscité de nombreux essais, tentatives et variantes et nous nous concentrerons ici sur la version qui a donné lieu à la vidéo *Grand Territoire* dans le cadre d'une étude où l'agence INterland était en charge de la partie vidéographique¹³. L'étude était commanditée par le premier groupement européen de coopération territoriale (GECT) : l'eurométropole Lille-Courtrai-Tournai (*ELKT*). Cette eurométropole couvre une superficie de plus de 3 500 km² et regroupe près de deux millions d'habitants (fig. 01). Sa création se base sur une histoire et un territoire commun, les Flandres, mais son statut souffre aujourd'hui d'un défaut de représentation auprès de la population divisée entre une partie Flamande et une partie Wallonne côté belge, et la partie française de l'autre côté de la frontière. L'enjeu de l'étude était de proposer différentes formes de visualisation du territoire permettant de fédérer une identité commune sur laquelle pourraient se construire des projets transfrontaliers. En tant que chargés d'étude de la partie vidéographique, nous avons donc produit une série de vidéos mettant en jeu des formes d'appréhension cinétique du territoire. La mission a été subitement raccourcie, aussi nous avons dû restreindre le niveau de finalisation de ces vidéos. Pour autant certaines d'entre elles ont tout de même pu faire partie d'une restitution publique via la mise en ligne d'un site internet relatif aux éléments réunis dans le cadre de notre mission (fig. 02). La vidéo *Grand Territoire* en est un exemple et se construit sur la base d'une traversée de l'Eurométropole visant à l'inscrire dans une échelle identitaire plus large : celle s'étendant du bassin minier (Maubeuge) à la côte franco-belge à l'embouchure de la Mer du Nord et de la Manche (Dunkerque/La Panne), soit un axe sud-ouest/nord-est longeant la frontière franco-belge sur une distance de 135 km à vol d'oiseau.

In situ

Lors de cette traversée, plusieurs plans fixes ont été réalisés de manière aléatoire en fonction de certains aspects du paysage qui pouvaient apparaître comme révélateurs. La seule contrainte de ces prises de vue était qu'elles soient toutes effectuées sur pied, à hauteur d'œil, dans un axe horizontal (pas de plongée ou de contre-plongée) et effectuées au grand angle. L'attitude et la logique ayant guidé ces prises de vue sont similaires à celles qui motivent la prise de vue photographique lors d'arpentages liés à la découverte d'un territoire dans le cadre d'une étude. Cette attitude relève d'une certaine forme de *chamanisme* qui, l'implication corporelle en moins, témoigne avant tout d'une certaine sensibilité à la lecture du paysage, d'un mélange de disponibilité, d'acuité perceptive, d'intuition professionnelle, et de hasard pur et dur¹⁴. Cette double traversée (aller et retour) donna

14.

Matthey Laurent, « Les faiseurs de paysage. Ethnographie d'un projet urbain », *L'Information géographique* 1, n°4 (1 avril 2013) : 13.

15.

Originellement le titre de la vidéo était Maubeuge-La Panne, pour insister sur le côté transfrontalier de la traversée. Mais lors des manipulations d'images nous avons privilégié le fait de finir par une prise de vue de la plage de Dunkerque au vu de la qualité de la lumière de cette prise de vue. Ce choix s'est fait en cours de route, et nous avons oublié qu'il y avait de ce fait un changement de lieu significatif entre le titre de la vidéo et les images choisies.



C'est seulement lors de la séance de réactivation à Paris qu'Attali remarqua qu'il s'agissait de Dunkerque sur le dernier plan (de surcroît inversé). Nous reviendrons sur cette remarque et sur la déterritorialisation supposée des images effectuées un peu plus tard, pour simplement préciser ici le choix de la double appellation Dunkerque-La Panne. Pour information Dunkerque et La Panne sont à moins de 20 km l'un de l'autre, communes situées de chaque côté de la frontière Franco-belge.

Fig. 03:

cinq exemples de captation effectués lors des premiers arpentages.



Fig. 04 :

la frise une fois assemblée l'ensemble des prises de vues (vue d'ensemble et détail).



Fig. 05 :

Animation d'une caméra virtuelle le long de la frise.



lieu à une cinquantaine de plans fixes d'une durée allant de une à cinq minutes, écart dépendant de l'activité visible dans les prises de vue (certaines actions, comme le passage d'un train ou la traversée d'un tracteur - et surtout l'attente qui les précède, nécessitant des prises de vue plus longues que d'autres). Ce choix donne un ensemble de plans d'un côté très homogènes de par leurs caractéristiques externes (plans fixes, horizontaux, en courte focale) et d'un autre très hétérogènes de par leurs caractéristiques internes (les lieux, les moments et les objets filmés - champ, bord de route, plein soleil, fin de journée, bassin d'eau, centre de bourg -fig. 03).

In vitro

Il s'agissait ensuite d'articuler visuellement les différentes prises de vue en une longue frise avec pour seul impératif le point de départ (Maubeuge) et celui d'arrivée (Dunkerque-La Panne)¹⁵. Par *articulation visuelle*, il faut entendre un travail de montage photographique qui procède d'un découpage des images en fonction de lignes de forces, de lignes d'actions ou de lignes de rupture intrinsèques aux informations contenues dans chacune des prises de vue. Chaque nouvelle image découpée est alors affinée au regard de celle avec laquelle elle est amenée à s'imbriquer (fig. 04). En d'autres termes, le *montage* de la vidéo est ici plus une question de rendu perspectif de la configuration spatiale de l'ensemble qu'une question d'agencement des événements présents dans chacune des prises de vue. Ce travail de collage s'est effectué en plusieurs étapes, par petits bouts : découper, coller, déplacer, recouper, agencer, ajuster... Autant de manipulations cherchant un équilibre dans les images obtenues, quelque chose qui assume son statut de collage mais qui en même temps dévoile une certaine logique, une certaine cohérence entre les images assemblées. L'ensemble constitue alors une longue frise évoquant une ligne continue d'un bout à l'autre du territoire. C'est une évocation plus qu'une représentation, car la restitution de l'articulation des images ne répond à aucune logique spatiale ou temporelle. Puis nous avons « créé » une caméra virtuelle au sein du logiciel de compositing pour la déplacer parallèlement à la frise obtenue et en restituer l'ensemble dans une sorte de travelling virtuel (cf. fig. 05). Une dernière étape consiste alors à synchroniser les différentes prises de vue avec le passage de la caméra afin de contrôler le moment d'apparition ou de disparition des différents événements restitués dans chacune des prises de vue. Un nouveau travail de découpe est alors possible, qui vise à accentuer la présence de tel ou tel détail par des jeux de volets ou d'empiètement spécifique entre les images.

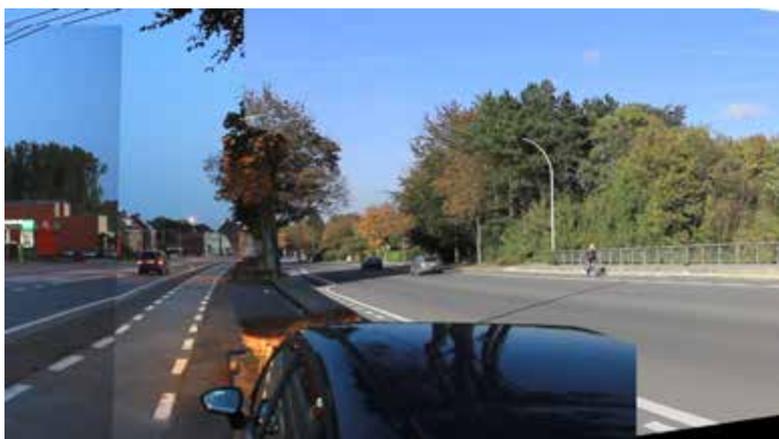
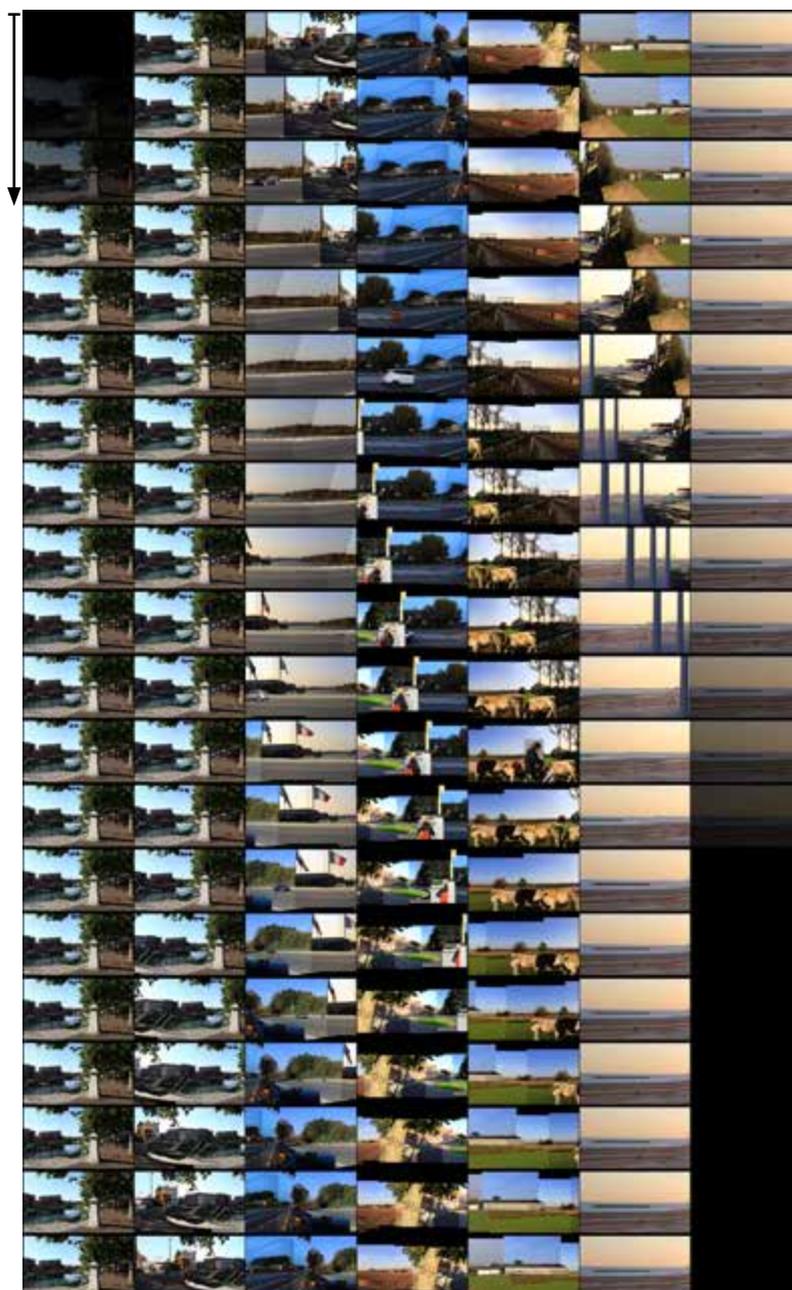


Fig. 06 :
Grand territoire à 35s. 12 img.

16.

La sensation de rotation n'a jamais été intentionnelle et elle n'a rien d'effectif puisque la caméra virtuelle défile parallèlement à la frise. Le mouvement est linéaire et non circulaire. Pour autant, presque toutes les personnes qui ont vu cette vidéo ont fait le même constat : la perception d'une impression de rotation.

Fig. 07 :
Grand territoire (ELKT) à raison d'une image toutes les secondes.



FICHE TECHNIQUE :

titre : **GRAND TERRITOIRE**
MAUBEUGE - DUNKERQUE

durée : **2MIN.00s.**

Année : **2012**

Format : **HD-COULEUR**

Production :
BIENNALE DE VIDÉO DE NOUVEAUX MÉDIAS DE SANTIAGO
LE FRESNOY, STUDIO NATIONAL DES ARTS CONTEMPORAINS
RÉSIDENCE DE TROIS MOIS

diffusion : **INTERNE >> PUBLIQUE**
WEBSITE

URL : <http://vimeo.com/pokapoc/grandterritoire>

La vidéo commence par un plan fixe sur une place de Maubeuge au bord de La Sambre, un jour de grand vent. Puis l'image commence à se déplacer vers la droite dans un mouvement qu'il est difficile d'identifier - ou du moins qui ne semble pas naturel. Les images défilent alors, d'abord avec des séparations franches, affirmées entre chaque prise de vue (jour/crépuscule, eau/bitume), puis rapidement les limites d'une image par rapport à l'autre deviennent de plus en plus ténues à tel point qu'après quelques secondes il devient difficile de distinguer certaines lignes de rupture. Plusieurs éléments mobiles (voitures, cyclistes, piétons) empiètent sur deux images, transportant avec eux leur environnement immédiat et jouant alors de confrontations franches mais ponctuelles, que ce soit en terme d'échelle, de vitesse, de temporalité ou de perspective. La vidéo fait défiler les paysages dans une sensation étrange de rotation pour finir sur une vue de la plage, avec la mer en arrière plan un jour de soleil qui vient se distinguer des conditions météorologiques du début de la vidéo¹⁶.

IIB. éléments de définitions éskisse typologique

La lecture transversale qui est ici proposée complète l'approche monographique par une analyse comparative des différents dispositifs expérimentés. Il s'agit alors de typifier les différentes images précédemment décrites en fonction d'un certain nombre de critères sélectifs et distinctifs, définis en fonction de la manière dont l'image en question s'approprie une situation effective, la manipule, pour ensuite en proposer une version assimilable sous la forme d'une image résultante¹. L'analyse de ce processus à l'œuvre, dans chacune des trois vidéos, permettra alors d'identifier comment l'image composite est susceptible de renouveler notre compréhension du territoire pour ensuite basculer dans le registre du projet urbain. Ce qui suppose de prendre en compte deux registres de relations :

- le premier concerne les relations internes (centripètes) à l'image, c'est-à-dire la manière dont les différentes prises de vue communiquent entre elles au sein de l'image résultante. Nous dégagerons ainsi une série de notions à partir desquels un travail de typification peut être amorcé.
- le deuxième se concentre sur les relations externes (centrifuges) de l'image, c'est-à-dire sur la manière dont l'image résultante donne à voir et à comprendre une situation effective. Celui-ci permettra de stipuler les modalités de lecture spécifique à chaque dispositif, permettant de compléter la typification mais surtout d'embrayer sur les enjeux opérationnels quant à ce type d'image dans la pratique de l'urbanisme.

Nous nous concentrerons dans un premier temps sur les relations intrinsèques entre les images en abordant l'image composite sous l'angle de sa construction, suivant les différentes opérations effectuées dans la surface de projection. Nous détaillerons comment certaines opérations spécifiques à la technique du compositing obligent à reformuler les notions et les outils d'analyses et de classifications en vigueur lorsqu'il s'agit d'images animées.

1.

Comme nous l'avons évoqué, il n'est pas dans notre intention de mener une analyse systématique et exhaustive de l'ensemble des images que le compositing est susceptible de produire. Tout au plus, nous voudrions ici ouvrir des pistes de réflexion qui permettront par la suite d'interroger la manière dont l'image composite permet de saisir les modalités constitutives de phénomènes d'ambiances caractéristiques d'un lieu. Aussi nous limiterons notre analyse à l'esquisse d'une typologie et non à son développement exhaustif. Cette typologie ne nous est utile que dans la mesure où elle permet d'identifier des critères distinctifs entre chacun des dispositifs, critères qui eux-mêmes permettront d'énoncer les modalités perceptives en jeu dans chacune des images considérées.

2.

Les captations peuvent effectivement être considérées comme similaires puisqu'elles sont toutes issues d'une série de plans fixes, sur pied, à hauteur d'œil (1'50m), la plupart du temps horizontale, et où il n'y a pas d'autres interventions visibles du caméraman sur les interactions du site que sa simple présence (pas de mise en scène, ni de mise en situation).

3.

Le polyptyque est un ensemble pictural (et, parfois, sculptural) formé de plusieurs panneaux unis par des éléments de menuiserie, que ces panneaux soient fixes ou que plusieurs d'entre eux (volets) puissent se replier grâce à des charnières sur la partie centrale. (Retables du Moyen Âge et de la Renaissance.). In *Dictionnaire Larousse en ligne*, <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/polyptyque/62406?q=polyptyque#61705>

Fig. 01 :
Donato Creti, Osservazioni astronomiche, 1711,
8 panneaux de 51 x 35cm., huile sur toile, pinacothèque du Vatican, Rome.



1/ dispositifs

Partons sur un premier niveau de distinction, au risque de le corriger ou l'affiner par la suite. Nous venons de décrire une série de trois vidéos. À priori, chacune des ces vidéos appartient au même registre d'images (des images soumises à un travail de compositing lié à une réflexion sur l'espace) tout en renvoyant à différentes catégories de manipulations. Nous pourrions donc partir du principe que chacune de ces vidéos renvoie à une typologie spécifique qu'il serait possible d'énoncer en identifiant ce qui les distingue les unes des autres. Or comme ces vidéos sont toutes issues d'un travail de captation similaire, c'est au niveau des modalités d'agencement que les différenciations pourront être formulées². Sans encore entrer dans les détails de ces agencements, un simple visionnage permet de poser les bases de cette typification : d'un côté il y a une vidéo qui agence des vignettes distinctes (*Cours Intérieures*), d'un autre une vidéo qui superpose un ensemble variable d'images dans une vue panoramique (*Santo Domingo n°863*) et enfin une vidéo qui imbrique différentes images sans liens apparents pour les faire défiler sous nos yeux (*Grand territoire*).

Trois familles de dispositifs : polyptyque, mosaïque et plurielle

En d'autres termes nous avons :

1. Des fenêtres disjointes : dans la vidéo *Cours Intérieures*, chacune des captations est agencée comme autant de *fenêtres* autonomes, distinctes et disjointes dans la surface de projection. Ce procédé au cinéma est appelé un split-screen, mais la définition du terme n'est en rien figée. S'agit-il d'un écran partagé ou fragmenté ? Faut-il qu'il y ait une bordure de démarcation entre les images, ou cela renvoie-t-il directement à la présence de plusieurs images simultanées ? De plus le partage de l'écran conditionne en réalité la manière de procéder au tournage. Ainsi plus que d'un écran partagé, il nous semble plus pertinent de parler d'une image fragmentée, puisque l'image est pensée dès le début en fonction des images qui viendront la compléter. En ce sens le procédé rappelle les dispositifs de diptyque de la peinture liturgique ou du triptyque développé durant la Renaissance (cf. fig. 01). Or, comme nous le verrons par la suite, le nombre et la forme de chacun des cadres n'est pas déterminant dans les modalités de connexions entre les fenêtres pour ce type de manipulation. Cela permet alors d'envisager ce type de manipulation comme un procédé d'*image polyptyque*, c'est-à-dire une construction renvoyant à l'articulation d'un nombre entier de fenêtres disjointes et disposées sur une surface de projection commune³.
2. Des cellules superposées : avec la vidéo *Santo Domingo n°863*, les captations

4.

Sergio Dias Branco, « The Mosaic-Screen: Exploration and Definition », *Refractory, a Journal of Entertainment Media*, décembre 2008, <http://refractory.unimelb.edu.au/2008/12/27/the-mosaic-screen-exploration-and-definition-%e2%80%93-sergio-dias-branco/>.

5.

Mosaïque : « assemblage de petits cubes ou parallélépipèdes multicolores (marbre, pâte de verre, etc.) juxtaposés de façon à former un dessin, et retenus par un ciment ; art d'exécuter ce type d'assemblage. » In *Dictionnaire Larousse en ligne*, <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/mosa%C3%AFque/52750?q=mosa%C3%AFque#52611>

6.

Pluriel : « dont le contenu est formé d'éléments multiples, sous-jacents à un sens unique non repérable immédiatement / Lecture plurielle d'un texte. » In *Dictionnaire Larousse en ligne*, <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/pluriel/61796?q=plurielle#150798>



Fig. 02 :
David Hockney, Place Furstenberg,
Paris, August 7, 8, 9, 1985.
Photomontage, 88.9 x 80 cm,
collection de l'artiste

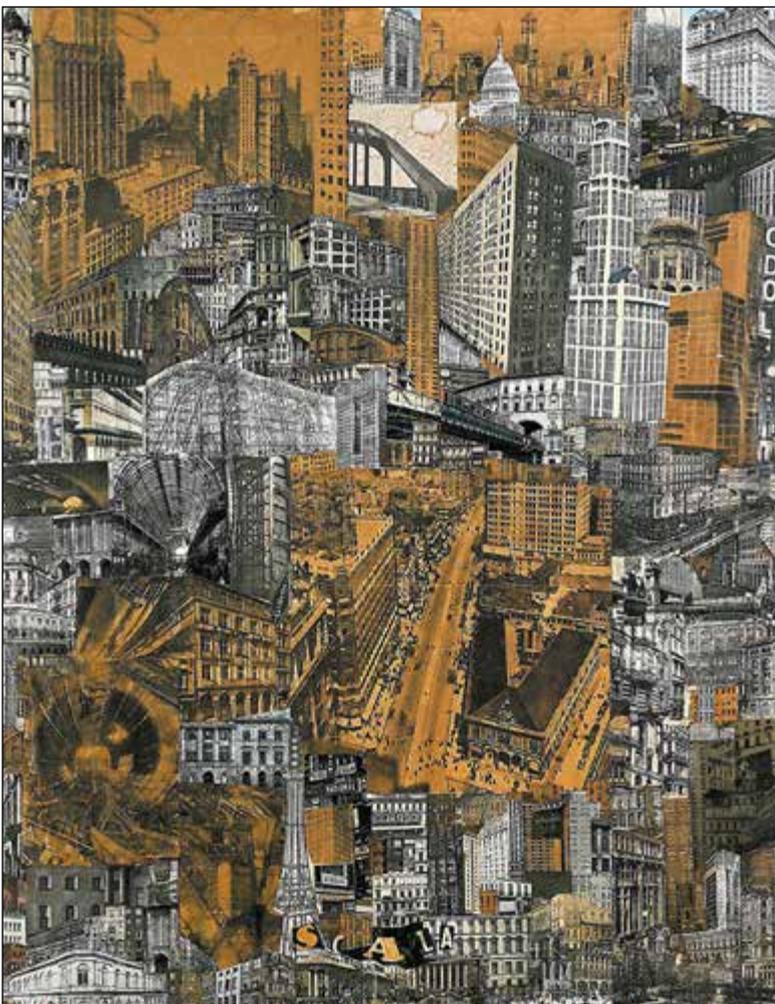


Fig. 03 :
Paul Citroën, Metropolis, 1923, pho-
tomontage, 76x59 cm. Cabinet des
Estampes de la Ryksuniversiteit,
Leyde, Pays-Bas.

sont *superposées* les unes sur les autres, débordant dans une vue panoramique recomposant une vue d'ensemble à partir d'une infinité de *cellules* jointes sur toutes leurs bordures. Dias Branco propose de compléter le terme de *split-screen* par celui de *mosaic-screen* lorsque l'écran n'est pas tant une marque de séparation qu'un procédé d'unification⁴. Le terme de *mosaïque* (cf. fig. 02) semble particulièrement adapté à la vidéo *Santo Domingo n°863* car non seulement le procédé est bel et bien celui d'une unification, mais en plus cette dernière se justifie par la composition d'une figure d'ensemble⁵. Ce sera alors une *image mosaïque* dans le sens où les captations entretiennent une relation de dépendance des unes vis-à-vis des autres (elles n'ont de sens qu'au regard des autres, elles ne peuvent exister sans les autres captations) et où à l'inverse l'image résultante reste indépendante (dans une certaine mesure) de la présence simultanée de chacune de ces captations.

3. Des fragments d'images imbriquées les unes aux autres : dans la vidéo *Grand territoire* les prises de vues sont interprétées comme autant de *fragments* autonomes qui sont *imbriqués* les uns dans les autres pour créer l'illusion d'une vision globale. Contrairement aux deux autres formes d'image composite, ici l'articulation et le découpage ne semblent découler que d'un travail intuitif à partir des éléments présents au sein des images. C'est un *collage* (cf. fig. 03) fait de continuités et discontinuités, de rencontres et de confrontations. L'énoncé de ce type d'image semble se résumer à un assemblage visuel. Ce serait une *image plurielle*, au sens où elle restitue l'illusion d'un point de vue unique construit sur la base d'une pluralité de prises de vues⁶.

Deux registres de lecture : direct et indirect

Cette première classification fait l'impasse sur un autre registre de spécificité : les différences de mouvement des vignettes au sein des trois dispositifs. Effectivement, dans la première vidéo les vignettes de l'image composite sont stables et continues tout le long de la vidéo. Les fenêtres ne changent ni de position, ni de format, ni de proportion. Mais dans la troisième vidéo (*Grand Territoire*) les vignettes sont soumises à un déplacement constant : il n'y a pas deux images (sauf introduction et final) où les prises de vues sont au même endroit dans la surface de projection. *Santo Domingo n°863* semble témoigner, elle, d'un système plus complexe où le nombre de vignettes augmente et diminue tout au long de la vidéo au sein de laquelle certaines cellules se retrouvent elles-mêmes en déplacement. A priori, il faudrait alors encore distinguer trois différents registres d'articulation des vignettes : les images composites avec des vignettes fixes d'un côté, celles avec des vignettes

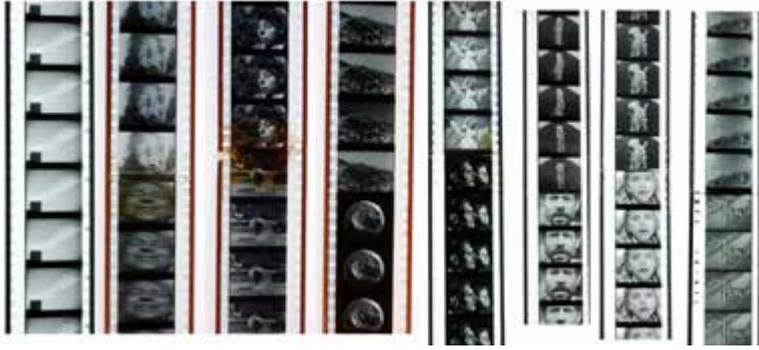
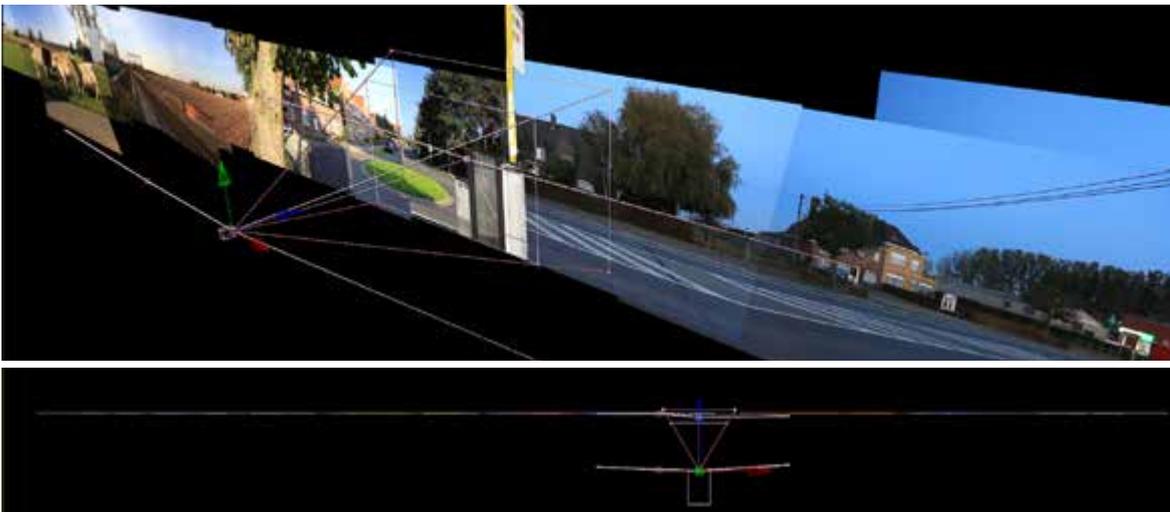


Fig. 04 :
Pellicule 35 mm. du film Aguaespejo granadino, 1953-1955
Son diaphonic, 23min.
Archive MJ Val del Omar & G. Saenz de Buruaga (Source : <http://www.museoreinasofia.es/prensa/nota-de-prensa/desbordamiento-val-omar>)



Fig. 05 :
exemple d'installation vidéo multi-écrans.
Patrick Keiller, Londres-Bombay, Victoria Terminus, le Fresnoy, studio national
des arts contemporains, 2006.
Source : <http://www.lefresnoy.net/fr/Le-Fresnoy/presentation> (consulté le
25.01.15)

Fig. 06 :
Vue perspective et vue du dessus de la caméra virtuelle dans le logiciel de compositing (after effects®)



7.

Ce type d'installation pourrait renvoyer directement aux expérimentations des années 30 qui démultipliaient les écrans de projection (comme pour le *Napoléon* d'Abel Gance, ou les expérimentations du cinéaste andalou Val del Omar) ou celles des années 80 avec l'émergence de la vidéo et des téléviseurs dans la production artistique (cf. fig. 04 et 05).

mobiles de l'autre, et une troisième intermédiaire positionnant *Santo Domingo n°863* à mi-chemin. Or, à y regarder de plus près, la construction de la vidéo *Grand territoire* ne répond pas tout à fait à cette logique. À défaut d'une animation des vignettes, il s'agit en réalité de l'animation d'un appareil de prise de vue virtuel au sein du logiciel de compositing. Nous nous situons ici face à la même illusion qui nous fait dire que *le paysage défile sous nos yeux* lorsque nous sommes dans un train. Ce ne sont pas les vignettes *qui sont animées* dans la surface de l'image, mais un appareil de prise de vue dans l'espace virtuel du logiciel. Les vignettes, dans l'absolu, ne sont pas plus en mouvement que celles considérées dans le cas de la première vidéo, *Cours Intérieures*. Si la vidéo *Grand territoire* rend « sensible » la présence de la caméra - en l'animant au cœur de l'image composite - cette caméra n'en n'est pas moins absente dans les deux autres vidéos. L'image composite est toujours une *image d'images*, ce qui est presque littéral dans la définition que nous en avons proposée : une image résultante de l'agencement simultané de plusieurs prises de vues (images). L'image composite suppose toujours l'existence d'un appareil de prise de vue, virtuel, qui se saisit de l'agencement des différentes vignettes. Il suffit ici d'imaginer la vidéo *Cours Intérieures* sous la forme d'une installation : une salle plongée dans le noir dans laquelle sont disposés quatre écrans, trois petits alignés au-dessus d'un quatrième panoramique⁷. L'image composite résultante, cette image *polyptyque* que nous tentons de définir, n'est autre que la captation de cette installation d'écrans par un plan fixe frontal et sa restitution sous la forme d'une projection. Nous obtenons alors la même image que celle obtenue avec le compositing, bien qu'il y en ait une qui procède d'une mise en espace physique et actuelle, alors que l'autre procède d'un agencement numérique et virtuel dans un logiciel de compositing. Littéralement, le deuxième registre d'image qu'introduit la vidéo *Grand Territoire* correspondrait, par rapport à cette mise en espace physique, à ne plus filmer l'agencement suivant un plan fixe mais à bouger la caméra dans l'espace de cette salle plongée dans le noir. Qu'en est-il de la vidéo *Santo Domingo n°863* ? Le principe même de la composition des images répond à l'idée d'un point de vue fixe. La vidéo *Santo Domingo n°863* correspondrait au cas particulier de *l'anamorphose*, c'est-à-dire à la capacité (toute théorique car l'image mosaïque suppose la possibilité de superposer les écrans) d'agencer différentes prises de vues qui, *perçues* dans *un point de vue* spécifique de l'espace, composent ce jeu de perspective. Aussi, la vidéo *Santo Domingo n°863* ne déroge pas à la règle d'une série de cadres restitués par la médiation d'un appareil de prise de vue, fixe de surcroît. Pour ce qui est des vignettes qui évoluent dans le temps, celles-ci ne sont pas constitutives d'un nouveau registre d'images. En effet, et c'est la spécificité de la mosaïque, chacune d'elles n'existe qu'en lien avec le reste de la composition (ou alors elles changeraient de statut) et, à l'inverse de l'ensemble de celle-ci la figure, qui est restituée en mosaïque, existe indépendamment du nombre de fragments qui le composent (à condition de ne pas dépasser un seuil critique, tant dans la raréfaction – et cela en ferait une image polyptyque, que dans la saturation – ce qui en ferait une image plurielle). En d'autres termes, l'image mosaïque n'a que faire du nombre de ses vignettes, de leurs formes ou de leurs statuts à

partir du moment où elles respectent le schéma de la figure qu'elles restituent. En ce sens, les vignettes de l'image mosaïque sont bien des *cellules* qui s'activent à l'actualisation d'une perception. De ce fait non seulement l'image mosaïque procède elle aussi d'une prise de vue fixe sur l'agencement de ses vignettes, mais en plus, le fait que celles-ci évoluent dans le temps ne change pas sa nature. Au contraire, ce dernier point serait a priori l'un de ses critères constitutifs. Nous avons donc deux registres : direct et indirect. Ces deux registres ne sont pas considérés dans les modalités de restitution des images (toute image composite est le fruit de la médiation d'un appareil de prise de vue virtuel, dans ce sens toute image composite est indirecte) mais dans les modalités d'appréhension : le direct apparaît quand le spectateur est *directement* plongé dans le mouvement de la composition, l'indirect quand il y a l'introduction d'un mouvement intermédiaire, celui de l'appareil de prise de vue. Nous reviendrons sur les enjeux de ce mouvement supplémentaire pour nous concentrer ici sur ce que cela suppose pour la suite de notre analyse :

1/ d'abord, il est possible de considérer l'image composite comme une prise de vue physique sur un ensemble d'écrans renvoyant chacun d'eux à une captation spécifique. Cette méthode, toute théorique soit-elle, permet néanmoins d'amorcer notre analyse par les principes existants du cadrage cinématographique : en nous appuyant ainsi sur des notions déjà identifiées (celle du cadrage et du plan chez Deleuze) nous pourrions alors dégager les singularités des différents dispositifs décrits pour monter en généralité et interroger par la suite les spécificités de l'image composite en tant que telle.

2/ ensuite, le fait d'avoir identifié que le mouvement des images dans la troisième vidéo procède d'un mouvement ajouté ex nihilo permet de l'analyser en deux temps : d'abord sous une forme théorique où le mouvement n'est pas encore attribué et où la vidéo se contente alors d'être la composition d'une série d'images fixes. Ce premier niveau autorise donc à l'inclure dans une logique comparative avec les deux autres dispositifs (tous trois procédant alors d'une image composite sans mouvement de restitution). Ensuite il s'agit de prendre en compte spécifiquement ce que produit l'introduction d'un mouvement de restitution, en comparaison toujours avec ce qu'implique l'introduction du mouvement de la caméra chez Deleuze.

Glissement esthétique et topologique : la verticalité et la simultanéité

Chez Deleuze, l'agencement des plans entre eux (qui peut procéder d'un mouvement de caméra ou d'un travail de montage cinématographique) marque l'introduction d'une conscience supplémentaire, d'une durée spécifique à l'actualisation des images. Autrement dit, c'est par le montage (que celui-ci soit au niveau de la table de montage ou qu'il se situe directement dans la prise de vue) que l'image cinématographique devient un outil de pensée et de perception spécifique. Cette logique réflexive pourrait alors s'appliquer

8.

Philippe Dubois, "La question vidéo face au cinéma : déplacements esthétiques," in *Cinéma et dernières technologies*, De Boeck, Arts & Cinéma (Paris : Bruxelles, 1998), 200.

Dubois est l'un de ceux qui ont cherché le plus précisément possible à définir les spécificités d'une image vidéographique non plus d'un point de vue du support (analogique vs argentique) mais surtout par rapport aux logiques de manipulations et d'agencement que l'image vidéo peut produire. Dubois utilise le terme d'image vidéo en référence à l'art vidéo qui émergea dans les années 70. Ses analyses précèdent de peu l'avènement de l'image numérique qui s'inscrit dans une filiation directe à l'image vidéographique. En passant de l'analogique au numérique, les techniques de manipulation n'en sont devenues que plus souples sans pour autant changer de nature.

Ce dont parle Dubois, et qui renvoie à des formes expérimentales de manipulation des images (qui ont émergé avec l'invention de la vidéo) sont aujourd'hui des techniques de manipulation totalement intégrées à la construction des images en circulation via les logiciels de compositing. En d'autres termes Dubois identifie une image vidéo sur la base des techniques de manipulation qui aujourd'hui s'appellent du compositing. Nous avons privilégié ce deuxième terme dans l'analyse car il permet de marquer une distinction entre l'image que nous cherchons à identifier et la forme expérimentale qui a émergé dans les années 70 et qui aujourd'hui n'existe que comme un témoignage (dont Dubois accuse lui-même réception). Pour autant les analyses de Dubois n'ont pas perdu en pertinence et sont tout à fait applicables à la forme numérique des images en circulation aujourd'hui. Aussi nous reviendrons régulièrement à deux ouvrages de Dubois dans lesquels il fait état de ces questionnements :

Frank Beau, Philippe Dubois, et Gérard Leblanc, *Cinéma et dernières technologies*, Arts et cinéma (Paris : Bruxelles: INA ; De Boeck Université, 1998)

Philippe Dubois, *La question vidéo : entre cinéma et art contemporain* (Yellow Now, 2012).

9.

Elie During, *Faux raccords : La coexistence des images* (Actes Sud, 2010).



Fig. 07 ,:
Images issues de Nam June Paik, *Global Groove* Vidéo art, 1973.
Source : <http://www.medienkunst-netz.de/works/global-grove/>
Vidéo sur : <https://www.youtube.com/watch?v=7UXwhlQsYXY>

à l'image composite. Mais l'image composite suppose une autre forme d'agencement ou, plus exactement, ajoute un degré supplémentaire d'agencement à celui de l'image cinématographique. Là où le montage agence un plan après l'autre, *horizontalement*, le compositing numérique les agence *verticalement*, les uns au dessus des autres. À propos de la première vidéo de Nam June Paik, *Global Groove* (cf. fig. 07), Dubois remarque :

« dans la même image on a donc, ensemble et dans le même temps, un « plan rapproché » des pieds et un « plan moyen » des danseurs en pied. Comment nommer cinématographiquement (en terme d'échelle de plans) un tel cadrage, une telle image globale composite ? »⁸

Avec le compositing, les notions de *valeurs de plans*, de *profondeur de champ* ou même celle très forte au cinéma de *bors champ* sont mises à mal par la multiplication assumée des plans au sein d'une même image. Pour autant la nomination qu'évoque Dubois n'en est pas moins nécessaire pour pouvoir identifier ce qui résulte de cet agencement. Ce sera le premier glissement, d'ordre esthétique, qui illustre le passage des notions cinématographiques à celles spécifiques au compositing. Ensuite, le corollaire de la superposition des images en une seule est de proposer une retranscription des événements en simultané. Si les plans ne s'agencent plus seulement les uns après les autres, c'est le principe même de succession, de déroulement, d'écoulement du temps (narratif mais aussi simplement chronologique) sur lequel est fondée la pensée de Deleuze qui est à reconsidérer. Tout le travail de Deleuze résulte d'une analyse fine des phénomènes perceptifs que supposent ces différentes formes d'articulation successive des images entre elles, et qui provoquera d'abord l'émancipation de l'ancrage spatio-temporel de l'observateur -ce sera l'image-mouvement, et la rupture du schème sensori-moteur -ce sera l'image-temps. Qu'en est-il avec l'image composite qui dès le début échappe à cette classification par un travail sur la simultanéité ? Il y a, comme le note DURING, un *glissement topologique* des modalités de réception et de lecture⁹. Dans le cas de cette analyse, le glissement topologique s'actualise sur la rupture d'une subordination des images composites au temps, que celle-ci soit liée à une forme chronologique ou narrative. D'un principe d'identification qui guide l'agencement des images au cinéma et l'analyse Deleuzienne, l'image composite introduit un principe de planification des modalités de connexion entre les différents événements. C'est cette rupture qui permettra, dans la suite de notre travail, de nous approprier ce type de dispositif dans la pratique et la conception du projet urbain.

10.

Gilles Deleuze, *Cinéma, tome 1. L'Image-mouvement* (Paris, France: Editions de Minuit, 1983) : 31.

2/ du cadre au cache

Dans un premier temps, nous allons chercher à typifier les trois images composites en fonction des relations que chacune d'elles instaure entre les prises de vues qui les composent. Pour cela il est possible de considérer, comme nous l'avons évoqué plus haut, l'image composite comme un plan fixe, comme un cadrage cinématographique sur une situation donnée, situation qui serait elle-même la résultante d'une série de prises de vues agencées les unes avec les autres. Ainsi, nous pourrions commencer par rappeler les conclusions de Deleuze à ce propos, pour les confronter à la question de l'image composite :

« Résumons les résultats de cette analyse du cadre. Le cadrage est l'art de choisir les parties de toutes sortes qui entrent dans un ensemble. Ce dernier est un système clos, relativement et artificiellement clos. Le système clos déterminé par le cadre peut être considéré par rapport aux données qu'il communique aux spectateurs : il est informatif et saturé, ou raréfié. Considéré en lui-même comme limitation, il est géométrique ou physique-dynamique. Considéré dans la nature de ses parties il est encore géométrique, ou bien physique et dynamique. C'est un système optique, quand on le considère par rapport au point de vue, à l'angle de cadrage : il est alors pragmatiquement justifié, ou réclame une plus haute justification. Enfin il détermine un hors champ, soit sous la forme d'un ensemble plus vaste qui le prolonge, soit sous la forme d'un tout qui l'intègre ».¹⁰

Le cadrage cinématographique : ensemble clos et unité d'intensité

Il est dit que *le cadrage est l'art de choisir les parties de toutes sortes qui entrent dans un ensemble*, c'est-à-dire que chacune des vignettes agencées dans l'image composite sont comme autant de parties qui entrent dans un *système clos, relativement et artificiellement clos*. Celles-ci ont une valeur quantitative entre elles (raréfiée ou saturée), et sont d'ordre *informatif* sur une situation précise. *Considéré dans la nature de ses parties [le cadrage] est encore géométrique, ou bien physique et dynamique*, c'est-à-dire que, considéré dans la nature de ses vignettes, le cadre de l'image composite est guidé par une mise en place spécifique de chacune des prises de vue, suivant des critères géométriques ou bien physiques et dynamiques (comme une mise en page de différentes photographies dans un livre). Il a été dit précédemment que le cadre composait un *Tout compris dans son ensemble*, c'est-à-dire un ensemble qui se suffit à lui-même et qui ne renvoie à aucune autre instance extérieure que celle de son point de vue. Le cadre se définit constamment en fonction des parties qui le composent et suivant

11.
Ibid. : 27

Fig. 08:
Confrontation de deux échelles dans le même plan in *Grand Territoire* (1min.30s.)



un Tout qu'il compose, suivant ses instances internes et suivant les limites qu'il impose. En d'autres termes, lorsque différentes prises de vues sont agencées de manière stable au sein d'une même image, elles interagissent entre elles comme autant de composantes d'un ensemble clos, et se suffisent à la délimitation d'un Tout qui est compris dans ses parties. Ce premier point nous permet alors de considérer chacune des images composites comme un tout cohérent au sein duquel s'actualise l'ensemble des relations entre ses composantes.

Il faut ici revenir sur la notion de *dividuelle* que Deleuze introduit concernant le cadrage cinématographique sans pour autant la reprendre dans son résumé :

« L'image cinématographique est toujours dividuelle. La raison ultime en est que l'écran, comme cadre des cadres, donne une commune mesure à ce qui n'en a pas, plan lointain du paysage et gros plan de visage, système astronomique et goutte d'eau, parties qui ne sont pas au même dénominateur de distance, de relief de lumière. En tous ces sens le cadre assure une déterritorialisation de l'image »¹¹.

Nous avons expliqué que le référent à l'écran cinématographique, régi par certaines règles de proportion et de dimension, n'était plus à prendre comme référence dans notre analyse de l'image composite. Cette remarque permettait de souligner que l'image composite restait totalement indépendante, en terme de proportion et de taille, de l'écran de projection. Elle peut être verticale, en diagonale, double, sinusoïdale... Si l'image cinématographique se construit toujours face à une image pleine, horizontale et rectangulaire, ce n'est pas le cas de l'image composite. Pour autant, l'image composite n'en sera pas moins perçue et appréhendée dans un cadre de projection, *l'écran, comme cadre des cadres*. En ce sens, l'image composite s'inscrira toujours dans *ce cadre des cadres* et à ce titre elle donne, elle aussi, une *commune mesure à ce qui n'en a pas*, c'est-à-dire à l'assemblage géométrique des vignettes. Bien que Deleuze ne fasse pas grand cas de la notion de *valeur de plans*, il est important de noter tout de même que, face à l'image composite, cette notion n'a plus de sens. L'image composite réunit différentes prises de vue qui ont elles-mêmes leur propre valeur de plans. C'est tout à fait remarquable avec la vidéo *Grand territoire* où des voitures peuvent avoir la dimension d'une maison (fig. 08) : il y a la confrontation de deux échelles de plans différentes. Cette accumulation de valeurs de plans dans une même image abolit la possibilité de définir une échelle de plan pour l'image résultante. C'est toute la notion de plan qui est ici mise à mal et avec elle toute une conception *cinématographique* du monde. Si nous reprenons les analyses de Dubois, il remarque :

« Il est clair qu'à partir du moment où une image est constituée d'éléments provenant de sources différentes il ne peut y avoir de contiguïté spatiale effective (émanant du réel) entre les données représentées dans l'image composite, donc il ne peut y avoir de concept global permettant de caractériser

12.

Dubois, «*La Question Vidéo Face Au Cinéma : Déplacements Esthétiques*» : 199-200.

d'un cul-de-jatte ». Deleuze, *Cinéma*, tome 1. L'Image-mouvement, 27.

13.

Deleuze prend l'exemple de la description par Mitry d'une séquence de *L'homme que j'ai tué* d'Ernst Lubitsch (1932) : « *le déplacement de la caméra au sein de la foule et sa hauteur inhabituelle de prise de vue est alors justifiée par le fait qu'il s'agit de la vision*

le type d'espace auquel on a affaire (...) Au réalisme humaniste du cinéma, la vidéo oppose un irréalisme de la décomposition/recomposition de l'image. À la notion de plan, espace unitaire et homogène, la vidéo préfère celle d'image, espace démultipliable et hétérogène. Au regard unique et structurant, le principe de l'agencement signifiant et simultané des vues. C'est-ce-que j'appellerai l'image comme composition »¹².

Dans un premier temps nous voudrions nous contenter de noter que l'image *comme composition* offre un espace *démultipliable et hétérogène*, mais que cet espace ne remet pas pour autant en cause la notion de *dividuel*. En effet, il n'est plus question ici d'échelle de plans mais *d'intensité* de plans, ce n'est même plus une question d'échelle mais de frontières, de limites. Le fait d'opérer un cadre (par le principe de l'écran de projection) sur une variété de valeurs de plan n'empêche pas de réunir ces différentes spécificités en un ensemble clos et de donner, par la force du cadre qu'il applique (cette fois-ci en tant que cache), *la commune mesure à ce qui, [justement], n'en a pas*. Pris comme une forme géométrique (cache) appliquée à un ensemble de vignettes - et nous verrons les enjeux du recadrage dans certains cas - l'image composite - cette forme géométrique qui délimite chacune des fenêtres et qui structure l'ensemble de la composition de l'image - vient *homogénéiser* l'ensemble des prises de vue et pas simplement sur un registre spatial, comme faisant partie d'un tout, mais aussi sur un registre d'intensité, en leur donnant une mesure, un dénominateur commun, un référent, un étalon. L'image composite impose l'unité de base intensive de la relation de chacune des images, ce qui leur donne une mesure commune et permet alors d'ouvrir vers une lecture transversale, comparative (en terme d'intensité) entre les différentes vignettes. Avec l'image composite il est alors possible de confronter différentes situations caractéristiques d'un territoire sur le plan de l'intensité de la durée à laquelle ces situations se rattachent, et ce quelque soit l'échelle de plan, le moment ou le lieu de la situation. C'est ce que nous pourrions appeler une description comparative des intensités liées à une expérience spécifique.

De la justification du point de vue à la construction du regard

Vient ensuite la question du point de vue. Il est dit que le cadrage est un *système optique* qui se définit par un *angle de cadrage* qui renvoie à un point de vue devant être *justifié ou réclamant une plus haute justification*¹³. Nous venons de voir que l'image comme composition rompt toute logique de valeur de plan. Effectivement, quand un plan d'ensemble est restitué simultanément avec un gros plan, il est difficile de déterminer quelle est la valeur du plan résultant, et tout aussi difficile de déterminer *un* point de vue *unique et structurant*. La particularité de l'image composite réside peut-être d'ailleurs dans la multiplication des points de vues qu'elle offre. Ceci rend a fortiori sa justification compliquée. Même dans

14.

L'écran de vidéosurveillance peut tout à fait être assimilé comme une image polyptique dans le sens où il regroupe une série de fenêtres autonomes et disjointes. Mais la particularité de l'écran de vidéo surveillance réside dans le fait qu'il ne s'agit pas d'une image construite mais d'un ensemble de signaux réunis simultanément. Ce serait en ce sens une image polyptique un peu spéciale, un cas particulier. A ce niveau de notre analyse il n'est pas besoin de prendre en compte cette spécificité : la question de la simultanéité entre l'effectif (ce que filme la caméra) et sa restitution (ce qui est rendu visible à l'écran) n'entre pas en jeu ici, c'est ce qui nous permet de prendre comme exemple cette forme d'image connue de tous.

Fig. 09 :
Exemple d'écran de vidéo-surveillance.
La contiguité visuelle des différents cadrages rappelle le principe de l'image polyptique.



le cas de la vidéo *Santo Domingo n°863* où la restitution d'une vue perspective depuis un point précis n'est en réalité que théorique : la vue mosaïque est composée d'une multitude de prises de vues, et donc d'une multitude de perspectives. C'est notre regard qui accepte l'ensemble comme une seule vue perspective avec des lignes de fuite qui convergent, mais dans le détail il ne s'agit que de lignes brisées et plus ou moins correspondantes. Il ne s'agit plus - avec l'image composite - de justifier *un point de vue*, mais de composer *un regard*. Ce que restitue l'image mosaïque, c'est bien l'idée du regard qui balaye une vue panoramique, de gauche à droite ou de haut en bas, en exagérant les décalages temporels qu'il peut y avoir entre un premier angle de vue et un deuxième. L'image composite est plus une affaire de regard que de point de vue, c'est-à-dire qu'elle intègre en quelque sorte la dimension temporelle de la vision. Il semblerait ici qu'il y ait déjà l'introduction de cette *conscience cinématographique* que Deleuze attribuait au montage ou au mouvement de la caméra, conscience qui vient justement s'ajouter à la simple justification du point de vue. Mais il est encore trop tôt pour formuler une telle conclusion. Il faut avant cela observer d'un peu plus près ce qui se passe dans l'accumulation de ces points de vues en un regard d'ensemble. Dans le cas de la vidéo *Cours Intérieures*, le procédé évoque immédiatement le principe d'ubiquité ou la capacité d'observer au même moment différents endroits. Mais il ne faut pas s'y tromper, l'ubiquité ne doit pas tant être considérée comme une caractéristique de l'image polyptyque que comme un cas particulier, illusoire de surcroît, qui suppose la convergence entre la simultanéité de l'image et une simultanéité effective des prises de vues, ce qui serait par exemple le cas d'un écran de vidéo-surveillance (cf. fig. 09)¹⁴. Dans le cas de la vidéo *Cours Intérieures*, il n'est pas tant question de retranscrire des événements simultanés que de pouvoir visualiser simultanément différents événements sans connexions physiques ou temporelles directes. Autrement dit, en assumant la non-simultanéité des moments de prises de vues, la vidéo *Cours Intérieures* échappe à la construction d'un regard ubiquitaire sur le monde auquel renvoi la vidéo-surveillance. Nous voyons ici comment le regard que propose l'image polyptyque est susceptible d'évoluer non plus simplement en fonction de caractéristiques spatiales, mais aussi en fonction des coordonnées temporelles de chacune des prises de vues.

Plus précisément, en ce qui concerne l'image polyptyque, nous pourrions maintenant affirmer que l'identité de celle-ci découle de l'articulation de différentes prises de vues suivant un invariant temporel : c'est celui-ci, cette durée abstraite de l'image résultante qui assure l'unité des différentes prises de vues. Par comparaison, nous pourrions observer que dans le cas de l'image mosaïque il en va tout autrement : c'est au contraire autour d'un invariant spatial que différentes temporalités (avec chacune sa propre durée) peuvent être réunies et unifiées. Au regard démultiplié de l'image polyptyque, vient s'opposer le regard centralisé de l'image mosaïque. Enfin, avec l'image plurielle, il n'y a plus ni espace ni temporalité qui prévaut à sa construction, un peu comme si l'image plurielle brisait toute logique de subordination de l'un à l'autre. L'image plurielle ne démultiplie pas les

15.

Dubois, "La question vidéo face au cinéma : déplacements esthétiques" : 200.

points de vue puisqu'elle ne respecte plus les limites du cadre de chacun d'eux. Il n'y a plus d'invariant, tout est ouvert, tout est possible. L'image plurielle est affaire de décomposition, de construction d'après des aberrations autant spatiales que temporelles. Elle rompt définitivement la notion de plan, *espace unitaire et homogène*, encore en substance dans la constitution des images mosaïques et polyptyques et ouvre sur un espace *démultipliable et hétérogène*. L'image plurielle ne cherche plus d'autres justifications qu'elle-même. La *plus haute justification* que réclame le cadrage cinématographique, ce *réalisme humaniste*, est concrètement ici délaissé au profit d'un *irréalisme de la décomposition/recomposition de l'image*¹⁵.

Hors champ : Complémentarité / Continuité / Confrontation

Reste maintenant la question du hors champ. Deleuze identifie deux registres de hors-champ dans le cadre cinématographique : le relatif, qui renvoie à un *ensemble plus vaste*, et l'absolu qui renvoie à un *tout qui l'intègre*. Dans les deux cas, et c'est la rupture qu'opère l'image-mouvement par l'ouverture sur un *Tout infini*, le cadre délimite par ses bords fixes un espace vu (l'intérieur du cadre) d'un espace non vu (l'extérieur) mais qui à tout moment peut être vu (*il suffit de tourner la caméra*), quitte à susciter à son tour un espace non-vu. Le hors champ ajoute ici *de l'espace à l'espace*, c'est-à-dire qu'il aborde le *Tout* comme un univers homogène et quantifiable qui est certes en dehors de son cadre mais qui peut, à condition de multiplier les cadrages, être appréhendé dans sa globalité. À l'échelle de l'image composite, le hors champ semble se démultiplier tant au niveau de chacune des vignettes (au même titre que les valeurs de plans se juxtaposent, leur hors champ respectif devrait se juxtaposer) qu'au niveau de l'image composite en tant que telle (considérée en elle-même comme un cadre fixe qui génère son propre hors-champ).

En ce qui concerne la relation du hors champ de chacune des vignettes, il faut reprendre ici l'exemple d'un écran de vidéo-surveillance où sont alignées plusieurs vignettes restituant ce que filment, ou ont filmé, autant de caméras positionnées dans un espace délimité. Face à l'écran de surveillance, l'espace effectif séparant deux champs de caméra semble à tout moment pouvoir être comblé par l'ajout d'une nouvelle caméra, et ainsi de suite jusqu'à combler la moindre parcelle d'espace séparant les champs de vision de chacune des caméras. C'est ce qui est en œuvre quand la vidéosurveillance concerne un espace clairement délimité et que la question est d'éviter à tout prix *l'angle mort* : il faut pour cela *multiplier* les caméras. Nous retrouvons ici l'aspect quantitatif du hors champ cinématographique chez Deleuze. Chaque vignette est comme un cadrage nouveau sur le hors champ de la vignette précédente, et ainsi de suite. C'est d'ailleurs ce qui nourrit l'idéologie de la vidéo surveillance : si son efficacité *effective* à produire un espace plus sûr reste à prouver, elle repose entièrement sur l'idéal d'un monde *sécurisable*, c'est-à-dire

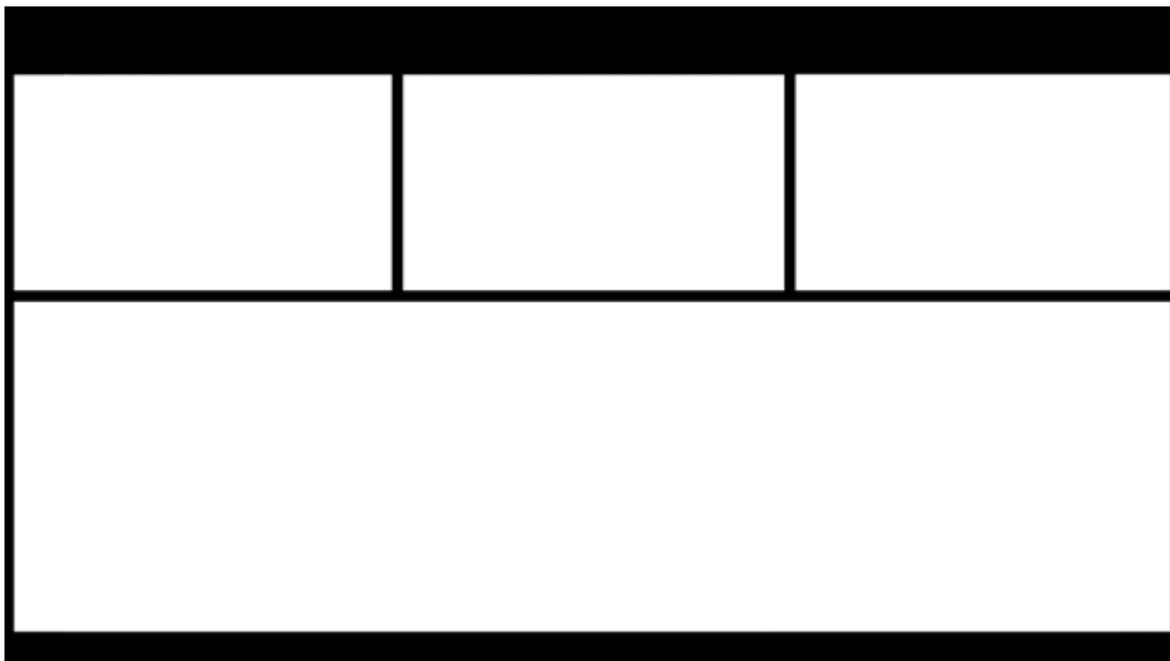
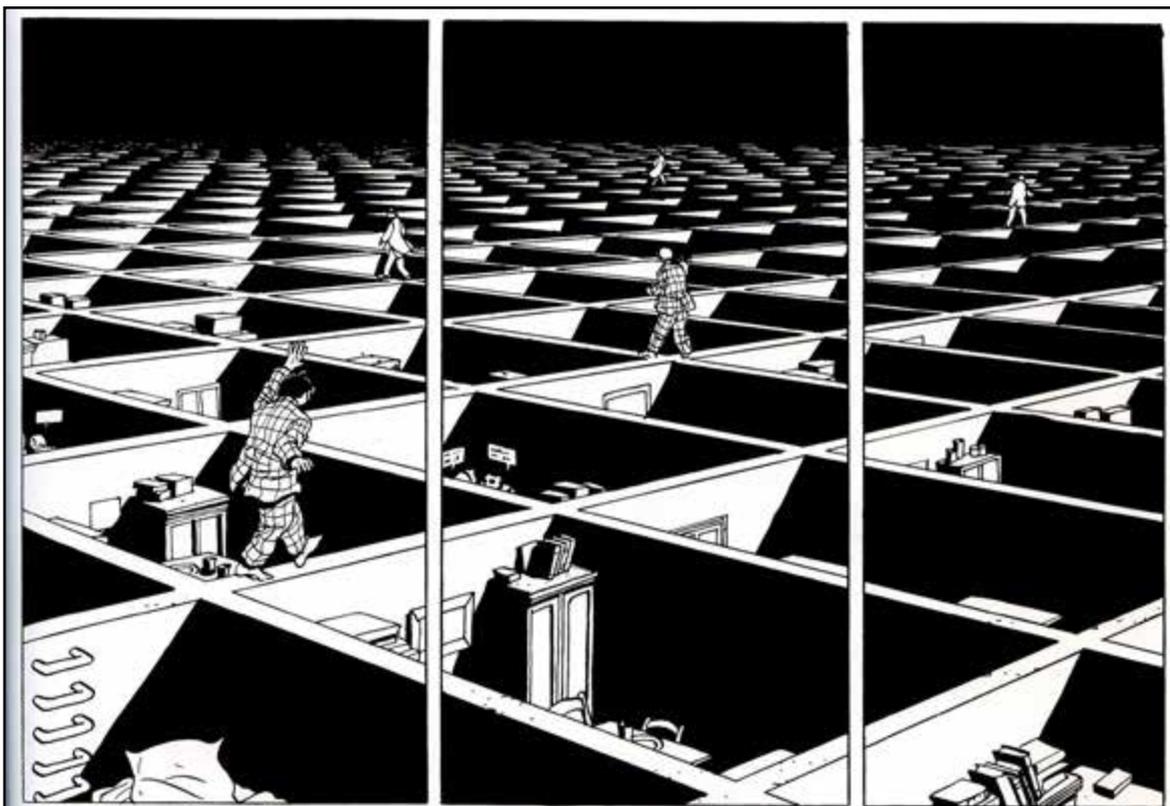


Fig. 10 :
La vidéo *Cours intérieures* sans les captations.
Les bandes noires participent à la structuration de l'image.

Fig. 11 :
La gouttière en bande dessinée est ce qui sépare les cases d'une même page.
Marc-Antoine Mathieu, *L'origine* (Paris: Delcourt), 1991 : 15.



contrôlable en tout point, sans *angle mort*, un monde quantifiable en quelque sorte. Il n'y a ici aucun monde extérieur, du moins pas en tant qu'instance ouverte. Ce qui n'est pas dans l'image, l'espace qui sépare chaque vignette n'est pas incommensurable, au contraire il peut être vu à tout moment, à condition de multiplier les caméras.

Appliqué aux différentes typologies d'image composite, cet espace *commensurable* semble acquérir certaines variantes. L'exemple de l'écran de surveillance est en de nombreux points comparable à ce qui relève de l'image polyptyque. Considérées les unes par rapport aux autres, dans leur ensemble, les vignettes de la vidéo *Cours Intérieures* entrent dans un rapport de *complémentarité*, un peu comme si chaque prise de vue était une fenêtre sur le hors champ de l'autre fenêtre. Ce sont à chaque fois de nouvelles parcelles de ce *Tout* qui, s'il n'est jamais donné dans sa globalité, peut l'être à tout moment (il suffit de multiplier les prises de vues). Quel que soit leur nombre ou leur proportion, chacune des vignettes est toujours perçue comme une complémentarité des autres. Les espaces entre chacune d'elles acquièrent alors un statut particulier puisque l'image polyptyque ne se compose pas uniquement d'une série de vignettes qui sont agencées au sein d'une image globale, elle est aussi constituée d'une surface noire, opaque, continue mais ajourée, qui entoure et structure chacune des prises de vues (fig. 10). Ce sont ces espaces noirs - qui peuvent être assimilés à des *gouttières* comme les gouttières en bande dessinée (fig. 11) - qui prennent alors en charge le hors champ de chacune des prises de vues. C'est-à-dire que si les différentes fenêtres entrent dans un rapport de complémentarité, la gouttière intervient alors comme un trait d'union dans un mot composé, c'est l'espace dans lequel se situe la continuité plus que l'espace qui marque une rupture. Le noir de l'image polyptyque est cet espace dans lequel se rejoignent les hors champs respectifs de chacune des vignettes, c'est le point de rencontre, jamais visible mais toujours appréhensible, entre les différents espaces réunis au sein de l'image polyptyque. Il n'est donc plus tant question de cadres ici que de caches qui ouvrent différentes fenêtres sur un monde pour lequel nous voudrions attirer l'attention sur telle ou telle spécificité.

Dans le cas de l'image mosaïque, le procédé est littéral : chacune des cellules est bien le fragment d'un ensemble plus vaste qui s'appréhende comme un *Tout*. Les différentes vignettes entrent dans un rapport de continuité spatiale directe, la cellule de droite étant la continuité visuelle de celle de gauche et ainsi de suite. C'est d'ailleurs sur ce principe que repose la construction de la vidéo. Délaisse de tout enjeu spatial, l'espace de transition d'une image à l'autre s'affine pour ne prendre en compte que les variations temporelles d'une cellule à l'autre. Les gouttières deviennent les *bordures* d'un calque temporel apposé aux précédentes, bordures qui opèrent comme les limites d'une série de filtres qui s'ajoutent à l'image existante ou se retirent de celle - ci.

Dans le cas de l'image plurielle, il n'y a plus continuité ni même complémentarité, mais collage. Gouttières ou même bordures n'existent plus, vu que les limites se moulent aux formes présentes dans les images et servent de jonction, de ciment entre les deux prises



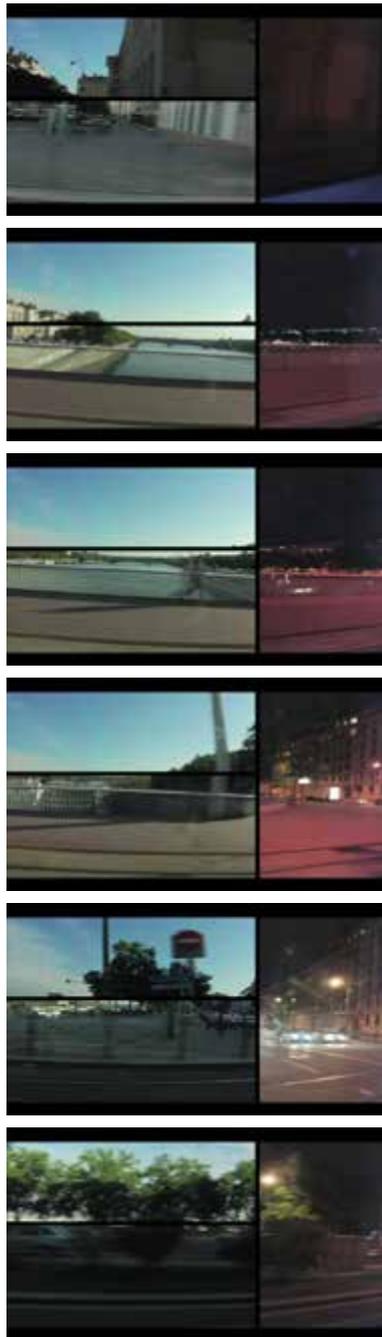
Fig. 12 :
Robert Zemeckis, *Qui veut la peau de Roger Rabbit*, 1981.
L'animation est si bien ancrée dans l'image filmique qu'elle semble en faire partie et constitue un tout cohérent.

de vues. Littéralement, la bordure devient soudure et prend en charge la cohésion entre deux ensembles hétérogènes, non pas en les rejoignant dans leur hors champ respectif, mais en supprimant l'idée même du hors champ. À nouveau, l'image plurielle vient exacerber ce qui était déjà en puissance dans les images polyptyques ou mosaïques : là où les aberrations entre deux vignettes étaient cachées derrière l'espace de la gouttière pour la première ou renvoyées à l'idée d'une couche supplémentaire pour la deuxième (et donc pouvant être activée ou non), elles sont ici entièrement assumées, intégrées à l'image. Il n'est plus question de renvoyer ces aberrations à une autre dimension, un espace autre, extérieur, mais de s'en servir comme structure constitutive. La soudure vient joindre diverses prises de vues autonomes dans un bloc dense, incassable, qui rompt avec l'idée même d'un au-delà de l'image. Elle prend en charge la cohésion de deux ensembles hétérogènes, et ce quel que soit l'axe de rencontre (temporel, spatial ou même affectif). Pour bien saisir comment opère la soudure, il suffit de prendre le cas dans lequel cette soudure devient invisible, comme avec les effets spéciaux tels qu'ils sont conçus au cinéma ou dans les séries télévisuelles (et surtout avec le principe de l'incrustation chromatique) : l'image plurielle devient alors une image pleine et entière, et retrouve le statut d'une image cinématographique en tant que telle. Dans le cas des effets spéciaux, tous les fragments sont si bien soudés les uns aux autres qu'ils ne sont plus perçus comme des fragments disjoints, mais comme les parties d'une image (fig. 12). Le hors champ relatif à chacune des prises de vues est alors aboli au profit du hors champ relatif à l'image résultante. Dans le cas de l'image plurielle, il faut que la soudure s'assume en tant que telle, c'est-à-dire autant comme une rupture (qui marque la distinction entre deux plans) que comme une soudure (qui vient assembler deux matériaux différents suivant un registre de compatibilité), il faut qu'elle soit visible pour ne pas être perçue comme une image existante mais comme une image composée. L'image plurielle rompt donc toute forme de hors champ intrinsèque aux images, et construit son propre principe de cohésion d'après les aberrations de lumière, de perspectives, d'échelles ou de déplacements qu'elle met en avant.

Variantes : au-delà du plan fixe

Chacune des images composites analysées ici est constituée sur la base d'un ensemble de prises de vues fixes, ce qui explique la prise en compte d'un hors champ *spatial*. Pour lever toute ambiguïté sur le rapport de force qu'il peut y avoir entre le hors champ intrinsèque à chacune des vignettes et celui de l'image résultante, il faut envisager d'autres cas de figures avec des vignettes issues de prises de vues en mouvement. Avec l'image cinématographique, dès que la caméra se met en mouvement le hors-champ s'ouvre, les limites du cadre ne sont plus données ni donnables, elles sont en perpétuelle redéfinition, ce qui introduit une durée concrète, celle de l'expérience du déplacement de l'appareil de prise de vue. L'image cinématographique devient alors une image-mouvement. Qu'en est-il alors de l'image composite qui en résulte ? Que se passe-t-il si les prises de vues

Fig. 13 :
vidéos de la série *Trajets Réguliers* :
- Perrache-Gallieni, Lyon →
USB : 06_TrajetsReguliers_Lyon.
- La Bruyere - l'Arlequin, Grenoble
USB : 05_TrajetsReguliers_Grenoble.↓



16.

Trajets réguliers : série de vidéos réalisées dans le cadre de projets urbains et qui se basent sur la répétition d'un même travelling depuis un mode de transport collectif (tramway, bus, train). Les différentes captations sont ensuite recadrées, agencées en une image polyptyque dans la surface de projection et synchronisées entre elles.

17.

A propos des vidéos de Grenoble et de Lyon :

- « *L'oeil voyage, il y a quelque chose de la multiplicité du passager (...)* Et dans la deuxième vidéo ce qui marche moins bien c'est de vouloir trop faire coïncider le haut et le bas, et que du coup j'aurais préféré avoir le regard qui s'échappe vers le haut ou le regard qui s'échappe vers le bas sans vouloir faire coïncider les choses entre elles ». Tixier, Grenoble 15.10.12

- « *Tu peux avoir l'impression que la bande noire horizontale définit un horizon. C'est en réalité un hors champ inédit parce que l'on sait qu'il y a un espace dans cette fine tranche dont je ne mesure pas l'amplitude ; mais il est là et je sais que ces deux espaces sont reliés et que le fait d'avoir cette vue du ciel et cette vue en bas fait que la bande noire c'est l'horizon, et du coup tu te dis qu'il manque quelque chose, et c'est l'image qui refait la relation* ». Huillard, Grenoble, 15.10.12.

- « *et du coup la largeur de la barre est importante, elle ne doit pas être trop fine* ». Pecqueux, Grenoble, 15.10.12.



Fig. 14 :
Exemple de vidéos d'arpentages :
Sortie de ville, entrée de champ,
Eurométropole, 1min. 2012
Cf. USB :
ELKT_01b_RetoursArpentages.

qui composent ces images composites sont elles-mêmes des images-mouvement ? En d'autres termes, la neutralisation du hors champ, par continuité, complémentarité ou confrontation, est-elle dépendante de l'identité de chacune des vignettes ?

Pour reprendre l'exemple de l'image polyptyque, nous pourrions maintenant envisager le cas des vidéos *Trajets réguliers*¹⁶ (fig. 13 et USB : 06 et 07_*TrajetsReguliers*). Contrairement à la vidéo *Cours Intérieures*, ces trois images composites sont construites sur la base d'une série de travelling, c'est-à-dire que considérées individuellement chacune des vignettes renvoie à une durée concrète, à l'expérience d'un trajet précis entre un point A et un point B. Que se passe-t-il lorsque ces trois prises de vues sont réunies dans une même image ? La réponse s'impose d'elle-même en visionnant les vidéos : il n'y a aucun doute, on constate que toutes les vignettes conservent entre elles un rapport de continuité. C'est d'ailleurs sur ce rapport de continuité que repose la construction de la vidéo, et c'est aussi autour de celui-ci que gravite l'ensemble des commentaires recueillis lors des séances de réactivation¹⁷. Il se passe ici quelque chose d'intéressant : ces vidéos retranscrivent bien une expérience concrète, et la thématique du trajet quotidien a régulièrement été identifiée ; à l'inverse ce trajet quotidien, par le principe même de sa répétition et sa décomposition en différentes fenêtres, semble être dessaisi de toute forme de durée concrète en tant que situation identifiée dans un ensemble ouvert. Pour le dire autrement, l'accumulation des différents travellings dans la même image abolit le rapport que chacun d'eux peut entretenir avec son univers propre pour se focaliser sur le rapport que les différentes images entretiennent entre elles. Il en est ainsi dans la vidéo *Cours Intérieures*, où les gouttières entre les différentes fenêtres prennent en charge le hors-champ de chacun d'elles vers un point de fuite, un point de rencontre qui assure alors la complémentarité entre toutes les images. Mais non satisfaites d'assumer les aberrations de cadrage ou de temporalités (comme nous l'avons vu dans le cas de prises de vues fixes), les gouttières sont ici capables d'assimiler aussi les aberrations de mouvements entre les différents travellings. Pas de durée concrète donc au sein de l'image polyptyque, pas d'expérience directe, pas d'image-mouvement. C'est l'expérience renvoyant à une situation générique qui est ici appréhendée, mais toujours sur le registre sensible, comme la capacité d'élever au rang de concept une situation immanente. Mais avant de conclure sur une telle proposition, il nous faut encore vérifier si ces formes de relations centripètes entre les vignettes sont d'actualité dans le cas de prises de vues en mouvement sans lien de complémentarité effective (ici les différents travellings appartiennent tous au même trajet).

Prenons maintenant le cas des vidéos d'arpentages - comme la vidéo *Sortie de ville / Entrée de champs* ou *jonction* (fig. 14 et USB : *ELKT 01a,b,c,d _ RetoursArpentages*) - qui présentent en simultané une série de six ou neuf captations en voiture dans l'axe de la route depuis la position du passager. Il n'y a ici aucune continuité effective de localisation, ni même de continuité virtuelle de mouvement. Pourtant, l'articulation des différentes vignettes

18.

Lors des séances de réactivation la question de la distance effective entre les images n'a presque jamais été abordée. Au contraire les commentaires ont tous révélé la forme de complémentarité / continuité entre les images :

- « Il y a presque deux logiques derrière ça : soit on se dit que l'expérience que l'on a c'est que l'on est devant le même paysage. Soit on a une autre logique inverse : qu'est ce qui personifie ou singularise l'expérience que l'on a d'une image par rapport à une autre... et là le rapport entre route et ciel entre en jeu et les conditions atmosphériques sont alors très importantes. » (Thibaud, Grenoble 15.10.12)

- « Jouer sur une forme d'abstraction qui peut en émaner... et du coup on ne conserve qu'une sorte de rapport ciel terre, une silhouette. » (Huillard, Grenoble 15.10.12)

- « Je n'ai pas cherché de liens construits du passage d'une vignette à l'autre ou plutôt le lien c'était mon regard et le tout faisait un tableau de l'ensemble des paysages que l'on traverse. » (Tixier, Grenoble, 15.10.12)

- « De ce côté-là c'est très démonstratif les 9 images montrent toujours la même chose on est sur un tapis qui montre le fil conducteur urbain que l'on a développé tout au long du XXe s. » (Descharrière, Paris, 1.03.13)

- « Je pense que le film (...) pose la question du trajet... Ca raconte l'histoire des trajets. » (Moulin, Paris, 1.03.13)

19.

À nouveau lors des séances de réactivation la confrontation des deux types d'images n'a jamais posé de problèmes de lecture, au contraire, plusieurs commentaires révèlent la possibilité de s'en saisir encore plus finement :

• « l'idée de voir sur la vue aérienne ce que l'on ne voit pas dans la voiture - et qui par contre sont des éléments très puissants, et qui ont implicitement à voir avec la question du territoire. Voir le canal, les infrastructures tout ce qui à un moment donné qualifie ce cadre assez bucolique (...) là on retient l'option géographique avec la carte pour compléter la vue en perspective. Mais il y a une autre option induite par la morphologie comme une lecture graphique de ce que je suis en train de voir, une lecture très simple qui imprime la rétine par un jeu de plein (noir/qui fait obstacle à la vision) et de vide (blanc/perspective fuyante), et donner ainsi une information très différente, » Huillard, Grenoble 15.10.12

• « mélanger dans le même film un élément de captation simultanée et un élément d'analyse, sauf qu'on le déroule en même temps (...) Je me pose la question du plan, l'échelle. est trop grande, le point trop important, au final on ne lit pas grand chose... on n'arrive pas à voir la typologie des rues, il serait peut être plus expressif à une autre échelle., ou on peut montrer le plan avant, ou encore on pourrait indiquer à l'intérieur de l'image le nom de la rue, du lieu, voir à la rigueur qu'elles s'allument... quelque chose de l'ordre d'un rapport à la dénomination. » Tixier, Grenoble, 15.10.12

20.

À ce propos nous renvoyons aux commentaires de Söderström à propos des split-screen de la série 24h : « Le split screen me semble emblématique d'un autre aspect de l'expérience quotidienne de la ville contemporaine, d'un autre aspect de la culture de l'urgence. Il s'agit de la multi-activité, du multitâche. Le split screen présente en effet les mêmes caractéristiques que l'écran de nos ordinateurs lorsque plusieurs applications (et c'est actuellement presque toujours le cas) sont ouvertes simultanément, exécutant en parallèle des tâches différentes. Nous retrouvons une telle situation en tant qu'usagers de la ville, en ce sens que, toujours plus fréquemment, nous sommes dans des situations de multi-activité, par exemple lorsque nous gérons simultanément du travail, de la vie privée et des déplacements. L'activité unique : prendre par exemple le métro pour aller à un rendez-vous, devient l'exception. » Ola Söderström, « De la mégapole au split screen. Trois esthétiques urbaines contemporaines », *Intellectica*, n°41-42 (2005): 214.

21.

Et ce même quand il s'agit de plans montés entre eux, comme nous avons pu l'expérimenter avec *Vers Une Architecture Narrative* (Guillaume Meigneux, Le Fresnoy, studio national des arts contemporains, 2008), <http://vimeo.com/pokapoc/vuan>.) l'agencement des différentes vignettes repose sur la complémentarité que provoque leur mise en parallèle.

Fig. 15 :
Exemple de *Travelling situé*, Rue du 8 mai 1945, Villeurbanne, 1min.30s. 2010
USB : *Beurs_02a_TravellingsSitués*



fonctionne de la même manière : il n'est plus question d'un Tout ouvert et infini, mais d'une complémentarité entre chacune des vignettes qui perpétue cette idée d'un territoire appréhensible dans sa globalité¹⁸. Dans chacun des cas les espaces, mais aussi les durées ou les ambiances de chacune des vignettes, se complètent les unes par rapport aux autres. L'exemple des *travellings situés* est encore plus flagrant (fig. 15 et USB : *Beurs_02a,b_TravellingsSitués*). Ici deux formes de visualisations bien distinctes sont mises en relation : celle d'un travelling latéral pris depuis une voiture et celle du déplacement de cette même voiture sur une représentation cartographique. Si les deux vignettes sont bien de nature différente (l'une est vidéographique, l'autre est graphique) - et de facture différente (l'une est en mouvement, l'autre est fixe), si elles renvoient bien à deux formes de codifications distinctes (en perspective et en plan), cela n'empêche pas au regard de passer sans contraintes d'un mode de perception « située » (prise de vue) à un mode de représentation de la « situation » (cartographie), et assure le lien de l'un à l'autre¹⁹. Prises au sein de la même image, restituées au sein de la même séquence, elles se complètent mutuellement. C'est d'ailleurs ce qui est en jeu dans la conduite assistée d'un navigateur GPS, et c'est sur ce principe de complémentarité que repose la réalisation de ce type de vidéo²⁰. Il y aurait ici beaucoup à dire sur les modes de visibilité, de lectures et de connexions des différents signes entre les deux fenêtres, mais nous nous contenterons pour l'instant de noter que le principe de complémentarité dans le cas d'une image polyptyque est indépendant du nombre, du format ou de la facture de chacune des prises de vue²¹.

En ce qui concerne l'image mosaïque, la question ne semble même pas se poser : chacune des cellules étant articulée sur un principe de continuité spatiale, les limites de chacun des cadres peuvent bien être amenées à évoluer, ils seront toujours pris en charge par une autre cellule, et ceci à l'infini. Il n'y a, dans l'image mosaïque, pas de place non plus pour un *Tout ouvert*, pour une durée concrète. Pour l'image plurielle, bien que nous n'ayons pas eu l'occasion d'expérimenter une telle construction, il est assez facile d'imaginer ce que cela pourrait donner : si la prise de vue devenait mobile, les lignes de soudure changeraient elles aussi puisqu'elles se « calquent » sur les formes présentes dans la captation. En d'autres termes, les soudures entre différentes prises de vue suivraient l'évolution interne de chacune d'elles et ne changeraient pas de statut : elles resteraient des lignes de soudure entre les deux mêmes fragments hétérogènes. Si par contre les lignes de jonction en venaient à s'animer indépendamment de l'image de fond, alors il s'agirait certainement d'un autre registre d'image composite. Pour résumer, dans le cas de l'image plurielle telle qu'elle a été abordée ici, si la ligne de soudure s'anime conjointement à l'image, elle conserve le même rôle entre les différentes captations, c'est-à-dire celui d'annihiler l'idée même de champ et de hors champ. Cela sous-entend que ce ne sont pas tant les vignettes qui construisent leur propre hors-champ, mais les limites imposées (gouttières, bordures, soudures) par l'image composite qui opèrent comme un cache sur une image quelconque.

22.

Dubois, "*La question vidéo face au cinéma : déplacements esthétiques*" : 204-205.

3/ Identité intrinsèque versus identité extensive

Ce que révèle cette réinterprétation de la notion de hors champ, c'est que l'identité intrinsèque de la captation se dissout dans l'identité extensive de l'image résultante. L'image composite devient une image totale ou du moins *totalisante*. Nous rejoignons ici en tout point Dubois lorsqu'il conclut :

« Le cinéma vit ainsi fondamentalement sur l'idée d'un Dehors qui dynamise son espace autant que sa durée et fait de lui, pleinement, un art de l'imaginaire et pas seulement de l'image. Dans le champ des pratiques multimages de la vidéo, le principe de mixage, ou « montage vertical », accumulant simultanément dans une image ce que le cinéma étale dans la successivité des plans, tendrait plutôt à empêcher le développement de cette dynamique de l'extériorité. (...) Avec la multiplicité des images dans l'image, tout se passe un peu comme si la vidéo ne cessait d'affirmer sa capacité à tout intégrer, comme si elle nous disait : tout est là, dans l'image (sur l'image, sous l'image), il n'y a rien à attendre d'un Dehors toujours déjà incorporé, intériorisé. (...) Il n'y a plus de bords ou de limites physiques vu que le personnage peut apparaître au sein même de l'image, et ce quelle que soit son échelle sa position ou sa taille (...) on est dans un univers qui absorbe et recrache tout, on est dans un monde sans limite, donc sans hors champ puisqu'il contient en lui-même (...) la totalité de l'univers ». ²²

Dubois montre ici à quel point l'image composite est une image totalisante et se démarque en ce sens de l'image cinématographique par sa capacité à intégrer toute forme d'extériorité. L'image composite renvoie ainsi à une instance spécifique qui lui est propre. Elle s'auto-justifie et s'auto-suffit en quelque sorte. Cette capacité totalisatrice n'est pas pour autant homogène comme le montre l'analyse menée ici, elle varie en fonction des dispositifs mis en place. Pour conclure sur les enjeux de l'agencement spatial des différentes vignettes au sein des images composites résultantes, nous pourrions résumer en disant que :

- **L'image polyptyque** procède par une accumulation de fenêtres disjointes et stables qui se complètent mutuellement dans une même durée unificatrice. L'image polyptyque offre un regard démultiplié sur une situation spécifique.
- **L'image mosaïque** suppose l'articulation de différentes cellules qui s'imbriquent entre elles suivant un invariant spatial. Prises dans leur ensemble, elles renvoient à un point de vue spécifique et s'émancipent de tout ancrage temporel. L'image mosaïque offre un regard d'ensemble sur un espace délimité.
- **L'image plurielle** est le résultat d'un collage de différents fragments visuels qui trouvent leur cohésion dans les lignes de rupture d'une image à l'autre. L'image plurielle offre une vision globale d'un ensemble fragmenté.

IIC. spatialité et simultanéité disséquer l'expérience

Nous venons de voir comment l'articulation de différentes prises de vues au sein d'une image résultante oblige à repenser autant le vocabulaire que les modalités relationnelles entre les images. Nous voudrions maintenant interroger les registres de lecture que produisent ces images composites, ce qu'elles permettent de saisir spécifiquement de l'espace ou des territoires. Ne plus s'intéresser uniquement aux relations intrinsèques, à leur agencement dans l'espace de l'image composite, mais à leurs relations externes, c'est-à-dire à ce qu'elle donne à voir et comprendre d'une situation effective, à la manière dont elles la restituent en une durée spécifique. Il faut pour cela considérer le travail de coordination des différentes vignettes entre elles dans le temps que dure la vidéo.

L'image composite procède par restitution simultanée des captations, ce qui la distingue des images identifiées par Deleuze - qui résultent du montage cinématographique, c'est-à-dire par l'enchaînement successif des différents plans. Or, comme en témoignent les descriptions monographiques, cette simultanéité ne va pas de soi et elle est bien souvent issue d'un travail spécifique sur les temporalités de chacune des vignettes par des articulations dans la durée qui complètent, conditionnent ou se soumettent à l'articulation spatiale de celles-ci. C'est ce rapport qu'il nous faudra ici analyser : celui entre l'agencement spatial des vignettes dans la surface de l'image composite, et leur agencement temporel dans la durée de la vidéo. Mais avant cela, nous voudrions revenir sur ce que suppose la notion de simultanéité sur la base de laquelle nous mènerons le reste de notre analyse.

Simultanéité : densité spatiale et épaisseur temporelle

La simultanéité n'est pas un concept arrêté et la discussion (qui n'est pas une opposition) entamée entre Bergson et Einstein le 06 avril 1922 à la société française de philosophie semble toujours avoir cours¹. Pour notre part, la simultanéité est abordée par l'image vidéographique et se pose d'office sur un registre perceptif, lié à ce que le philosophe nomme la *conception de sens commun* plus qu'à la *conception relativiste* du physicien, sachant que pour le philosophe les deux ne s'opposent pas, au contraire, la conception relativiste ayant tendance à impliquer d'office le point de vue intuitif. Ainsi, pour Bergson :

« Qu'entend-on d'ordinaire par simultanéité de deux événements ? Je considérerai, pour simplifier, le cas de deux événements qui ne dureraient

1.
Einstein était venu présenter la théorie sur la relativité à la société française de philosophie le 06 avril 1922, séance à laquelle assista Bergson qui fit alors une intervention qui symbolise pour beaucoup le point de désaccord entre les deux intellectuels et qui reprend l'argument principal de son ouvrage *Durée et simultanéité : à propos de la théorie d'Einstein* (Paris: Presses universitaires de France, 2009).
La retranscription des échanges est consultable sur le site de la société française de philosophie : www.sofrphilos.fr/telecharger.php?id=70, consulté le 15.12.14.

En 2010, lors des *séances autour de Bruno Latour*, Elie During et Bernard Blistène proposent d'imaginer la suite de cette discussion Voir Bruno Latour, Elie During, et Bernard Blistène, "*Selon Bruno Latour - Deux Séances Du 21 Juin*" (Centre Pompidou, juin 2010), http://www.dailymotion.com/video/xe3buy_selon-bruno-latour-deux-seances-du_creation. à partir d'1h33 minutes, consultable sur http://www.dailymotion.com/video/xe3buy_selon-bruno-latour-deux-seances-du_creation, consulté le 15.12.14

2.
Retranscription consultable sur <http://www.sofrphilos.fr/telecharger.php?id=70%E2%80%8E>

pas, qui ne seraient pas eux-mêmes des flux. Ceci posé, il est évident que simultanéité implique deux choses : 1° une perception instantanée ; 2° la possibilité, pour notre attention, de se partager sans se diviser. J'ouvre les yeux pour un moment : je perçois deux éclairs instantanés partant de deux points. Je les dis simultanés parce qu'ils sont **un** et **deux** à la fois : **un**, en tant que mon acte d'attention est indivisible, **deux** en tant que mon attention se répartit cependant entre eux et se dédouble sans se scinder. Comment l'acte d'attention peut-il être un ou plusieurs à volonté, tout d'un coup et tout à la fois ? Comment une oreille exercée perçoit-elle à chaque instant le son global donné par l'orchestre et démêle-t-elle pourtant, s'il lui plaît, les notes données par deux ou plusieurs instruments ? Je ne me charge pas de l'expliquer ; c'est un des mystères de la vie psychologique. Je le constate simplement ; et je fais remarquer qu'en déclarant simultanées les notes données par plusieurs instruments nous exprimons : 1° que nous avons une perception instantanée de l'ensemble ; 2° que cet ensemble, indivisible si nous voulons, est divisible, si nous le voulons, aussi : il y a une perception unique, et il y en a néanmoins plusieurs. Telle est la simultanéité, au sens courant du mot. Elle est donnée intuitivement. Et elle est absolue, en ce qu'elle ne dépend d'aucune convention mathématique, d'aucune opération physique telle qu'un réglage d'horloges. Elle n'est jamais constatable, je le reconnais, qu'entre événements voisins. Mais le sens commun n'hésite pas à l'étendre à des événements aussi éloignés qu'on voudra l'un de l'autre. C'est qu'il se dit, instinctivement, que la distance n'est pas un absolu, qu'elle est « grande » ou « petite » selon le point de vue, selon le terme de comparaison, selon l'instrument ou l'organe de perception. Un surhomme à vision géante percevrait la simultanéité de deux événements instantanés « énormément éloignés » comme nous percevons celle de deux événements « voisins ». Quand nous parlons de simultanéités absolues, quand nous nous représentons des coupes instantanées de l'univers qui cueilleraient, pour ainsi dire, des simultanéités définitives entre événements aussi distants qu'on voudra l'un de l'autre, c'est à cette conscience surhumaine, coextensive à la totalité des choses, que nous pensons ».²

Nous avons opté pour une retranscription intégrale de l'extrait de Bergson, tant la logique qui est appliquée à la question de la simultanéité (et indépendamment de la polémique sur la relativité) nous semble correspondre à celle qui a motivé les constructions des vidéos analysées. Bergson montre comment le principe de simultanéité est capable de prendre en charge autant l'unicité (celle de l'instant) que la dispersion (celle de l'espace), et que cette capacité est ce à quoi la simultanéité doit son existence. L'image composite, qui restitue une image de la simultanéité (par le fait même d'articuler plusieurs prises de

vues en une seule image) prend en charge le fait d'être capable d'unifier un phénomène de dispersion : elle sépare en même temps qu'elle réunit. *Un*, c'est *l'instantané de la vision*, celle du visionnage de l'image résultante. *Deux*, c'est *l'attention qui se partage sans se diviser*, c'est-à-dire le fait que les vignettes sont considérées les unes par rapport aux autres et non séparément, individuellement.

Depuis le début, nous distinguons l'image composite des effets spéciaux par le fait qu'elle assume et revendique les manipulations dont elle est issue. Il ne s'agit pas tant de « *faire croire que* », mais plus de « *rendre visible le fait de* ». Lorsque ces manipulations sont gommées, sont rendues invisibles par un travail spécifique, l'image composite tombe alors dans le domaine de l'image cinématographique et retrouve les logiques énonciatives du montage. Dans le cas du registre cinématographique, la question de la coexistence des événements renvoie à une *densité spatiale*, comme un référent absolu qui guide la pensée de Bazin dans le principe du *montage interdit*. Dans le cas de l'image composite, cette densité spatiale est remise en question par le fait qu'elle assume la fracture d'une image à l'autre. Mieux, c'est même sur cette fracture que repose bien souvent la cohérence de l'image composite. Que ce soit une rupture spatiale, temporelle ou cinétique, ou parfois les trois, l'image composite implique un principe de distinction d'une image à l'autre, de division des informations contenues dans une captation en vue de les faire réagir avec d'autres composantes issues d'une autre captation. L'image composite isole, sur la surface de l'image résultante, une série d'événements issus de captations indépendantes les unes des autres. Elle *partage* donc (sans la diviser) *notre attention* entre différentes situations, tout en appréhendant chacune d'elles dans une *perception instantanée*. Cette perception *instantanée* est l'enjeu du deuxième registre de manipulation que suppose l'image composite. De l'agencement spatial (et donc du travail sur le cadrage de chacune des captations) découle un agencement temporel de chacune des prises de vues. Dans l'ensemble du corpus considéré, les vidéos sont toujours le résultat d'une attention portée autant sur le cadrage de chacune des vignettes que sur les moments spécifiques qu'elles retranscrivent. L'image composite - par le travail sur la simultanéité - permet de [percevoir] *deux éclairs instantanés partant de deux points*, indépendamment du lieu ou du moment de leur actualisation, c'est-à-dire qu'elle permet de rendre *voisins deux événements instantanés «énormément éloignés»*. Ce sera le deuxième temps de notre analyse, celui qui interroge *l'organe de perception* qui découle de chacune des images composites identifiées. Nous pourrons alors préciser la rupture que la logique de simultanéité de l'image composite opère sur la logique de successivité de l'image-mouvement et de l'image-temps.

1/ évènements ponctuels, le moment

L'image composite procède en deux temps (pas forcément successifs) : un premier se centre sur la distinction de différents événements (pris dans le cadre de différentes captations), et un deuxième sur leur agencement temporel au sein d'une projection (constitutive des images composites en question). Nous voudrions ici nous intéresser aux logiques qui ont conduit à ces formes de sélections au sein des trois images composites précédemment identifiées. Nous avons bien identifié le rôle des gouttières - pour l'image polyptyque - qui lient les différentes fenêtres en assurant la finitude et la rencontre de leur hors champ respectif, le rôle des bordures - dans le cas de la mosaïque - qui garantissent la continuité d'une cellule à l'autre, ou des soudures - dans le cas de l'image plurielle - qui brisent toute relation entre le champ et le hors champ et consolident les fragments en une image unitaire ; mais nous n'avons pas encore analysé les modalités sélectives qui ont guidé le travail de recadrage (dans le cas des deux premières) ou de découpage (dans le cas de la dernière) pour obtenir ces différentes limites. C'est ce que nous voudrions distinguer ici. Comment les gouttières de l'image polyptyque procèdent-elles d'un recadrage absolu et engendrent-elles une lecture comparative entre plusieurs situations d'observation ? Comment les bordures de l'image mosaïque isolent-elles certaines composantes d'une situation d'observation et interrogent-elles leur contextualisation ? Comment enfin les soudures de l'image plurielle construisent-elles une situation d'observation spécifique en réinventant les modalités relationnelles entre les composantes de chacune des captations ?

3.

Dans l'intention, car dans la réception il semblerait que cela ne transparaît pas. Effectivement, il n'y a jamais eu de commentaires formulés sur l'articulation des images au regard de leur situation d'origine. Ce manque de remarques peut confirmer ce que nous avons évoqué précédemment quant à la dissolution du hors champ (et donc de l'ancrage dans une configuration effective).



Fig. 01 :
Cours intérieures, Villeurbanne, 2010
USB : *Buers_03_CoursInterieures*.



Fig. 02 :
Retours d'arpentages : Franchissements. Eurométropole, 2011
USB : *ELKT_01a_RetoursArpentages*.



Fig. 03 :
Trajets Réguliers : La Bruyère - l'Arlequin, Grenoble, 12.06.10.
USB : *05_TrajetsReguliers_Grenoble*

Reprenons le premier exemple. Dans la vidéo *Cours Intérieures*, nous avons quatre fenêtres, dont trois de proportions et de tailles équivalentes alignées sur la partie supérieure, et la quatrième, en panoramique, qui prend toute la largeur de la partie inférieure de l'image polyptyque. Au moment de la captation, nous avons cherché à nous placer « dans l'axe » des différents espaces, axes que nous avons accentués, réaffirmés par le recadrage de chacune des vignettes. Ce recadrage s'est limité à préciser la symétrie de chacune des captations en soi, et par répercussion à assurer la similitude visuelle entre chacune d'elles. Pour la fenêtre du bas nous avons opté pour un recadrage panoramique afin de bien marquer la différence typologique de l'espace considéré, mais aussi parce que cet espace est celui qui distribue les trois autres. Il y a alors une certaine forme d'analogie spatiale entre la disposition des vignettes au sein de l'image composite et leur situation d'origine, du moins dans l'intention qui a guidé la *mise en image* (fig.01 et USB : *Buers_03_CoursInterieures*).³ Cette analogie n'est pas essentielle à la vidéo qui s'appuie sur d'autres facteurs, mais elle montre bien à quel point l'agencement et le travail de cadrage des fenêtres sont motivés par des observations globales d'articulations spatiales. Ce n'est pas tant tel et tel détail visuel, matériel ou physique qui motive ce travail de recadrage, mais l'ensemble de la composition visuelle : ce sont littéralement les bâtiments ou la végétation qui cadrent l'espace du plan et par extension celui de la fenêtre de l'image résultante. Dans le cas des vidéos *Retours d'arpentages*, il en va de même : le recadrage vise à mettre en avant les similitudes perceptives d'une situation à l'autre, celle d'une déambulation en voiture sur les départementales du territoire. Dans le cas des vidéos *Trajets réguliers*, il en est de même : c'est à nouveau la similitude de la situation (et les divergences de lectures, nous y reviendrons) qui motive la mise en image et le recadrage de chacune des vignettes (fig. 02-03 et USB : *ELKT_01a_RetoursArpentages et 05_TrajetsReguliers_Grenoble*). Il semblerait alors que l'image polyptyque vise à mettre en regard différentes situations dont les modalités perceptives se rejoignent, ou du moins à partir desquelles les vignettes peuvent entrer dans un registre de comparaison. Rappelons l'énoncé de la vidéo *Cours Intérieures* tel que l'avait formulé le chef de projet : *que se passe-t-il dans ces espaces incertains, qu'est-ce-que l'on y ressent ?* Et notre manière d'y répondre : mettre en regard ces différents espaces pour essayer d'en extraire une lecture commune. Cela sous-entend qu'à un moment donné chacune des vignettes est considérée pour elle-même, comme un univers en soi, pour ensuite être confrontée aux autres par le biais de la situation d'observation qui les réunit. Si nous considérons les trois niveaux d'interactions que la notion d'ambiance met en exergue (la matérialité de l'espace existant, la sociabilité des individus qui l'occupent, la perception située de l'observateur), le travail de recadrage sur chacune des vignettes de l'image polyptyque semble isoler la position de l'observateur des autres formes d'interactions (physique et sociale). Ou, pour le dire autrement, elle compose une situation

4.

Effets, figures, et motifs sont trois entrées morphodynamiques identifiées par Amphoux pour la compréhension d'un phénomène d'ambiance : « l'effet désigne une façon pour le lieu de s'actualiser dans le temps. Mais l'effet n'est pas le temps, au sens causal du terme. C'est l'effet sensible, abstraction faite de toute cause – un effet non causal. Exemple : lorsque nous parlons d'effet d'épiphanie, par lequel un personnage paraît surgir mystérieusement sur la scène publique, et lorsque nous expliquons a posteriori que ce sentiment d'apparition peut être lié aux conditions topologiques (une ombre, un alignement ou une haie qui masque l'entrée de la personne – connotation spatiale et dimension environnementale) ou aux conditions d'usage (un lieu qui induit un comportement de retenue et de discrétion – connotation psycho-sociale et dimension médiale), nous insistons sur le fait que c'est l'absence de causalité apparente qui crée l'Effet et qui lui donne son côté un peu surnaturel (connotation esthétique et dimension paysagère dominante). Autrement dit, la cause réelle peut varier, l'effet reste le même. » Pascal Amphoux, "Les approches sensibles du territoire urbain," in *Le territoire en sciences sociales. approches disciplinaires et pratiques de laboratoire* (Grenoble: Maison des sciences de l'homme-Alpes, 2003) : 65-66.

d'observation de référence à partir de laquelle les différentes modalités d'interactions, entre l'espace et les individus qui l'occupent (ou pas) peuvent être lues comparativement. Reste ensuite à choisir et sélectionner ces *modalités d'interactions* rendues visibles. C'est-à-dire qu'une fois établi ce critère de référence, celui du point de vue, ou plus précisément comme nous l'avons évoqué, celui du regard, un travail de sélection dans la durée de chacune des fenêtres est alors effectué. Tous les exemples d'images polyptyques traités dans le cadre de ce travail l'attestent : le travail de recadrage des images est invariablement accompagné d'une distinction de phénomènes dans la durée de leur actualisation. Nous interrogerons, dans un deuxième temps, les motivations et les conséquences modales de cette distinction à l'échelle de l'image résultante pour nous concentrer ici sur l'identité des phénomènes qu'elle isole au sein de chacune des vignettes. Chacune des fenêtres est donc la restitution d'une situation d'observation précise considérée dans son ensemble. Vient ensuite un travail de sélection dans les événements qui ont lieu dans le champ précis de cette observation. Si nous reprenons la description intrinsèque de l'élaboration de la vidéo *Cours Intérieures*, cette sélection a été motivée par l'identification de différents moments au sein de la prise de vue. Il y a, à un moment donné, une altération visible et identifiable dans l'image qui fait qu'elle n'est plus tout à fait comme avant et qu'elle ne sera plus tout à fait comme maintenant. Il y a une émergence et une disparition. Quelque chose qui se passe. Immanquablement ces phénomènes ont été isolés par un point d'entrée, à l'image précise qui précède l'émergence du phénomène en question, et par un point de sortie, qui correspond à la première image à partir de laquelle le moment s'achève, c'est-à-dire à partir du moment où l'altération disparaît. Il y a un avant, un pendant et un après. La traversée d'un papillon, le passage d'un piéton ou d'une voiture, un arbre qui se met à bouger plus qu'avant, un reflet de lumière, autant « d'événements » fonctionnant sur un principe d'apparition/disparition, pas uniquement visuel (dans le sens qui apparaît dans le champ de vision) mais aussi cinétique (dans le sens d'un composant jusque-là immobile qui se mettrait à se mouvoir ou l'inverse). À noter que dans les phénomènes isolés, il n'y a pas de distinction entre ce qui pourrait émerger d'une interaction sociale et ce qui pourrait être assimilé à une interaction naturelle, ou même objective (au sens des interactions directes entre les objets). Tout est ici réduit à la question du « *même* » et du « *différent* », de ce qui se perpétue et de ce qui change dans le cadre d'une situation d'observation précise. Tout n'est ici que mouvement, mouvement de translation ou mouvement du changement. Ce deuxième registre de distinction, en complément du premier (celui qui procédait du cadrage et donc de l'identification du regard) isole ce qui est de l'ordre de la matérialité intangible de l'espace perçu et ce qui est de l'ordre de l'évanescence, de l'éphémère, de l'effet, c'est-à-dire de la « *façon pour le lieu de s'actualiser dans le temps* »⁴. Suivant un angle de vue, et en fonction de l'implication dans un espace donné, ce lieu va être perçu de différentes manières dans le temps de l'observation. Il va subir des

5.
Ibid.

6.
Cf. Damien Masson, « La perception embarquée. Analyse sensible des voyages urbains. »

6.
Deleuze précise que « le cadre assure une déterritorialisation de l'image ». Deleuze, Cinéma, tome 1. L'Image-mouvement, 27. Ce concept traverse l'ensemble de l'œuvre de Deleuze. Si il est spécifiquement conçu en rapport avec le corps-sans-organe, à la construction du désir et au fonctionnement de la psyché, il peut aussi être considéré dans un sens premier, dans son rapport au territoire, tel qu'il a été *déterritorialisé* par les sciences humaines.



Fig.04 :
Décomposition du passage sous un pont sur la ligne ferroviaire , ce que Masson appelle un effet Tournai-Lille (vue de gauche, de face et de droite).

effets, mais l'effet, précise Amphoux, « *n'est pas le temps, au sens causal du terme. C'est l'effet sensible, abstraction faite de toute cause – un effet non causal.* »⁵ L'effet, c'est l'altération visuelle en jeu dans le processus de sélection de l'image polyptyque où ce n'est pas tant la cause de son actualisation qui est en question mais ce qu'elle provoque, sensiblement, chez l'observateur. C'est bien ce que semblent corroborer les situations isolées dans la vidéo *Cours Intérieures* : ce ne sont pas les raisons des altérations qui sont en cause mais la manière dont elles sont perçues sensiblement et dont elles dialoguent les unes avec les autres au sein de l'image polyptyque. Il ne faut pas pour autant réduire l'effet à un événement qui arrive et disparaît sur un court laps de temps. L'effet n'a pas d'échelle, il peut s'inscrire dans la durée, et une luminosité, une tonalité de couleur peuvent aussi participer d'un effet particulier, sur un autre laps de temps. Ici, le laps de temps a été prédéfini par le temps de la prise de vue (cette durée abstraite à laquelle Deleuze fait référence) et nous avons pu isoler et identifier toute une série de micro-événements sur cette durée spécifique. Mais c'est sans prendre en compte le fait que l'articulation de ces prises de vues entre elles a été motivée par un événement plus large, par un effet général que partageait chacune de ces images, et qui avait été aussi validé par nos expériences respectives du site : celle d'un sentiment de calme, de quiétude au sein de ces espaces. L'effet peut être fugace (un papillon) ou étendu (une sérénité), il transperce tous les niveaux d'articulations et de motivations de la construction de l'image polyptyque. Il en va de même pour les vidéos *Trajets réguliers* (fig. 04) : s'il y a articulation entre des effets fugaces, ponctuels tels que les a identifiés Masson⁶, il y a aussi un niveau de connexion qui prend en compte l'effet global que provoque la vision de chacune de ces fenêtres séparément. L'image polyptyque semble alors entièrement se lover autour de la question de l'effet, mais d'un *effet non causal*. Dans les différentes images polyptyques présentées, ce ne sont jamais les raisons pour lesquelles tel ou tel événement a lieu qui sont interrogées, mais la logique d'apparition de celui-ci, comment il procède dans un cadre bien spécifique, celui que détermine la fenêtre de l'image résultante. C'est à un tel point que l'effet observé n'a de matérialité que dans le cadre de la vignette présentée. Comme nous l'avons vu, il n'existe pas au-delà, il n'est pas rattaché à une situation territoriale effective. Tout comme avec le cadrage cinématographique, l'image polyptyque *déterritorialise* tout autant les prises de vues de leur contexte géographique que les effets de leur causalité⁷.

Distinction : ensembles théoriques

Par rapport à l'image polyptyque qui vient d'être analysée, il est facile de remarquer que le cas de l'image mosaïque diffère tant par l'affirmation d'un seul et unique point de vue que par la manière dont les cellules s'affranchissent, en partie, du cadre de la prise de vue. La situation d'observation est simple, c'est même la matrice de la vidéo. C'est elle

8.
« Encastrer l'une dans l'autre deux images, c'est engendrer un effet de relief (le « trou » et son comblage) qui est invisible hors de l'image, qui n'existe que pour le spectateur. Dans l'incrustation, il y a bien, toujours, une dialectique de ce qui est devant (par exemple le corps) et de ce qui est derrière (par exemple le décor) du dessus et du dessous, mais c'est en tant qu'artifice de construction (la composition d'image) qui ne correspond à aucune réalité physique, qui n'existe pas en dehors de l'écran qui visualise l'effet. » Dubois, La question vidéo : 202.

À propos de la vidéo *Place des Buers*, Amphoux note : « cette image serait curieusement plus proche d'une caractéristique sonore. Dans le son le rapport figure fond n'est plus du tout pertinent ». Séance de réactivation, 01.03.13, Paris.

9.
Comme le remarque Tixier : « Les gens potentiellement mobile sont accompagnés de leur contexte. Le cadrage n'est pas le découpage de l'individu par rapport à son contexte. Au contraire, les gens trimballent avec eux leur situation. Je trouve que cela ne coupe pas les gens de l'atmosphère et de leur contexte et le fait que ce soit un cadre très simple met en évidence les trajectoires ». Tixier, Séance de réactivation, 01.03.13, Paris.

10.
La cellule, dans sa logique constitutive, évacue la question de la position située de l'observateur puisqu'elle n'existe que par rapport à une situation d'ensemble. C'est l'ensemble des cellules qui définissent une seule et unique position de l'observateur.



Fig. 05:
exemple de dispersion de différentes
figures depuis une même prise de vue.
Place F. Mitterrand, ELKT, 2011.

qui dicte toute la logique de sa réalisation : in situ, toutes les captations sont prises d'un même endroit, in vitro chacune des vignettes est positionnée en fonction de ce point de vue, in extenso, c'est la logique d'une vision en perspective qui assure la lecture générale de l'image résultante. Par contre, là où les fenêtres de l'image polyptyque considéraient un ensemble de relations au sein de la captation d'origine (résumé à ce qui peut être appelé un plan large), les cellules de l'image mosaïque se concentrent sur des parcelles des captations in situ, sur des détails qui sont relevés spécifiquement. Par exemple, dans le cas de la vidéo *Santo Domingo n°863*, ce sont les différentes pratiques qui s'actualisent dans l'espace du *caracol* qui ont été isolées dans chaque prise de vue : les déplacements, les attentes, le nettoyage, les coups de fil, le lèche-vitrine, la vente ambulante, les jeux. Si une prise de vue réunit initialement plusieurs de ces pratiques, elles donneront lieu à différentes cellules autonomes (pour peu que ces pratiques ne se chevauchent pas visuellement). Chacune de ces situations est alors isolée visuellement et temporellement. Visuellement, par un procédé de recadrage dans l'image (assez identique à celui de l'image polyptyque) conditionné par l'empreinte visuelle de chacune des situations considérées. C'est-à-dire que la taille et les proportions de chacune des cellules sont définies en fonction de la place que l'événement observé occupe. Et si cet événement est l'objet d'un déplacement, les limites de la cellule se déplaceront en toute logique avec celui-ci. Si par exemple cet événement est objet de dispersion, alors la cellule de base se fragmentera en autant de parties (fig. 05). Mais la cellule ne vient pas détourner l'événement dans ce qui pourrait être une distinction entre le fond et la figure. Ici, il n'y a plus de distinction entre ces deux terminologies. Fond et figure n'ont pas de raison d'exister dans le registre de l'image composite.⁸ L'image composite est une image plate, sans profondeur (mais avec une épaisseur). La cellule vient isoler un événement dans son contexte proche, immédiat. Elle interprète ce qui pourrait être la *zone d'influence immédiate* de l'événement considéré (fig. 06)⁹. Dans ce sens, la cellule reste un objet extérieur absolu, appliqué à la captation d'origine. Mais, comme la cellule est vouée à faire partie d'une image mosaïque, ce caractère absolu du cadre est tout de suite relativisé, du moins spatialement, ce qui relègue le caractère absolu du cache aux questions temporelles. Effectivement, les bordures de la cellule n'ont d'absolu que leur ancrage temporel, leur localisation spatiale est, elle, toute relative. La cellule permet ainsi de distinguer ce qui est de l'ordre d'une contextualisation géographique et ce qui est de l'ordre d'une actualisation temporelle. Nous verrons, dans un deuxième temps, que ce n'est pas tant la question temporelle que la durée concrète de chacun des événements qui est en jeu pour nous concentrer ici sur l'identité de ces composantes. La cellule relègue donc la question de la localisation du point de vue au statut d'énoncé et s'affranchit des limites que le cadre de la prise de vue impose à la restitution d'un événement. D'une autre manière que l'image polyptyque mais avec un résultat similaire, l'image mosaïque permet donc d'isoler la situation de l'observateur pour se concentrer sur les interactions

11.

Prises séparément les cellules perdent leur capacité d'interactions. Il suffit ici de considérer le début de la vidéo *Santo Domingo n°863*, le moment où trois, quatre puis cinq vignettes sont visibles. Ici il n'y a pas encore la prise en compte d'une vision d'ensemble. Les cellules ne sont pas encore des cellules. Ce sont alors des fenêtres d'une image polyptyque.

S'il n'y a pas l'information qui permet de les relier à un même espace, de les rattacher à une vue d'ensemble, elles sont alors comme autant de fenêtres d'une image polyptyque dont les relations seraient comme aspirées par les gouttières. Sans le travail spécifique sur le recadrage propre aux fenêtres de l'image polyptyque, elles perdraient alors toute logique constitutive et les modalités interrelationnelles en deviendraient illisibles.

12.

« la figure désigne une façon pour le lieu de s'incarner dans un personnage. Mais la figure n'est pas la personne, au sens individuel du terme. Ou alors, c'est la Personne, abstraction faite de l'individu. Exemple : lorsque nous esquissons la figure du Passant, l'individu passant ne fait figure que s'il représente, de manière abstraite et anonyme, "l'homme qui passe" en général, à la fois celui qui amarre l'espace public (et sans lequel celui-ci perdrait immédiatement son caractère public – dimension médiale dominante), celui qui traverse un lieu borné et clairement délimité (auquel il confère une échelle – dimension environnementale), et celui qui donne à voir une certaine durée (bornée rigoureusement par un instant d'apparition et un instant de disparition – dimension paysagère). Ici encore, l'individu qui incarne une telle gestuelle peut changer, la figure reste la même et amarre le lieu. »
Amphoux, *ibid.*



Fig. 06:
Sélection du passage d'un vélo avec
son environnement immédiat.
(ELKT-2011)

entre espace social et espace matériel¹⁰. Si nous considérons l'espace matériel comme un invariant temporel, les bordures de la cellule viennent alors réduire au minimum la question des interactions sociales. L'image mosaïque évacue le point de vue, contextualise comme invariant l'espace matériel de la situation pour ne considérer que le plus petit dénominateur commun de l'interaction sociale. L'image mosaïque est donc un moyen de concentrer le travail de spécification des phénomènes autour de la question des pratiques sociales. Plus précisément, l'image mosaïque permet d'isoler, dans le jeu des modalités morphogénétiques des ambiances, ce qui est de l'ordre des *figures*, entendues comme la *façon pour le lieu de s'incarner dans un personnage*. Bien entendu, les deux autres registres d'interactions ne sont pas absents, ce sont d'ailleurs ces interactions qui donnent une cohérence à l'ensemble (le caractère situé de l'observateur et la configuration spatiale de l'existant)¹¹. Mais elles sont reléguées au statut d'énoncé, alors qu'à l'inverse le travail de manipulation dans le cadre de l'image mosaïque opère spécifiquement sur l'actualisation des *figures* qui y sont observées. La *figure*, pour Amphoux, c'est à la fois :

« [ce] qui amarre l'espace public (et sans lequel celui-ci perdrait immédiatement son caractère public – dimension médiale dominante), [ce] qui traverse un lieu borné et clairement délimité (auquel [elle] confère une échelle – dimension environnementale), et [ce] qui donne à voir une certaine durée (bornée rigoureusement par un instant d'apparition et un instant de disparition – dimension paysagère). Ici encore, l'individu qui incarne une telle gestuelle peut changer, la figure reste la même et amarre le lieu. »¹²

C'est bien ce que nous retrouvons avec l'image mosaïque : la capacité de mettre en exergue certains usages ou certaines pratiques par leur ancrage spatial spécifique et leur durée relative, tout en s'émancipant de toute logique temporelle liée au moment de leur actualisation. En d'autres termes, l'image mosaïque propose l'éclatement d'un espace particulier par les différentes figures qui l'habitent à travers un point de vue affranchi de tout ancrage chronologique.

Découpage : ensembles redéfinis

L'image plurielle marque une nouvelle étape dans la question de la détermination des limites de chacune des vignettes de l'image composite. Elle ne procède plus par recadrage (comme une limite absolue et abstraite) mais par découpage (comme limite relative et formelle). Mais il serait erroné de penser que ce découpage permet justement de réintroduire la distinction entre figure et fond. Lorsque le découpage épouse les contours d'une figure spécifique (entendue ici dans la dualité figure/fond), c'est plus un cas particulier qu'un cas déterminant. Cela est parfaitement *visible* dans les exemples ci-après (fig. 07) : le découpage

13.

« Ainsi le motif peut-il être défini comme une façon pour le lieu de se sédimenter dans une configuration spatiale spécifique. Mais le motif n'est pas l'espace, au sens métrique. Ou alors, c'est l'espace, abstraction faite de toute mesure. Exemple (puisé dans des travaux sur les pratiques ordinaires de l'espace public urbain) : lorsque nous parlons du motif de « la Clairière », nous ne signifions pas l'existence matérielle d'une clairière dans une forêt mais nous désignons de manière précise le rapport spécifique (connu, vécu et sensible à la fois) que la clairière entretient avec la forêt : elle donne une certaine échelle à l'espace dans lequel elle se situe (dimension spatiale et environnementale dominante), elle introduit une clarté par rapport à la pré-ombre alentour (dimension sensible et paysagère), elle symbolise enfin une portion d'espace domestiqué et civilisé par rapport au monde sauvage alentour (dimension sociale et médiale). De telles caractéristiques peuvent apparaître, sous une forme ou sous une autre, dans des lieux très différents de la ville, jardins ou espaces publics : la forme peut changer, mais le motif reste le même. » Amphoux, *ibid.* 12.



Fig. 07 :
exemples de découpage des prises de vues pour la vidéo Grand Territoire (ELKT-2011).

des différentes vignettes peut passer librement de la figure au fond et inversement. Il se fait dans l'épaisseur de l'image et non pas dans sa profondeur. Une épaisseur perceptive, celle du ressenti d'une observation et non plus uniquement celle d'une réalité matérielle, d'une distribution spatiale. Le premier plan peut alors communiquer avec le dernier s'ils entretiennent des rapports similaires (lumières, perspectives, mouvement) pris dans un certain axe. Le découpage par fragments des différentes prises de vues considère bien les spécificités formelles de l'espace matériel, mais toujours sous l'angle d'un point de vue, d'une situation d'observation précise (géographique et temporelle) liée principalement aux conditions d'éclairage, au parcours de la lumière, aux jeux de perspectives. Si le découpage doit suivre une ligne spécifique, ce peut-être celle de la lumière, celle que forment les jeux de contrastes et de saturations, de couleurs et d'obturations. C'est aussi ces jeux de lumière qui assurent par la suite la rencontre, la jonction entre deux images, et non plus spécifiquement la situation d'observation initiale. Contrairement aux deux images composites précédentes, l'image plurielle ne cherche plus de cohérence sur l'identification de l'observation (ou plus précisément sur la localisation de l'observateur), mais sur la communication des lignes de force (lignes d'intensité) au sein de différentes prises de vues, indépendamment justement de la situation précise de l'observateur. Si le découpage de chacun des fragments redéfinit l'articulation spatiale en fonction d'un point de vue, la soudure qui fixe entre eux les différents fragments consolide par là-même différents points de vues en un seul. Il ne s'agit plus d'un point de vue mais d'une multitude de points de vues sur autant de fragments réunis en fonction de ce qu'ils opèrent sur la lecture de l'espace. L'image plurielle distingue, dans la question de l'observation située, ce qui est de l'ordre de l'observation et ce qui ressort de la situation. Ce n'est plus le lieu de l'observation qui est en jeu mais ce qui en découle. Ce n'est plus la place de l'observateur dans une considération matérialiste, tangible de l'espace, mais les *motifs* qui en résultent. Les *motifs* sont ici à entendre comme une *façon pour le lieu de se sédimenter dans une configuration spatiale spécifique. Mais le motif n'est pas l'espace, au sens métrique. Ou alors, c'est l'espace, abstraction faite de toute mesure*¹³. Ce n'est donc pas un hasard si la vidéo *Grand territoire* a été conçue autour du *motif* de la ligne d'horizon qui émergea des différents arpentages de chaque membre de l'équipe.

14.
Bergson, *ibid.*

15.
Même pour ce qui est de la sélection des effets dans l'image polypytique, ils n'ont jamais été considérés jusque là autrement que comme des moments précis d'altération, toujours par rapport à une image spécifique, jamais comme un flux.

16.
Michèle Grosjean et Jean-Paul Thibaud, *L'espace urbain en méthodes* (Marseille: Parenthèses, 2001).

2/ évènements continus, le flux

L'image composite isole donc, sur la surface de l'image résultante, une série d'évènements issus de captations indépendantes les unes des autres. Elle partage (sans la diviser) notre attention entre différentes situations suivant une série de critères que nous venons d'identifier. En même temps, et c'est le deuxième aspect de la simultanéité, l'image composite appréhende chacune de ces situations dans une perception instantanée. Ainsi, une fois isolé, chaque phénomène est articulé aux autres dans le temps de son actualisation. Suivant quelles logiques constitutives cette articulation s'effectue-t-elle ? Et quelles implications modales en résulte-t-il ?

Bergson avait pris le soin de préciser, avant d'introduire l'exemple des deux éclairs, qu'il *considérerai[t], pour simplifier, le cas de deux événements qui ne dureraient pas, qui ne seraient pas eux-mêmes des flux.*¹⁴ Ce fut aussi la manière d'introduire cette analyse en cohérence avec les fabrications de chacune des images. Nous avons simplifié en considérant les événements comme des phénomènes qui ne durent pas afin de bien identifier comment procédait la logique sélective avant tout visuelle en œuvre au sein de chacune des images composites. Ce travail d'analyse a ainsi pu s'appuyer sur le travail de recadrage ou de découpage qui a conduit à l'élaboration de chacune de ces vidéos¹⁵. Pris comme des images fixes, le travail de dénomination des phénomènes par le texte qui a guidé cette analyse n'apporte rien aux méthodes déjà existantes de distinctions et d'analyses des phénomènes d'ambiance¹⁶. Il repose d'ailleurs sur celles-ci. En d'autres termes nous n'avons fait que décrire des phénomènes sur la base des travaux d'analyse et de compréhension liés à la notion d'ambiance architecturale et urbaine. C'est au moment de restituer ces différents événements au sein d'une vidéo que l'image composite joue un rôle majeur.

Cela se produit au moment où chacun des événements est alors considéré non plus par rapport à un instant figé, par rapport à un moment *qui ne dure pas*, mais comme *un flux*, comme une série de phénomènes ayant leur propre durée (que celle-ci soit issue de la situation effective, durée concrète, ou qu'elle soit imposée par la prise de vue, durée abstraite). Il est certain qu'en procédant ainsi, l'image composite permet de reproduire chacun des phénomènes dans leur durée spécifique, liée à leur réactualisation sous la forme d'une projection, et par conséquent d'avoir une appréhension sensible de leur identité. Mais aussi, consubstantiellement, en restituant ces différents phénomènes sous la forme d'une perception instantanée (au moment de la projection), l'image composite crée de nouvelles formes de relations entre les différents phénomènes isolés. En d'autres termes, l'image composite ne se contente pas de restituer dans la durée de leur actualisation différents phénomènes d'ambiance, elle permet aussi d'en interroger les logiques constitutives et de les éprouver les uns par rapport aux autres suivant différentes modalités de connexions. C'est au travers de ces logiques modales qu'il est alors possible

Fig. 08:
Retours d'arpentages : Sortie de ville, entrée de champ, Eurométropole, 2012.
USB : ELKT_01b_RetoursArpentages_SortieVilles



d'identifier les différents régimes de lecture qu'elles impliquent. Il s'agira plus ici de considérer les captations seulement comme des cadrages et de limiter l'analyse aux relations spatiales entre les images, mais de prendre en compte leur épaisseur temporelle, de saisir la manière dont les différentes durées s'articulent dans l'ensemble des vidéos considérées. Nous serons alors en mesure de distinguer en quoi l'image polyptyque opère par synchronisme entre des instants isolés et renvoie à une lecture comparative des effets communs entre différents lieux. Nous verrons comment l'image mosaïque procède par une coordination des moments isolés et construit alors une lecture accumulative des figures d'un lieu, et comment l'image plurielle allie des substances découpées pour donner une lecture assimilante des motifs récurrents sur un même territoire.

Synchronisation de différents instants

Nous avons vu que l'image polyptyque agence différentes prises de vues pour mettre en relation les situations d'observations dont elles sont issues. Une fois ces prises de vues agencées visuellement les unes avec les autres, l'image polyptyque isole un certain nombre d'effets tels qu'ils s'actualisent au sein de chacune de ses fenêtres. Si les effets sont considérés dans une durée spécifique, celle-ci est définie en fonction de deux instants particuliers correspondant à l'apparition et la disparition de l'effet en question. Ces points d'entrée et de sortie découlent en général du champ de vision dégagé par le recadrage de chacune des fenêtres, c'est-à-dire suivant l'empreinte physique de la gouttière. Cette durée est donc bien une durée abstraite, dans le sens où elle n'a rien d'effectif puisqu'elle est déterminée en fonction de critères visuels effectués ad hoc, en fonction du cadre de la prise de vue et renforcée par le recadrage in vitro. C'est cette durée *abstraite* - qui est l'enjeu principal de l'articulation des différents événements - que l'image polyptyque a permis d'isoler. Dans le cas de la vidéo *Cours Intérieures*, ce travail sur la durée de chacune des vidéos est perturbé par le travail de *remontage* des différents événements entre eux au sein des captations. Il s'avère donc compliqué de commencer cette analyse par une vidéo qui a tout l'air d'être un cas particulier. Pour plus de clarté, il faut peut-être dans un premier temps revenir à une autre forme d'image polyptyque, qui n'avait pas fait l'objet d'un travail de montage au sein de chacune de ses vignettes. Les vidéos *Retours d'arpentages* (fig. 08 et USB : *ELKT_01[a, b, c, d]_Retours.Arpentages*) semblent particulièrement adaptées pour spécifier comment la durée des différents phénomènes devient une variante au profit d'un principe de synchronisation. Après cette brève incise, nous pourrons alors revenir à l'exemple de la vidéo *Cours Intérieures* et identifier l'une des variantes possibles de ce principe de synchronisation.

Les vidéos *Retour d'arpentages* sont issues d'une série de captations effectuées lors de déambulations en voiture sur le territoire concerné par l'étude. La caméra était disposée sur le siège passager, face à la route, et filmait les différents déplacements.

17. Nous nous sommes focalisé sur la question des sorties de villes plus que sur celles des entrées de ville pour des raisons purement contingente. Effectivement il s'avérait que lors des arpentages, le moment de notre arrivée dans un nouveau bourg était souvent une occasion de faire le point sur notre localisation, ce qui sous-entend que nous nous arrêtions pour consulter la carte. Cet exemple permet de rappeler que les captations étaient ici effectuées sans intention précise. Il s'agissait juste d'être accompagné d'une caméra qui filmait en continu.

18. « arbitrairement » surtout par rapport à la durée d'une minute que nous avons retenue pour cette vidéo.

19. Zbig Rybczynski, *New Book* (SEMA-FOR, 1975), http://www.criticalcommons.org/Members/ccManager/clips/SF_Zbig_NewBook.mp4/view.

Fig. 09 :
 Détail (rangée supérieure) de la vidéo *Sortie de ville, entrée de champ*, Eurométropole, 1min. 2012.
 Au centre le moment de synchronisation des différentes fenêtres entre elles à la trentième seconde de la vidéo.



Ces captations, en complémentarités des arpentages effectués par l'équipe, ont permis de faire émerger certaines spécificités du territoire, et plus particulièrement celle de la question de l'imbrication entre la ville et la campagne, entre un tissu< urbain et des terres cultivées. Nous avons alors décidé de travailler ces séquences brutes en fonction de cet angle d'approche. Pour cela nous avons commencé par repérer dans les vidéos tous les moments correspondant à la sortie des villes et des villages traversés, par rapport à la présence du panneau indiquant la limite administrative¹⁷. Les différentes vidéos ont alors été agencées les unes à côté des autres, et leur taille était en fonction du nombre de vignettes qu'il fallait alors agencer (image polyptyque). Puis, au sein de chacune des fenêtres, nous avons identifié un moment précis, celui où le panneau se situait exactement sur le bord droit de l'image (fig. 09). Toutes les séquences ont ainsi été synchronisées sur ce moment précis. Puis il a été choisi *arbitrairement* de commencer la vidéo trente secondes avant et trente secondes après ce moment précis¹⁸. La vidéo finale dure donc une minute : trente secondes « de ville », panneau, trente secondes de « campagne ». Ce que nous voudrions mettre en avant ici, c'est le procédé de synchronisation d'un instant précis entre les différentes vignettes et la manière dont la durée de chacune des vidéos vient *se plier* en quelque sorte à ce moment précis. Ou pour le dire autrement, la durée spécifique des effets de chacune des vignettes est soumise à un procédé de synchronisation de l'ensemble des effets compris dans l'image composite résultante. Pour bien comprendre le procédé, il faut prendre maintenant un autre exemple : dans les vidéos de *Trajets réguliers* il avait été question de synchroniser les différentes captations les unes avec les autres suivant un certain nombre d'instant précis correspondant soit à l'émergence d'un effet visuel au sein du cadre de chacune des fenêtres, soit au principe inverse, celui de sa disparition. Comme à chaque trajet, la vitesse peut varier d'un moment à l'autre (alors que la trajectoire ne varie pas), il avait alors fallu accélérer ou ralentir chacune des captations au regard des autres pour que ces différents instants soient tous synchronisés dans la continuité de la vidéo. Nous avons remarqué que cette légère manipulation de la vitesse de défilement n'était que peu perceptible au regard de la vitesse de défilement du déplacement du train (et par conséquent de l'appareil de prise de vue). À nouveau, la vidéo se construit sur la synchronisation de différents instants communs aux différentes fenêtres renvoyant la durée à une variante à ajuster.

Le premier exemple permet de faire valoir l'importance de la synchronisation, le deuxième de préciser que cette synchronisation peut même venir assujettir les durées effectives des phénomènes observés. Pour autant, ces deux exemples se basent sur des compositions obtenues à partir de plans en mouvement. Cela permet d'ailleurs dans le deuxième cas que les variations de vitesse passent plus ou moins inaperçues. Qu'en est-il dans le cas de prise de vue fixe ? La vidéo *New Book*¹⁹ de l'artiste polonais Rybczynski se compose de neuf plans séquences retranscrits en simultanée. Les personnages évoluent d'un écran à l'autre et la

20.
Mike Figgis, *Timecode* (2000).

21.
Ce qui renvoie à l'idée d'une situation d'ubiquité, idée largement répandue dans notre expérience contemporaine de la ville (GPS, terminaux mobiles, téléphone...) : Ola Söderström, « De la mégalopole au split screen. Trois esthétiques urbaines contemporaines » in *Intellectica*, n°41-42 (2005) : 201-223.



Fig. 10 :
Zbig Rybczynski, *New Book*
(SE-MA-FOR, 1975)



Fig. 11:
Mike Figgis, *Timecode* (2000).

vidéo joue des relations spatiales et dynamiques entre chacun d'eux. Afin de synchroniser les différents mouvements, l'artiste n'a pas hésité à accélérer ou ralentir légèrement certains moments. Il y a là, malgré le plan fixe, le même procédé que dans les images polyptyques constituées de travellings. C'est que Rybczynski donne plus d'importance aux logiques interactionnelles entre les différents écrans (et donc événements) qu'à leur durée effective (fig. 10). En d'autres termes, il n'hésite pas à assujettir la durée de chacun des événements à des instants précis, correspondant à la sortie ou l'entrée de champ des différentes composantes mobiles de l'image (personnages, bus, ballon, etc.). Le film *Timecode*²⁰ (fig. 11) a lui la particularité de faire correspondre en une seule image polyptyque la simultanéité des instants remarquables et les durées effectives de chaque événement. Ici, pas de variation en post-production des vitesses, mais un travail de synchronisation des tournages extrêmement rigoureux. Le film suit pendant 90 minutes quatre personnages dans la ville de Los Angeles. La particularité du film est de restituer ces quatre histoires en quatre écrans simultanés. Son tour de force est d'avoir restitué chacune des histoires en un seul plan séquence, c'est-à-dire sans aucune coupe ni aucun montage. En d'autres termes, il a fallu que l'équipe du film réalise dans les rues de Los Angeles (et quelques intérieurs) les quatre tournages *en même temps* et en *synchrone*. Sans entrer dans les détails du film, nous voudrions noter que le réalisateur a dû porter une attention toute particulière dans la préparation du film au principe de synchronisation entre les quatre lignes d'action. À un tel point qu'il a vite abandonné le principe du scénario rédigé sur page A4 (format portrait) au profit d'une écriture sur du papier musique (format paysage) qui permettait de contrôler les moments de synchronisation / désynchronisation entre les quatre tournages (qu'ils soient intrinsèques, comme la rencontre entre deux personnages, ou extrinsèques comme les secousses sismiques qui scandent le film). Ce procédé audacieux est une retranscription exacte de ce qui pourrait être interprété comme une coupe spatiale du temps : le temps tel qu'il s'écoule suivant quatre perspectives correspondant au déplacement de quatre protagonistes. Mais ce qui met surtout en avant un tel dispositif (le film a d'ailleurs certainement plus d'intérêt du point de vue du dispositif déployé qu'en tant que film cinématographique), c'est la correspondance effective entre une simultanéité *in situ* et une simultanéité *in vitro*²¹, ce que Rybczynski avait dû combler par des variations de vitesse réalisées en post-production.

La vidéo *Cours Intérieures* n'a pas eu recours à l'accélération ou au ralenti, mais elle ne prétend pas non plus témoigner d'une simultanéité effective des événements reproduits. Ce n'est d'ailleurs pas le but recherché pour les vidéos dans ce travail. Tout comme l'image composite qui ne cherche pas à se confondre avec l'image cinématographique mais au contraire à assumer son statut d'image truquée, d'image manipulée, l'image polyptyque n'a que peu d'intérêt à partir de la recherche d'une simultanéité *in situ*, d'un effet d'ubiquité au premier sens du terme. Le but n'est pas de quadriller l'espace public comme autant de blocs d'espace-temps à surveiller, mais au contraire d'assumer une rupture topologique

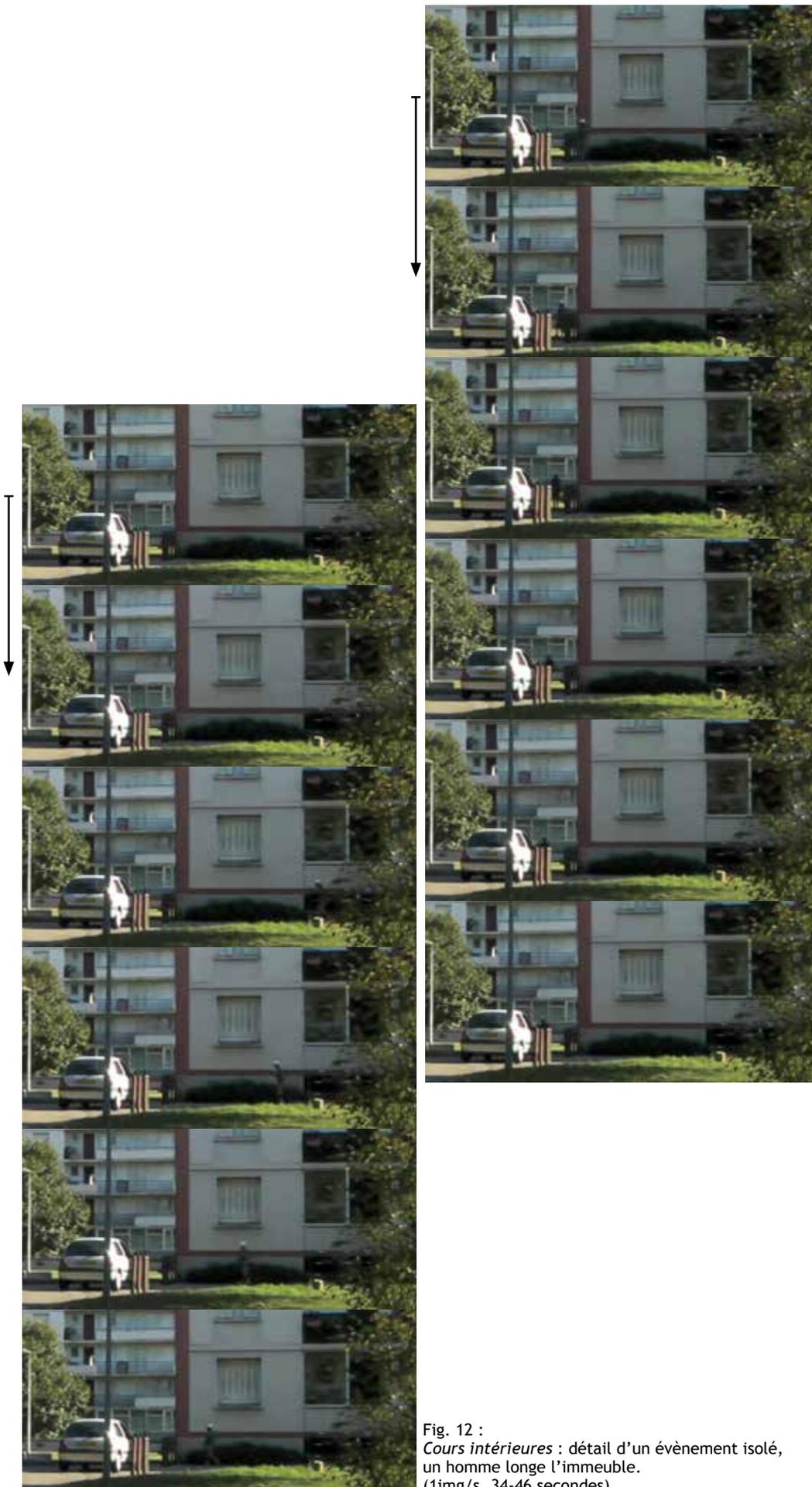


Fig. 12 :
Cours intérieures : détail d'un évènement isolé,
un homme longe l'immeuble.
(1img/s. 34-46 secondes).

avec l'existant afin de faire émerger des formes de connexions qu'il nous est impossible d'atteindre autrement. C'est sur ce principe que s'est constituée la vidéo *Cours Intérieures*. Déjà, il n'y avait aucune intention de filmer les différents espaces en même temps, mais qui plus est, nous nous sommes même permis d'intervenir sur les logiques de successions des événements au sein de chacune des captations. Comme il a été précisé précédemment, après le recadrage et la « mise en page » de chacune des captations, la sélection et l'identification des phénomènes observables, nous nous sommes attelés à les organiser dans le temps que la vidéo devait durer au final, à savoir à peu près soixante secondes. C'est-à-dire que chacune des vignettes a fait l'objet d'un montage spécifique dans la succession des événements (fig.12). S'il n'y a pas eu de modification de la vitesse des différentes durées, il y a eu par contre modification de la chronologie des événements. La méthode diffère mais le résultat ou du moins les intentions sont les mêmes : privilégier les logiques relationnelles entre les différents phénomènes de chacune des vignettes (exogène) aux logiques constitutives de ces mêmes phénomènes pris individuellement (endogène). Bien que le principe de synchronisation soit particulièrement lâche, voire diffus, dans le cas de la vidéo *Cours Intérieures*, il n'en reste pas moins le principe moteur dans la logique constitutive du déroulé de la vidéo. Il n'y avait que peu d'événements remarquables dans chacune des prises de vues et la motivation principale de la vidéo était justement cette absence d'événements remarquables. Il ne s'agissait donc pas de venir condenser en 60 s. tout ce qui avait pu se dérouler en 5 min. pour donner une impression d'intensité, mais au contraire de venir saupoudrer la vidéo d'une série d'événements minimes qui passent en général inaperçus, et dont nous pouvions ici interroger les modalités d'existence. Le travail de synchronisation se caractérise ici par son envers, la désynchronisation : il était important d'accompagner l'œil du spectateur en évitant que des actions ne se parasitent. Il fallait au contraire trouver un équilibre dans les différentes dynamiques entre les écrans mais aussi au vu de l'ensemble de la vidéo. La logique constitutive de la manipulation ne diffère en rien de celle à l'œuvre dans les autres images polyptyques du corpus. C'est à chaque fois au regard d'un instant spécifique, bien souvent lié à une entrée ou sortie de champ, que cette articulation asynchrone procède. Chacun des événements est donc considéré en fonction d'un instant précis et si les durées spécifiques de chacun d'eux ne sont pas manipulées ici, c'est leur logique d'enchaînement qui est revue en fonction de ces instants précis. Comme il a été précisé dans la description monographique, les différents événements au sein de chacune des vignettes ont pu être agencés librement, s'émancipant de la *chronologie* naturelle des prises de vues au profit d'une logique dictée par la simultanéité des quatre fenêtres. Si le temps chronologique repose sur un principe d'enchaînement, le temps de l'image polyptyque repose, elle, sur une logique d'alignement d'une série d'instantanéités. La synchronisation instaure une logique de succession qui n'est plus celle effective du lieu mais celle résultante de l'image composite. C'est elle qui va permettre de saisir l'articulation spatiale des différentes vignettes au sein de l'image composite, et orienter ainsi la lecture du territoire en question (indépendamment de leur

Fig. 13:
Le principe de la photographie panoramique a été utilisée par l'armée pour quadriller l'espace et évaluer les distances de tir.



configuration effective).

Coordination de différentes durées

L'image mosaïque propose une mise en œuvre du principe de simultanéité légèrement différente de celle qui vient d'être d'identifiée. Il n'est plus tant question ici de cadres, tant les bordures de chacun des événements sélectionnés s'adaptent au contexte même de ces événements. De ce fait, il ne peut même plus être question de points d'entrée ou de sortie simplement parce qu'il n'y a plus d'entrée ou de sortie de champ. Les cellules de l'image mosaïque viennent isoler des logiques d'occupations et d'usage dans un espace spécifique, indépendamment de leur durée effective. Elles ne se rattachent pas dans ce sens à un instant précis mais à un moment, une situation globale. Contrairement à l'image polyptyque, les différents événements mis en exergue ne se sont pas spécifiquement liés à un principe d'apparition/disparition, ils peuvent tout aussi bien renvoyer à un principe de permanence (un groupe d'individus qui attendent), ou même d'absence (un banc qui ne sera jamais occupé). S'il y a bien des instants remarquables dans les événements (figures) détachés par les cellules, ils ne sont pas le support de l'articulation des différentes cellules entre elles, tant ces instants remarquables ne peuvent être séparés d'une logique globale. C'est tout le principe de l'image mosaïque : chaque parcelle n'existe pas sans son ensemble, chaque instant n'existe pas sans ceux qui l'entourent. Cela signifie que dans le processus de constitution de la vidéo il ne s'agit pas tant de *synchroniser* différents instants, mais de faire *co-exister* différents moments en fonction de l'endroit où ceux-ci s'actualisent, de les *coordonner* entre eux, au sens premier (donner des coordonnées précises dans le plan de projection) et au sens second (les situer les uns par rapport aux autres dans le déroulé de la vidéo). Ce choix sous-entend un travail spécifique sur la durée de chacun des événements. Les situer dans le temps, les uns par rapport aux autres, c'est aussi définir leur amplitude respective, c'est-à-dire leur durée respective. Chaque cellule étant libre d'apparaître et de disparaître à n'importe quel moment, ces différents moments doivent continuellement être définis en fonction des événements situés aux alentours. Il n'y a plus de subordination de la durée en fonction d'instant précis, mais une subordination de leur moment d'existence en fonction de l'endroit où ils s'actualisent.

Alliance de différentes substances

L'image plurielle propose, elle, une nouvelle modalité d'articulation des différents fragments isolés. Pour bien la saisir, il nous faut ici à nouveau faire abstraction du mouvement de restitution que nous étudierons dans le chapitre suivant. Cette abstraction rend alors notre raisonnement fragile, car nous n'avons pas eu l'occasion dans notre corpus d'étude de

mettre en œuvre une image plurielle sans ce mouvement de restitution. Cette constatation peut déjà nous mettre sur la piste de la pertinence d'une image plurielle prise pour elle-même, mais nous manquons d'éléments pour corroborer cette hypothèse. Tout au plus, et nous nous contenterons de ce statut, pouvons-nous soulever des pistes de réflexion. Nous avons vu que l'image plurielle proposait une lecture du territoire centrée sur l'articulation possible de différents motifs de ce même territoire. Les soudures prennent en charge toutes formes d'aberration entre deux prises de vues tant que celles-ci restent unifiées par des phénomènes visuels communs. Il y a un invariant formel au sein de l'image plurielle, mais cet invariant échappe au principe de coordonnées de l'image mosaïque. Au contraire, il ne se *coordonne* que sur une logique interne à chacune des images (et non en référence à un point de vue spécifique). Comme on l'a précédemment évoqué, l'image plurielle isole ce qui dans le motif appartient de manière intrinsèque au territoire. Elle fige telle ou telle impression en la greffant sur une autre impression délocalisée et *détemporalisée*. Il n'est plus question de durées spécifiques à telle ou telle situation, mais d'une durée d'ensemble qui solidifie une pluralité d'événements entre eux. Il y a un principe de congélation, mais pas dans la perspective d'un moment arrêté, plus dans celle du changement d'état d'un élément précis. Il y a congélation d'une ambiance en substance au même titre que la congélation transforme le liquide en solide. Cette substance est l'alliage de différents moments d'ambiances des lieux considérés. C'est leur combinaison qui fait naître un état global, un état d'ensemble qui donne l'impression de traversée (non pas au niveau d'un mouvement spécifique mais en tant que traces comme peuvent l'être les photos d'un voyage). Les différents fragments sont bien reliés visuellement (contrairement aux fenêtres de l'image polyptyque), mais sur des logiques constitutives de chacun des motifs identifiés.

Conclusion

Pour résumer nous pourrions dire que :

- **l'image polyptyque** s'appuie sur un principe de gouttières entre les différentes fenêtres, sa mise en place suppose un travail de recadrage des différentes captations en fonction d'une logique qui considère chaque captation comme un ensemble, comme le témoignage d'une situation d'observation précise (en fonction de la position initiale de l'observateur). Ce recadrage est absolu, dans le sens où il impose une délimitation entre chacune des fenêtres. L'image polyptyque ouvre alors sur une **lecture comparative** de situations d'observation et interroge les logiques d'actualisations **des effets** qui en découlent.
- dans le cas de **l'image mosaïque**, les bordures qui assurent la liaison multifacette, entre une cellule et le système auquel elles participent, sont issues d'un travail de séparation des événements au sein de chacune des captations. Les bordures isolent un ensemble dans l'ensemble, comme une parcelle d'un tout, elles délimitent une aire d'influence théorique

d'une composante précise de la captation. C'est un cadrage qui reste absolu mais qui se relativise à une situation d'ensemble prédéfinie. L'image mosaïque offre ainsi une **lecture accumulative des figures** d'un même lieu qui permet d'interroger leurs récurrences et variations au regard de leurs coordonnées spatio-temporelles respectives.

- dans le cas de **l'image plurielle**, sa cohérence repose sur un ensemble de lignes de soudure entre les différentes captations. Chacune de ces soudures prend en charge la logique constructive de l'image plurielle en redéfinissant la silhouette de chacune des prises de vues. La soudure isole chacune des captations en un fragment qui en épouse les formes internes. L'image plurielle procède ainsi comme un alliage de différentes substances. Elle offre une **lecture unificatrice, assimilante de différents motifs** présents sur un territoire en interrogeant leurs différentes déclinaisons.

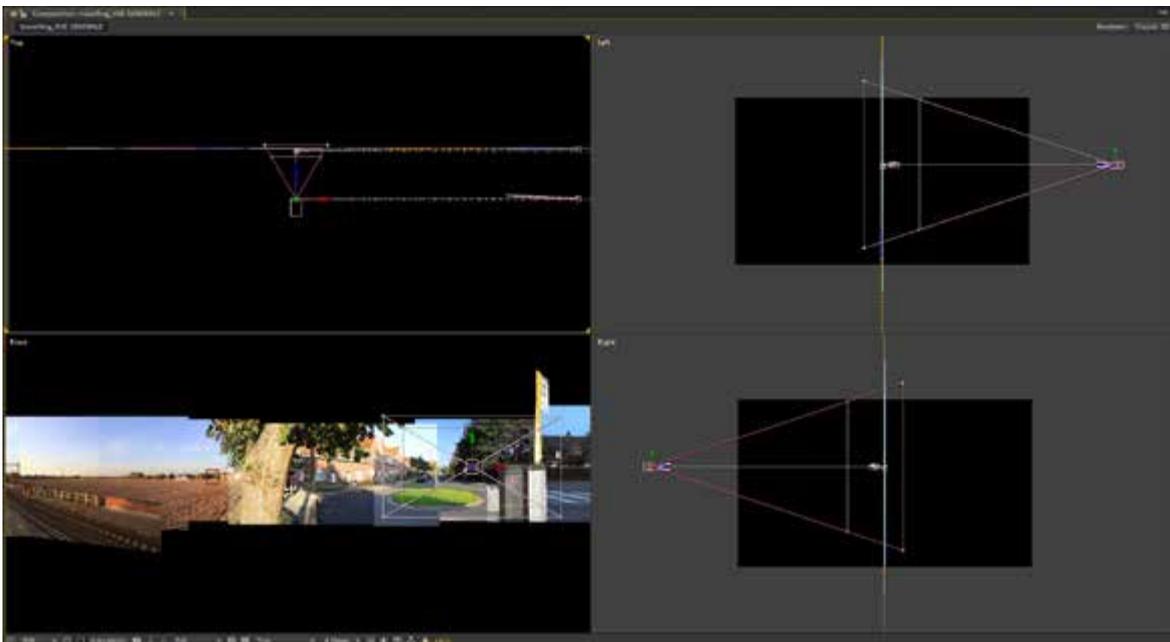
22.
 C'est peut-être même une forme d'appréhension virtuelle de ce que Deleuze appelle le plan d'immanence, mais il est hors de notre intention de proposer une telle réflexion ; nous nous contenterons ici de noter que la mise en mouvement de l'appareil de prise de vue dans la logique du compositing suppose la création d'un espace virtuel infini



Fig. 01 :
Grand Territoire, les images sont animées d'un mouvement de translation continu de gauche à droite.



Fig. 02 :
 Capture d'écran du logiciel de compositing (after-effect®) : système de visualisation et de contrôle de la caméra virtuelle.



3/ animation virtuelle

Pour finaliser cette analyse typologique, il faut maintenant prendre en compte la vidéo *Grand territoire* et l'animation de l'appareil de prise de vue qu'elle met en œuvre. Nous avons vu que le changement qualitatif - signifiée dans l'analyse de Deleuze par le passage d'un cadre fixe à un plan mobile- n'avait pas d'impact dans les rapports intrinsèques entre les vignettes. Qu'en est-il maintenant si ce changement qualitatif se situe au niveau même de l'image composite (fig. 01) ? Quand ce ne sont plus les vignettes qui réinventent continuellement leur propre limite, mais l'image composite dans son ensemble ? Autrement dit, le mouvement, virtuel, de l'appareil de prise de vue, lui aussi virtuel, suppose-t-il dans le cas de la vidéo *Grand territoire* un changement qualitatif (et typologique) de l'image composite ? Pour y répondre, nous procéderons en deux étapes : la première se centre sur l'identité de l'appareil de prise de vue qui, bien qu'étant à l'image des caméras de cinéma (mêmes paramètres : cadence, focale, ouverture...) n'en reste pas moins un objet virtuel ; la deuxième interroge l'impact de cette caméra sur la perception de l'image composite (par la médiation de l'identité résultante de ses vignettes).

Espace ouvert et durée virtuelle

Dans un premier temps, nous pouvons constater d'office que dans le logiciel de compositing l'animation de la caméra suppose l'activation d'un espace tridimensionnel. Ce qui suppose qu'il faille en quelque sorte *contextualiser* la caméra dans un environnement pour pouvoir la manipuler. À partir de là l'environnement dans lequel les images (et la caméra) sont agencées est appréhensible suivant le principe de la géométrie projective : vue de face, de haut, à droite, à gauche, ou vue en perspective (fig. 02). Cet espace est littéralement un espace ouvert, infini. Il n'est constitué d'aucune matière, d'aucune limite, d'aucune autre information que celles que nous lui ajoutons (importation d'images supplémentaires, créations de caméras, de lumières ou de surfaces monochromes). C'est littéralement une représentation possible de ce Tout ouvert sur lequel le cadrage cinématographique débouche par le mouvement de l'appareil de prise de vue²². Le corollaire de cet espace ouvert chez Deleuze, c'est l'introduction d'une durée concrète. Le mouvement de l'appareil de prise de vue suppose, dans l'image cinématographique, l'actualisation d'une durée spécifique, celle de l'expérience qu'implique son déplacement dans l'espace, celle de son ancrage dans une situation effective. Le montage n'est que la continuation de la mobilité de la caméra, à partir du moment où l'un et l'autre sont considérés comme des successions de cadrages. Plan et montage supposent la restitution d'un mouvement extérieur à celui intrinsèque des composantes de l'image, mouvement qui renvoie chez Deleuze à un état de conscience qui s'ajoute à l'état des choses visibles dans le cadre de

23.

Ce mouvement peut être celui d'un véhicule (travelling et plan-séquence), d'un mouvement pur, ou celui du temps directement (le Tout qui change). Dans tous les cas, ce mouvement renvoie à un principe de succession entre les images.

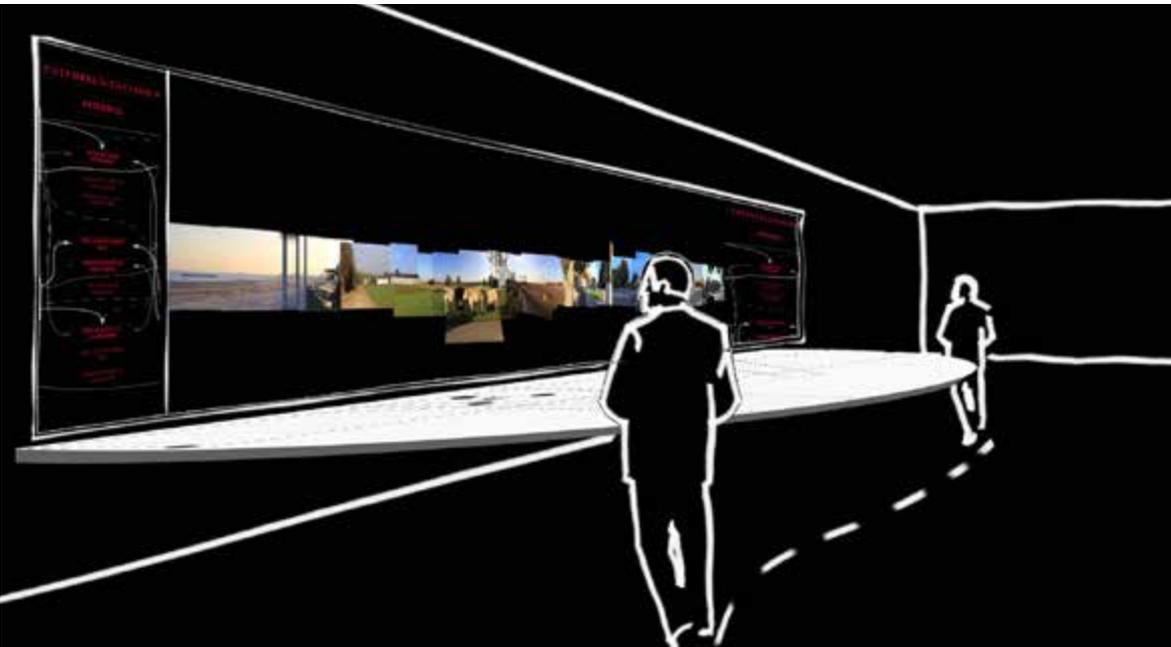
24.

Deleuze, Cinéma, tome 1. L'Image-mouvement, 34.

Fig. 03 :
le frisequi sera ensuite filmée par une caméra virtuelle pour la vidéo *Grand territoire*.



Fig. 04 :
Exemple d'une mise en espace de la vidéo sur toute sa longueur.



la prise de vue²³. Cette conscience cinématographique, *ce n'est pas nous, le spectateur, ni le héros, c'est la caméra, tantôt humaine, tantôt inhumaine ou surhumaine*²⁴. Dans le cas de l'image composite, ce sera une conscience paramétrable à souhait au sein du *logiciel de compositing*. Une conscience qui n'est plus dans la machine, ni même dans le temps mais dans le virtuel. Ce que semble opérer ici l'image composite, c'est l'actualisation dans l'expérience directe de la visualisation d'une durée concrète issue d'un mouvement virtuel. En d'autres termes, l'image composite permet d'aborder de nouveaux registres de durées qui ne sont plus liées à l'actualisation d'expériences in situ en prise avec le terrain filmé (en lien avec la corporalité de la caméra dans un environnement donné), mais qui sont issues d'une expérience virtuelle, d'une opération de manipulation in vitro, totalement paramétrable et qui ne se réfère à aucune situation effective.

En ce sens, l'introduction d'un mouvement de restitution semble moins un changement de nature qu'un changement d'intensité au sein de l'image composite. La caméra virtuelle ajoute un niveau de paramétrage possible à prendre en compte sans pour autant remettre en cause les modalités relationnelles entre les images. C'est que le changement de nature a eu lieu en amont, dans l'articulation simultanée des vignettes entre elles, c'est-à-dire dans la rupture du principe de succession à toute durée concrète. En soi, c'est le procédé du *compositing* qui marque une rupture avec le cadrage cinématographique, celui du mouvement de restitution opère, lui, par variations/modulations des niveaux d'intensités entre les connexions des différentes vignettes de l'image composite. Pour s'en convaincre, il suffit d'évoquer les raisons qui ont conduit à l'intégration de ce mouvement de translation. Dans le cas de la vidéo *Grand territoire*, les différents fragments sont connectés les uns aux autres suivant une longue frise horizontale (cf. fig. 03). Cette frise ne correspond en rien aux proportions de l'écran de projection : elle est beaucoup trop large par rapport à sa hauteur. Projetée telle quelle, elle ne permet qu'un point de vue d'ensemble qui ne correspond pas au niveau des détails que les imbrications des différentes images cherchent à rendre visibles. Il y a alors deux solutions :

- prévoir une installation qui permette une projection dans toute sa largeur et le long de laquelle le spectateur est amené à se déplacer (cf. fig. 04),
- ou provoquer ce déplacement dans le logiciel même de *compositing*.

Nous voyons ici en quoi ce mouvement est bien un mouvement de restitution et non un mouvement de constitution. Pour autant, il n'est pas exempt de certaines spécificités qu'il impose à l'image résultante.

25. La plupart des réactions à cette vidéo font état d'une impression de rotation :

- « j'ai été gêné par le panoramique permanent... par le fait que ça tourne qui met en avant le mouvement de rotation et le côté virtuose plutôt que le passage d'un paysage à un autre » (Tixier, Grenoble, 15.10.12)

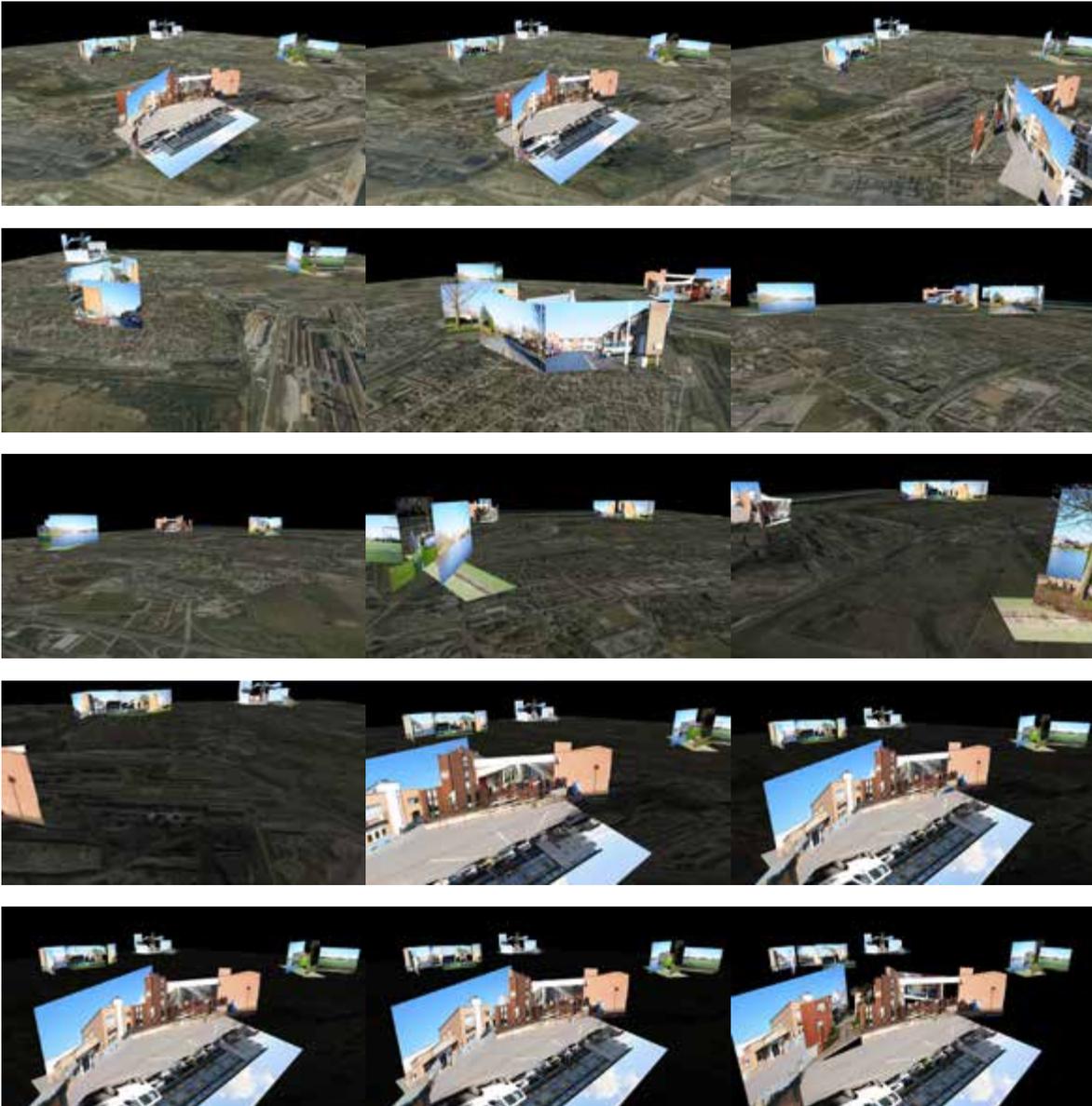
- « peut être qu'avec une image plus petite qui donne moins l'effet de perspective, moins déformée on compenserait cette impression de rotation » (Huillard, Grenoble, 15.10.12)

- « elle associe le pivotement avec la traversée, ça fonctionne comme un paysage ferroviaire bien que ce ne soit pas cela, et ça fonctionne comme un giratoire » (Attali, 01.03.13).

26. Deleuze, Cinéma, tome 1. L'Image-mouvement : 43-44.

27. Dubois, « La question vidéo face au cinéma : déplacements esthétiques », in *Cinéma et dernières technologies*, De Boeck, Arts & Cinema (Paris : Bruxelles, 1998) : 201.

Fig.05 : Grande Synthe, distribution des cartes, 2010.
USB : A08_GrandeSynthe



Observons maintenant ce qu'opère l'animation de l'appareil de prise de vue sur la restitution de l'image composite. Dans le cas de la vidéo *Grand territoire*, le paysage recréé semble glisser sous nos yeux tout en donnant l'impression d'un mouvement de rotation²⁵. *Impression* car la construction du plan se fait par translation (de la caméra parallèlement à la frise) et non par rotation. La perception est induite en erreur par le jeu de perspectives et de plans de lecture, par une persistance visuelle dans les lignes de fuite. Dans le cas d'une translation (un travelling) les éléments situés au loin « défilent » plus lentement que les éléments au premier plan. Dans le cas d'une rotation, tous les plans de la profondeur de l'image sont unis les uns aux autres. Il n'y a dans la rotation aucun changement de perspective, pas de dévoilement d'un plan de vision par rapport à un autre. *Grand territoire* nous montre une ligne continue qui aplatit le jeu des perspectives et des profondeurs de plan. Là où l'image-mouvement venait *courber l'horizon du monde*²⁶ suivant de nouveaux registres de perception par l'agencement des différents cadrages entre eux, que cela se fasse par l'intermédiaire du plan ou par celui du montage ; le mouvement de restitution de l'image composite semble produire l'effet inverse : il aplatit la courbure naturelle de l'univers, il semble restituer à l'horizon du monde son *horizontalité* virtuelle. Comment procède-t-elle ?

Tout simplement en restituant à chacune de ses vignettes son statut initial d'image. L'image composite est ici, littéralement, une image d'images. Pour animer une caméra au sein du logiciel de compositing, il a fallu activer un environnement tridimensionnel dans lequel caméra et images acquièrent des coordonnées précises. Mais ces images, issues de prises de vues sont, elles, littéralement plates. Prises dans un espace tridimensionnel, elles n'existent que comme surface et non comme volume. C'est une surface de projection ou plus précisément de visualisation. La vidéo *Grande Synthé, distribution des cartes* (fig. 05 et USB : *A08_GrandeSynthe*) en est un bon exemple : il s'agit ici d'un ensemble de prises de vues d'un même territoire dispatchées dans un espace virtuel avec une caméra qui navigue à la recherche de la *bonne perspective*, entendue comme celle qui permettra de faire émerger une cohérence visuelle entre ces différents fragments de territoire. Dans cette vidéo, tout est en mouvement, caméra autant que vignettes. Parfois, cet ensemble s'agence dans une logique visuelle qui rappelle celle du point de vue unitaire. Mais cette logique visuelle se décompose aussi rapidement qu'elle a pris forme. La *perspective monoculaire* du cinéma restituée dans une *homogénéité structurelle de l'espace* est mise à mal, « *la téléologie d'un point de fuite et surtout la référence originare absolue à l'œil, au point de vue, au Sujet, instaurateur et terme de tout le dispositif* »²⁷ inhérent à l'image cinématographique est ici considérée comme un cas particulier, un moment d'anamorphose qui, avec un pas de côté ou à une image près, se

28.

« on est pris dans une mouvance parce que l'on tourne... et il y a un méta-mouvement (...) Comme si le mouvement général du panoramique était généré par la somme des micro-mouvements. La vidéo offre un regard en surplomb sur ces micro-mouvements (...) La mouvance est un mouvement de mouvement... et il y a une sorte d'homologie dans ce rapport de mouvance qui serait au temps ce que le rapport figure/fond serait à l'espace ». Amphoux à propos de la vidéo Place des Buis, Paris, 01.03.12

Fig. 06 :
Le Bullet-time in *Matrix*, 1999



dissipe dans l'espace virtuel de l'image composite. Les vignettes sont alors renvoyées à leur statut de surface de projection et la caméra continue son chemin, à la recherche de nouvelles perspectives. Si les prises de vues effectives sont « aplaties » en un certain sens, du moins spatialement, qu'en est-il de leur durée respective ?

Tout comme la caméra virtuelle offre une vue perspective de la surface de la vignette, elle met en perspective sa durée spécifique. Ou, plus exactement, le mouvement de restitution offre une image de l'image tant spatialement (une perspective de la perspective) que temporellement (une durée de la durée). Dans le cas de l'image polyptyque, les goussières sont autant de *trous noirs* qui absorbent toute forme d'identité propre à chacune des vignettes. Ici, avec la constitution d'un espace virtuel tridimensionnel, ces surfaces intermédiaires entre deux fenêtres deviennent de véritables substances, un environnement qui englobe toutes formes d'image, quelle que soit son identité propre. Substance qui prend en charge tout autant le principe de cadrage que de durée, tout autant la perception visuelle d'un espace que l'expérience de son appréhension, tout autant les aberrations de mouvement que celles du temps. La durée n'a plus rien de concret ou d'abstrait, elle est, elle-même, absorbée par l'environnement virtuel de l'image composite. Ce que rend effectif le mouvement de la caméra, c'est l'épaississement de la virtualité de l'image composite. Au changement intensif que supposait le mouvement de la caméra, s'ajoute un changement extensif des forces en jeu dans l'image composite fixe. Le mouvement de restitution rend visible la planification des vignettes les unes par rapport aux autres. Il ajoute un différentiel qui n'est plus celui de l'expérience, mais celui de l'image de cette expérience. C'est un différentiel qui n'opère plus dans la succession des moments équidistants mais dans leur simultanéité, c'est-à-dire qu'il introduit une temporalité non chronologique mais *purement spatiale*. Ce n'est plus la retranscription d'un mouvement mais le méta-mouvement de cette retranscription qui est ici en jeu²⁸. Ce n'est plus une image-mouvement mais l'image du mouvement de celle-ci. Ce n'est plus l'image d'un événement mais l'événement de cette image. Ce qui anime la vidéo *Grande Synthèse*, c'est la recherche constante d'une expérience d'anamorphose acceptable dans l'agencement des signes hétérogènes que constitue cet environnement. C'est l'alignement intelligible de la courbure de l'horizon. C'est l'équilibre des modalités de connexions entre les différentes images. C'est la recherche d'un point de vue, d'un système perceptif spécifique qu'elle ne trouvera jamais. Le mouvement de restitution rend tangible le changement de topologie qu'avait déjà opéré l'image composite fixe : la composition des cadres de l'image cinématographique ne se fait plus dans le temps de leur actualisation mais dans l'espace de leur articulation. Comme le note During à propos du *Bullet time* des frères Wachowski dans le film *Matrix* (fig. 06) :

« Le mouvement de la caméra introduit une seconde perspective, décrochée par rapport à la première [...] Elle inscrit dans le plan un différentiel de vitesses qui ne passe plus entre différents éléments ou sujets en mouvement dans la scène mais, si l'on veut, entre la forme et le contenu de l'image. De sorte que l'on pourrait dire que le Bullet-time nous donne un



29.
During, *Faux raccords*, 104.

30.
Anne Bossé, « Panoramic,
What a Spirit ! » *Lieux communs*
/ *Les Cahiers du LAUA*, no. n°11
(Octobre 2008): 25–42.



Fig. 07 :
Place des Buers, Interland, 2010, 1min30.
USB : *Buers_04_PlaceDesBuers*



Fig. 08 :
Principe de sélection : *Place des Buers*,
Interland, 2010

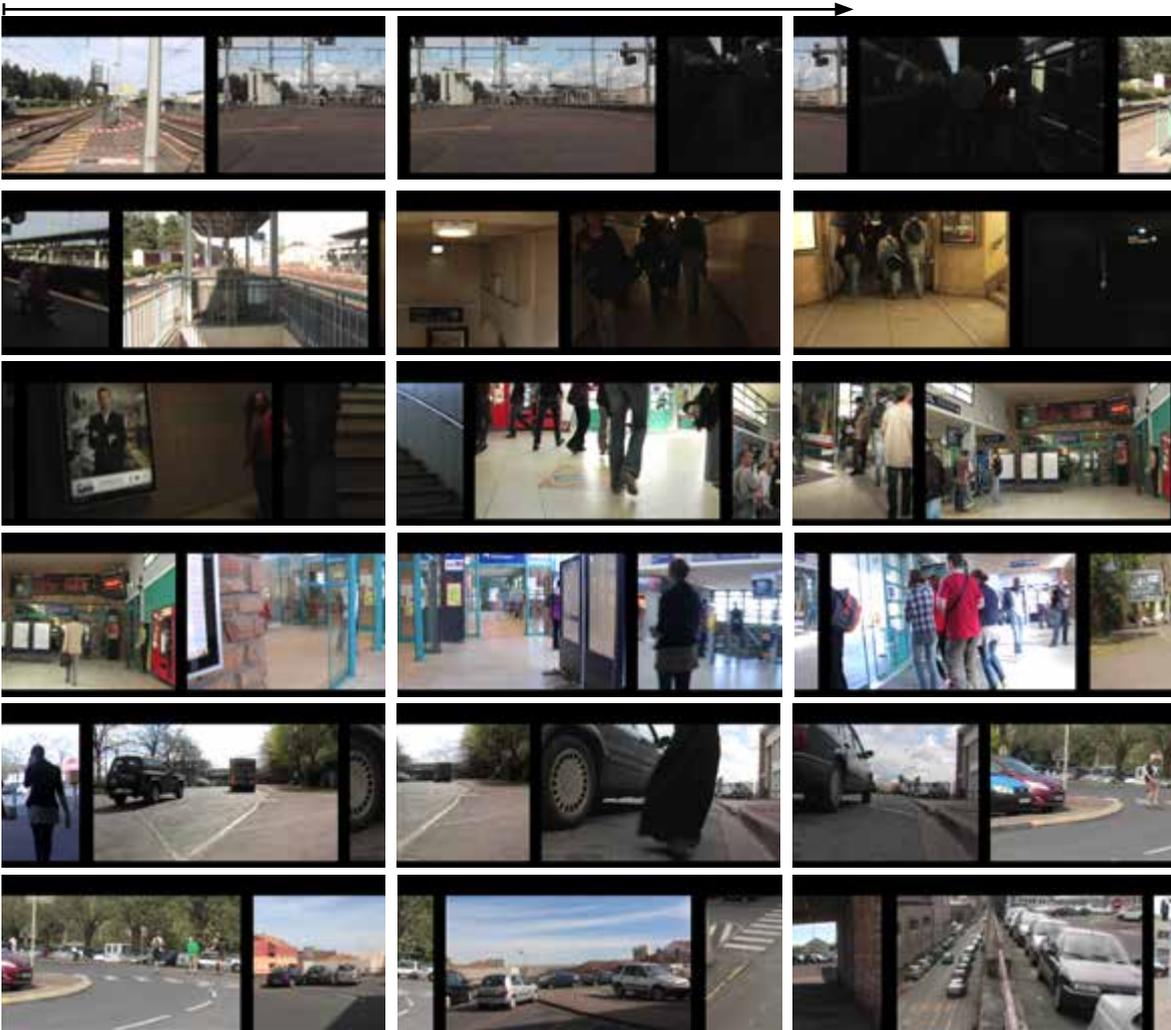
ralenti au second degré : une image du ralenti plutôt qu'une image ralentie ou un ralenti de l'image »²⁹

Ce différentiel est en réalité déjà à l'œuvre dans le principe d'une image composite. Différentiel qui a déjà été relevé entre différentes fenêtres, cellules ou fragments. Ce qu'opère le mouvement de restitution, c'est une planification en quelque sorte de ce différentiel, il vient en spécifier les modalités constitutives en se focalisant sur certains niveaux de connexions. La caméra virtuelle n'effectue donc pas de changements de registres au sein de chacune des images composites précédemment identifiées, mais procède par modulation intensive et extensive des modalités de connexions. Cela sous-entend que ce mouvement de connexion peut être comme une couche supplémentaire qui peut s'appliquer à chacune des typologies précédemment identifiées pour déboucher sur autant de variantes.

Variantes

À titre d'exemple, la vidéo *Place des Buers* (fig. 07 et USB : *Buers_04_PlaceDesBuers*) procède de la même manière que la vidéo *Santo Domingo n°863* : par le choix d'un point de prise de vue précis qui conditionne toutes les captations pour les articuler ensuite suivant une continuité spatiale effective. Par contre contrairement à la vidéo *Santo Domingo n°863*, qui propose un point de vue frontal sur l'espace en question, la vidéo *Place des Buers* propose un point de vue immergé au centre de l'espace considéré : l'image est affectée d'un mouvement de rotation qui rappelle le principe du panorama³⁰. Si cela modifie légèrement le protocole de captation, cela n'a que peu d'influence dans le logiciel de compositing : dans les deux cas les images sont agencées les unes à côté des autres, avec dans le premier cas une tendance à un cadrage vertical, et dans le deuxième un cadrage très panoramique, totalement horizontal (puisque chaque vignette se positionne à droite ou à gauche de la précédente, et non au-dessus ou au-dessous). Une fois obtenue cette longue frise, constituée de toutes les prises de vues, des cellules sont alors identifiées en fonction des différentes figures présentes au sein des captations. C'est à ce niveau qu'entre en jeu l'animation d'une caméra virtuelle. Tout comme dans la vidéo *Grand Territoire*, il s'agit bien d'un principe de translation qui donne l'illusion d'une rotation. Mais ici l'illusion rejoint la situation effective et l'intention initiale de tourner en rond dans un espace continu. De ce fait la vidéo se termine dans le même axe que celui où elle a commencé. Il ne s'agit pas ici de rentrer dans les détails de l'analyse, mais simplement de préciser d'abord que le principe d'animation était motivé pour rendre plus lisible l'ensemble de l'articulation, tout comme dans le cas de la vidéo *Grand territoire*. Ensuite, de noter que ce mouvement de restitution impose de préciser les moments de connexions entre les différentes cellules. Dans le cas de la vidéo *Santo Domingo n°863*, les logiques d'enchaînement entre les cellules

Fig. 09 :
Macon, ici Macon, INterland, 2011, 3min.
USB : Maconville



sont directement issues d'abord du lieu de leur actualisation respective, puis d'un principe narratif supérieur, comme un énoncé, qui était en l'occurrence celui d'une reconstitution du déroulé hebdomadaire du caracol. Ici, le mouvement de restitution contraint cette logique d'enchaînement. Si c'est bien le caractère situé de chacun des événements qui reste premier dans cette logique d'enchaînement, c'est le mouvement de restitution qui prend le relais et impose son propre timing. Le principe est le même dans le cas de la vidéo *Macon, ici Macon* (fig. 09 USB : *Maconville*). Cette vidéo n'est ni plus ni moins qu'une image polyptyque, à part que les différentes fenêtres ne sont plus synchronisées toutes en même temps, mais l'une en fonction de l'autre dans un principe d'enchaînement qu'implique le mouvement de restitution. Pour conclure, ce que met en évidence cette lecture transversale entre ces différentes vidéos, c'est que le mouvement de restitution impose une durée propre aux moments de connexion entre les vignettes de l'image composite et que, de ce fait, il précise les modalités de lecture et se substitue à l'énoncé narratif. Principe de complémentarité et lecture comparative pour l'image polyptyque, vision continue et accumulative pour l'image mosaïque, fragmentation et assimilation pour l'image plurielle.

IID. rupture conventionnelle

L'image mosaïque, l'image plurielle et l'image polyptyque témoignent du fait qu'il peut exister autant de registres de lecture que de modes de compositing. Ces trois familles d'images évoquent qu'il serait utile aujourd'hui de mener une analyse approfondie de ce que le compositing suppose comme types d'images et d'affects en fonction des différentes formes de manipulation effectuées. Bien que ce travail de classification vidéographique dépasse les enjeux de notre recherche, nous pouvons néanmoins nous appuyer sur l'esquisse typologique qui vient d'être développée pour identifier les principes structurants qui permettent de passer d'une modalité d'agencement, l'image-composite, à une catégorie d'images, *l'image-composite*. En quoi et comment l'image-composite, au regard de ce que nous avons introduit, peut-elle devenir une catégorie spécifique d'images ? Sur quoi porte-t-elle exactement ? Que met-elle en œuvre, et comment nous renseigne-t-elle sur le territoire et les ambiances qui le caractérisent ? Supposer que l'image-composite peut être une catégorie d'image, c'est être capable de l'identifier au regard des autres catégories d'images qui ont ouvert cette analyse. Pour cela il faut reprendre les conclusions avancées et en extraire ce qu'elles ont de commun et de spécifique au regard de l'image cinématographique.

1. Tout au plus, les différentes identités des vignettes pouvaient provoquer des variantes, mais elles ne remettaient pas en cause la classification image polyptyque, image mosaïque et image plurielle.

2. Définition qui n'est pas spécifique à Deleuze, lui-même se basant sur les travaux et écrits de cinéastes tels que Vertov, Eisenstein, Godard ou Hitchcock. Cette définition est toujours d'actualité comme en témoignent les écrits de Bellour, Rancière ou Didi-huberman.

3. Elie During, *Faux raccords : La coexistence des images* (Actes Sud, 2010) : 168.

Fig. 01 : Dans l'installation *Ellipse*, Huyghe investit l'intervalle (et l'ellipse narrative qu'il sous-tend) entre deux plans du film *l'Ami Américain* (1977) de Wenders par une hypothèse de passage in Caroline Bourgeois, *Passage du temps: une sélection d'oeuvres autour de l'image*, Exposition, Lille, Tri postal, 19 oct. 2007 - 13 janv. 2008, collection François Pinault Foundation (Milan: Skira, 2007).



1/ éléments de singularisation

Pour typifier les différentes images composites, nous ne nous sommes pas tant concentrés sur l'identité même de chacune des vignettes, qui compose l'image résultante, que sur les modes de relation qu'elles entretenaient. Et lorsque nous nous sommes intéressés aux caractéristiques intrinsèques de chacune des captations, c'est pour conclure à chaque fois que celles-ci se soumettaient aux modalités de connexions extensives de l'image résultante¹. Que l'image-composite se définisse sous l'angle de ses connexions n'a rien d'étonnant. Tout ce qui touche au sensible renvoie invariablement à une question de connexions, de relations entre différentes composantes qui s'imbriquent dans le temps. C'est le cas dans la classification des images que propose Deleuze où il n'est pas tant question de valeurs de plans, d'exposition, de relation figure/fond que d'intervalles, d'écarts, d'enchaînements. C'est par l'analyse des relations que tissent les images entre elles que Deleuze typifie les différents registres d'images. C'est lorsque le cadre s'est mis à bouger (caméra en mouvement ou montage) et donc à changer la nature des relations d'une image à l'autre qu'il y a eu image-mouvement et émanation d'une conscience cinématographique. À nouveau, c'est quand la logique sensori-motrice de cet enchaînement a été perturbée qu'a émergé l'image-temps, et que d'une image perceptive le cinéma est passé à une image descriptive. C'est donc bien par l'analyse des relations qu'il est possible de définir la nature du trait d'union de l'*image-composite*, ce qui la caractérise et en fait un registre spécifique.

Redonner de l'espace au temps

Nous avons vu que l'image-composite ajoutait une dimension verticale au montage cinématographique. Que là où le cinéma agence un plan après l'autre, l'image-composite les agence les uns au-dessus des autres. Nous verrons ici comment ce travail de simultanéité entre les images incorpore l'intervalle dans la surface même de l'image. Pour Deleuze, l'intervalle correspond à l'écart entre deux plans que se succèdent (fig. 01).² Or, le compositing se dote d'un nouveau registre d'écart : celui qui sépare deux images qui se font face, simultanément, dans la surface de l'image. Gouttière, bordure ou soudure sont alors autant de versions de l'intervalle, autant de registres de connexions différentes, autant de traits de coupe dans l'épaisseur temporelle de l'image. Comme le résume During :

« L'écran divisé offre en somme une coupe de l'espace-temps lui-même ; il prend en écharpe une multiplicité de points de vue simultanés pour laisser affleurer, pendant quelques secondes, cette dimension nonchronologique, proprement spatiale, qui redouble à chaque instant le cours linéaire de l'action. »³

4.

Ici le travail sonore est important, car c'est par le son que le regard va alors être dirigé dans la multitude des images qui s'offrent à lui.

Pour *Timecode* (2000) qui déroule sur 93 min quatre histoires en simultané, Figgis organisa plusieurs projections dans lesquelles il mixait le son des quatre histoires en direct, offrant ainsi une version différente du film à chaque projection. Cf. Michaël La Chance, « Split-screen and synaesthesia in Timecode. A quadraesthetic device » in Marcin Sobieszczanski et Céline Masoni Lacroix, *Du Split-Screen Au Multi-Screen: From Split-Screen to Multi-Screen* (Peter Lang, 2010) : 245-69

5.

« *Le cinéma vit ainsi fondamentalement sur l'idée d'un Dehors qui dynamise son espace autant que sa durée et fait de lui, pleinement, un art de l'imaginaire et pas seulement de l'image.* » Philippe Du-bois, « La question vidéo face au cinéma : déplacements esthétiques » in *Cinéma et dernières technologies*, De Boeck, Arts & Cinéma (Paris : Bruxelles, 1998) : 204.

L'image-composite donnerait alors à voir une dimension proprement spatiale du temps. Ou plus exactement, et ce sera notre première remarque : l'image-composite double le lien de subordination de l'espace au temps par un retour à une composante spatiale en amont de toute expérience temporelle. Là où l'image cinématographique articule différents espaces dans une temporalité et définit par là-même une durée spécifique – abstraite ou concrète, l'image-composite soumet ces différentes durées à une mise en espace qui produit de nouveaux régimes de localité – effective ou fictive. Elle introduit alors un nouveau degré de relation entre les images, d'ordre spatial, géométrique, qui précède l'enchaînement successif des images et qui émancipe *l'image-composite* de sa subordination au temps, au profit d'une planification des modalités relationnelles entre les images. Nous verrons ainsi comment, là où l'image-temps compose des situations sonores et optiques pures par une manipulation de la durée, l'image-composite propose de nouveaux régimes de localité sur la base de ces situations sonores et optiques pures.

En procédant de la sorte, et ce sera notre deuxième remarque, l'image-composite opère un glissement topologique. Si elle ne se soumet plus à une logique, ni sensori-motrice, ni temporelle, c'est le lien à la narration qui est rompu, et avec lui son ancrage perceptif. Bien sûr, l'image-composite reste dans le domaine du sensible et continue d'offrir une expérience temporelle, de proposer une perception immanente de différentes situations (effectives ou fictives). Mais cette expérience, cette perception, peut et doit toujours être relativisée au regard d'autres images similaires, d'autres registres d'expériences dans une lecture transversale de l'image résultante. L'image n'est plus en lien avec une situation spécifique (qu'elle soit effective ou fictive), elle renvoie à une situation générique. Elle ne procède plus par identification ou projection, mais par transcription et décryptage. Il y a ici un changement de registre important au sein de l'image qui, bizarrement, paraît s'effectuer sans pour autant abolir la préhension sensible propre à l'image cinématographique. L'image-composite semble offrir la possibilité de s'immerger dans une situation précise tout en l'assumant comme une variable d'ajustement. Elle semble être autant interne qu'externe, prise dans un événement et échapper à son influence, s'imprégner d'une situation tout en la renvoyant à d'autres situations similaires. Il ne s'agit plus de projeter le spectateur dans une situation précise, mais de mobiliser cette situation au regard d'autres similaires.⁴ De plus, l'image-composite dévoile les principes de sa construction et rend ainsi visibles les formes de mobilisation. Elle détourne la question de la perception au profit de celle de la mobilisation. Comme l'avait identifié Dubois⁵, l'image-composite n'ouvre plus sur un ailleurs, sur un au-delà, mais en appelle pas moins à un en-deçà, un avant. L'image-composite ne peut être séparée des raisons de son agencement et du contexte de sa réalisation.

6. Jeff Desom, *Rear Window Timelapse* (2012). <https://vimeo.com/37120554> .

Fig. 02:
Reconstitution de l'arrière cours du film *Rear Windows* d'Hitchcock,
Jeff Desom, *Rear Window Timelapse* (2012)
sur <https://vimeo.com/37120554> (consulté le 15.12.14)



Que reste-t-il à l'image-composite en tant que registre d'image si celle-ci n'est plus uniquement une affaire de temps, ni même de perception, s'il n'y a plus seulement des liens affectifs, narratifs, des situations sonores et optiques pures ? En planifiant les situations, en réduisant l'espace de l'image à une surface de connexion, l'image-composite établit comme un système cohérent dans lequel les différents événements peuvent être organisés pour offrir un point de vue d'ensemble, une vue synoptique sur le tout. L'enjeu final de l'image-composite, délaissée de toute forme affective et narrative, réside peut-être dans ce dernier point : non plus percevoir, non plus faire *une expérience de*, mais simplement voir, *changer de regard sur*, sans forcément entrer dans un schéma interprétatif.

Il faut reprendre la classification de Deleuze là où nous l'avions laissée, c'est-à-dire au moment où l'image-action entre en crise et ouvre sur un nouveau registre d'image. Reprendre le passage de l'image-mouvement à l'image-temps pour bien saisir celui de l'image-temps à l'image-composite. En fin de première partie, nous avons introduit l'exemple du film *Rear Windows* à partir duquel Deleuze identifiait ce moment de rupture entre deux registres d'image. Sans reprendre le détail de cette analyse, il nous faut ici en rappeler les grands axes de réflexion. Dans le film d'Hitchcock le protagoniste, interprété par J. Stewart, est immobilisé sur une chaise. Cette situation physique le coupe de toutes possibilités d'actions face aux événements. Il y a rupture du lien sensori-moteur. Il reçoit un ensemble d'informations mais il est incapable d'agir directement en conséquence, ce qui le rend disponible à de nouvelles dimensions sensibles de son environnement. Il est alors capable de mettre en résonance un ensemble de signes, apparemment non corrélatifs, à partir desquels il lui est possible de déceler un crime que personne n'a vu. C'est dans cette capacité à se rendre disponible pour de nouveaux registres perceptifs et leur donner sens que Deleuze décèle les prémices de l'image-temps, c'est-à-dire une image qui devient autonome face à toute logique motrice (le mouvement qui guide l'enchaînement des images) pour se concentrer sur l'unique mouvement du passage du temps, du passage d'un état à un autre, et donc à l'actualisation de situations optiques et sonores pures (car exemptes de toute forme de continuité motrice). À nouveau, toute la réflexion porte ici sur les logiques d'enchaînements entre les images et la lecture des situations qui en découle. Dans la vidéo *Rear Window Timelapse*, l'artiste Jeff Desom se réapproprie les images du film d'Hitchcock, ou plus exactement toutes et uniquement celles qui correspondent à ce que le protagoniste voit dans la cour où a lieu le crime – depuis sa fenêtre (fig. 02). Le dispositif mis en place par le vidéaste repose entièrement sur ce qui a été identifié précédemment comme une image mosaïque : des prises de vues depuis le même endroit et à des moments différents sont agencées entre elles comme autant de cellules recomposant par mosaïque une vue d'ensemble. Il y a ici comme la

7.

C'est d'ailleurs ce manque de hiérarchie entre les images qui oblige le vidéaste à ajouter une couche d'effets sur le dispositif d'articulation : accéléré, animation, faux flou d'objectifs, toute une armada d'effets spéciaux qui visent à rendre l'ensemble dynamique et à hiérarchiser un minimum tous ces événements dans le temps. Il faudrait maintenant faire abstraction de ce surplus d'effets visuels qui brouillent les pistes interprétatives de ce type d'images pour y revenir par la suite.

8.

Nous avons vu comme l'image mosaïque planifie en quelque sorte les modalités relationnelles entre les phénomènes. Elle vient réduire les ordres de connexions entre les images à des registres de proximité et d'immédiateté.



Fig. 03 :
Desom coordonne dans le plan de
l'image les différentes vues subjective
issues du film d'Hitchcock.
Jeff Desom, *Rear Window Timelapse*.

réappropriation d'un dispositif cinématographique par un dispositif vidéographique. Le film d'Hitchcock serait au passage de l'image-mouvement à l'image-temps, ce que la vidéo de Desom serait au passage de l'image-temps à l'image-composite. Avec *Rear Window* Deleuze trouvait un point d'appui formidable pour identifier ce moment de rupture entre deux registres d'images. Desom, qui propose une relecture composite du film d'Hitchcock, nous offre un très bon support de réflexion pour comprendre comment l'image-composite s'émancipe de la subordination au temps, ouvre sur de nouveaux régimes de localités, et oblige à repenser le rapport aux images en mouvement. Comme nous allons le voir, les images du film d'Hitchcock perdent toute valeur perceptive dans la vidéo de Desom au profit d'une planification des formes de connexions, d'un épuisement du lieu d'actualisation des phénomènes et, par répercussion, rendent dépendante la lecture de l'image résultante d'un système de référencement externe.

Ne plus se subordonner au temps

Dans la vidéo de Desom, le personnage principal du film d'Hitchcock, Jeff Jefferies, a complètement disparu. Il n'y a aucun contre-champ sur celui qui observe, aucune séquence à l'intérieur de l'appartement du protagoniste, aucune voix ni aucun bruit qui permettrait d'attester sa présence. Ce fait est logique, vu que la vidéo est entièrement conçue sur la base de ce que voit le personnage depuis sa fenêtre, et qu'elle repose littéralement sur la continuité spatiale à partir de laquelle le film d'Hitchcock se construit lui-même. Sauf que chez le cinéaste, cette continuité spatiale est assurée par l'ensemble des affects et des percepts du protagoniste. Chez le vidéaste il n'en est rien. C'est la configuration spatiale du lieu qui sert d'articulation. La vidéo *Rear Window Timelapse* montre tout ce que voit le protagoniste sans jamais le faire exister, voire même sans jamais avoir besoin de le faire exister puisqu'elle assure sa cohésion par la continuité spatiale du lieu observé. Les images ne sont plus articulées en fonction des affects du protagoniste, mais en fonction de leurs coordonnées respectives (fig. 03). Elles ne sont plus hiérarchisées en fonction de la manière dont le protagoniste les interprète. Elles ne sont d'ailleurs plus hiérarchisées du tout⁷. Elles sont simplement positionnées les unes à côté des autres sur la surface de projection, dans le plan de l'image, respectant peu ou prou le déroulé des jours et des nuits⁸.

Desom interprète, pour sa vidéo, chacune des images en fonction d'un système de coordonnées spatio-temporelles lié à la situation effective de laquelle elles sont issues. En d'autres termes, l'image mosaïque donne corps et forme au lieu de rencontre entre les différentes images. Ou plus exactement, l'image mosaïque reconstitue le lieu qui émerge de leur rencontre. Ce qui est presque littéral avec l'exemple de cette vidéo (qui reconstitue le lieu de *l'Arrière cours*) et de toute image mosaïque en général (*Santo Domingo n°863*, *Portrait de gare*, *Nivelado*, autant d'images qui se construisent suivant la contiguïté

9.

« Il ne faut pas réduire la conception de lieu à la simple contiguïté spatiale. Le lieu est un processus, une construction. Celle-ci peut être sociale, culturelle, certes, mais pas uniquement. Le lieu existe avant tout dans un processus de relation de proche en proche entre des événements, et ces événements n'ont pas lieu d'être interprétés, ou interprétables, pour que le lieu existe. Les lieux ne tiennent que par les relations qui s'y nouent » nous rappelle Élie During dans "Invention du local, épuisement des lieux," in *Airs de Paris: exposition présentée au centre pompidou, galerie 1, du 25 avril au 16 août 2007*, ed. Christine Macel and Valérie Guillaume (Paris: Centre Pompidou, 2007) : 207.

10.

Ce lieu commun avait été identifié par Bergson comme un organe de perception : « *C'est qu'il se dit, instinctivement, que la distance n'est pas un absolu, qu'elle est «grande» ou «petite» selon le point de vue, selon le terme de comparaison, selon l'instrument ou l'organe de perception* » (Henri Bergson, 1922, www.sofrphilos.fr/telecharger.php?id=70, consulté le 15.12.2014). Son application dans la pratique du compositing nous amène pour le coup à ne pas le considérer depuis un organe de perception, mais depuis une surface de connexion.

11.

Nous pourrions ici considérer que le lieu est à l'espace ce que la durée est au temps, c'est-à-dire la prise en compte d'une donnée abstraite au regard d'une présence, d'une expérience, d'un usage, d'une pratique.

12.

« *Quand l'univers des images-mouvement est rapporté à une de ces images spéciales qui forme un ventre en lui, l'univers s'incurve et s'organise en l'entourant. On continue d'aller du monde au centre, mais le monde a pris une courbure, il est devenu périphérique, il forme un horizon* » . Gilles Deleuze, *Cinéma*, tome 1. *L'Image-mouvement* (Paris, France: Editions de Minuit, 1983), 94.

13.

Il faut ici évoquer le livre d'Ingold sur l'histoire des lignes (Tim Ingold, *Une Brève Histoire Des Lignes* (Bruxelles; Le Kremlin-Bicêtre: Zones Sensibles Editions, 2011).

effective des prises de vue) n'en est pas moins vrai pour toute image-composite. Mais contrairement pour ces dernières, le lieu n'est pas donné d'avance. Quel que soit le processus d'agencement choisi, toute l'analyse qui a été développée jusqu'ici montre que les images composites résultent toujours de la coexistence d'une série d'images dans le même plan suivant certains facteurs relationnels. Ces images regroupées donnent alors à voir un lieu spécifique qui se définit, comme tout lieu, par les relations qui s'y nouent, les connexions qui s'y tissent (dans un même espace et dans une même temporalité)⁹. Mais dans le cas de l'image-composite, ces relations ne sont plus spécifiquement dépendantes de l'implication d'un personnage, d'une continuité spatiale ou d'une temporalité effective. Ce peut être un mouvement commun, une situation d'observation ou une durée spécifique et abstraite. Ce peut être un détail, un ciel, une lumière. L'image-composite permet de choisir le facteur commun suivant lequel différentes situations pourront être réunies, elle compose en quelque sorte un *lieu commun* à différents événements, quel que soit l'endroit et le moment de leur actualisation¹⁰.

L'image-composite ne considère donc plus uniquement les modalités de connexions entre différentes images dans le temps de leur actualisation, dans un principe de succession qui est le propre de la temporalité (il n'y a de temporalité que dans le passage d'un état à l'autre), mais dans un principe de coexistence des images les unes avec les autres, coexistence qui est le propre cette fois-ci de la localité. L'image-composite agit sur le lieu là où l'image-temps agissait sur la durée¹¹. Si l'image-temps rompt le schème sensori-moteur - pour ouvrir sur des situations sonores et optiques pures - l'image-composite rompt la subordination de l'image au temps pour ouvrir sur de nouveaux régimes de localité. Il n'y a plus de courbure du monde en fonction de la manière dont les événements sont perçus (que cette courbure soit dans une logique sensori-motrice ou purement temporelle)¹², vu que les relations entre les prises de vues en sont réduites à des relations spatiales (effectives, comme avec la mosaïque, ou fictives, comme avec l'image plurielle). L'image-composite vient aplatir les images-mouvement et les images-temps qui la composent sur une surface qui réduit les ordres de connexions à des registres de proximité et d'immédiateté. Elle planifie en d'autres termes les modalités relationnelles entre les phénomènes. C'est ce que nous avons évoqué avec l'intrusion d'un mouvement de restitution dans le cas de la vidéo *Grand territoire*. Nous voyons ici que ce principe est déjà en œuvre dans le fondement même de l'image-composite, qu'il est inhérent au procédé de compositing. L'image-composite planifie donc les niveaux relationnels entre les images en proposant un nouveau régime de localité. Si le lieu reste un processus, une construction, ce n'est plus dans une logique spécifiquement sociale ou culturelle, mais aussi, et surtout, relationnelle. Si le lieu se présente comme une surface de connexion, les événements qui le constituent sont à considérer plus comme des traces, des trajectoires, des passages, que comme des phénomènes remarquables¹³. Il s'agit bien ici de délaissier l'événementiel de son aspect spectaculaire, extraordinaire, de sa forme remarquable, pour ouvrir à ce qu'il y a de plus commun et d'ordinaire. Georges Perec écrivait :

14. Georges Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (Paris: Christian Bourgois Editeur, 2008) : 9-10

15. During, "Invention du local, épuisement des lieux" : 210.

16. Comme le précise During, l'espace lisse chez Deleuze se définit moins par ses « caractères morphologiques, nécessairement globaux, que par une certaine manière d'y circuler ou d'en connecter les points, justement de proche en proche » Ibid.

17. Gilles Deleuze, *Le pli - Leibniz et le baroque*. (Editions de Minuit, 1988), 26.

Comme le note Deleuze, cela suppose de revoir complètement l'identité de l'objet et du sujet – cf. objectil et super-jet (et non plus sub-jet) – et donc la relation objet-sujet. Plus on avance moins cette dichotomie n'a de prise. Nous avons déjà vu que l'image-temps mettait à mal cette séparation, l'image-composite l'intègre, elle, complètement dans sa construction en réduisant l'ensemble à un rapport de variation.

« Il y a beaucoup de choses place Saint-Sulpice (...) Un grand nombre, sinon la plupart, de ces choses ont été décrites, inventoriées, photographiées, racontées ou recensées. Mon propos dans les pages qui suivent a plutôt été de décrire le reste : ce que l'on ne note généralement pas, ce qui ne se remarque pas, ce qui n'a pas d'importance : ce qui se passe quand il ne se passe rien, sinon du temps, des gens, des voitures et des nuages. »¹⁴

Le temps n'est plus ici un système de référencement (comme c'était le cas avec l'image-temps), mais une composante comme une autre. Le fait de noter ce que l'on ne voit pas revient à le *coucher sur du papier*, c'est-à-dire à réunir dans un même ensemble et dans un même langage un groupe d'éléments hétérogènes qui ont pu être observés suivant certains critères. Les critères de Perec, c'est ce que During appelle des *traceurs*, c'est-à-dire des protocoles de descriptions qui veillent à ne retenir d'un lieu que les traces, les flux, les accidents. De ne retenir des signes que leur *littéralité première*, affranchis de toute forme de référents sociaux-culturels, libérés de toutes contraintes phénoménologiques :

« Baignées dans un halo de mouvements fugitifs et atmosphériques, les traces se décolent comme des vignettes et viennent se déposer, bord à bord, sur une série de trames superposées, réseaux linéaires ou étoilés qui s'étendent virtuellement bien au-delà de la place Saint-Sulpice, sans englober pour autant le local ». ¹⁵

L'épuisement du lieu parisien chez Perec n'est peut être pas l'épuisement dans la description du lieu, mais l'épuisement du lieu lui-même. C'est le lieu réduit à sa plus simple définition, à sa plus minime composition : celle d'un espace de connexions. Il est l'espace-temps dans lequel sont connectés toute une série d'événements délaissés de toutes formes remarquables. C'est un « espace lisse »¹⁶ où entrent en relation toute une série d'objets qui ne sont plus appréhendés « *comme un moule spatial, c'est-à-dire une forme matière, mais [comme] une modulation temporelle qui implique une mise en variation continue de la matière autant qu'à un développement continu de la forme* »¹⁷. Le lieu épuisé, le lieu vidé de toute sa charge émotive et culturelle, le lieu réduit à son plus simple appareil, un espace de connexion entre des traces et des trajectoires, c'est ce à quoi prétend l'image-composite.

18.

Sauf peut-être grâce à quelques effets de contextualisation ajoutés par Desom et sur lesquels nous reviendrons un peu plus bas.

19.

« Avec la multiplicité des images dans l'image, tout se passe un peu comme si la vidéo ne cessait d'affirmer sa capacité à tout intégrer, comme si elle nous disait : tout est là, dans l'image (sur l'image, sous l'image), il n'y a rien à attendre d'un Dehors toujours-déjà incorporé, intériorisé ». Dubois, « La question vidéo face au cinéma : déplacements esthétiques » : 204–205.

2/ mobiliser de la perception

Dans le cas de la vidéo *Rear Windows Timelaps* il serait bien difficile, voire impossible, de déceler s'il y a eu crime ou pas. Et même si le vidéaste avait bien voulu assumer la durée effective de chaque captation (et ne pas avoir eu recours à l'accélééré), il n'aurait pas été possible, pour quelqu'un qui ne connaît pas le film d'Hitchcock, d'imaginer que ces images étaient le fruit d'une intrigue bien précise¹⁸. Ce spectateur, peu au fait de l'histoire du cinéma, n'aurait vut dans la vidéo de Desom qu'un assemblage d'images (plus ou moins original) appartenant toutes à la même cour d'habitation. Le plaisir (et l'intérêt) du visionnage de cette vidéo est en grande partie dépendante du plaisir (et du souvenir) tiré du visionnage du film d'Hitchcock. Il faut donc chercher en dehors des images leur raison d'être et retrouver ainsi leur fil narratif. Ce qui suppose deux choses : d'abord que ces images n'existent que dans un rapport de continuation à un référent externe, qui se situe en amont de la réalisation ; ensuite que ce dispositif rompt la narration du film et donc ne permet pas d'accéder au niveau de perception décrit par Deleuze et par lequel le personnage est capable de déceler un crime que personne n'a vu. Face à la vidéo de Desom, nous revenons en quelque sorte à l'état d'aveuglement de l'ensemble des voisins, à l'état de perception d'avant l'image-temps. Ces deux remarques, qui auraient tendance à discréditer l'intérêt d'un tel dispositif d'agencement, doivent être approfondies, car derrière ce discrédit se cache un glissement topologique qui oblige à repenser le rapport aux images.

Référent extérieur

Nous avons vu précédemment que l'image-composite ne renvoyait à aucune forme d'extériorité. Elle incorpore son propre hors champ, elle n'a rien d'autre à montrer que ce qui est à l'image. En ce sens, le compositing est avant tout un art de l'image car il n'y a rien à chercher au-delà de ce que montre l'image¹⁹. Rien au-delà, certes, mais il semblerait que les dispositifs introduits nécessitent d'aller chercher en-deçà de leur identité les raisons de leur existence. C'est comme si le fait que l'image ne renvoyait à rien d'autre qu'à elle-même ne pouvait plus se permettre d'exister pour elle-même. Pour saisir l'originalité et la pertinence de la vidéo de Desom, il faut connaître son antécédent, savoir d'où viennent les images, être capable de trouver leur origine et les mettre alors en relation avec la vidéo obtenue. Desom multiplie d'ailleurs dans sa vidéo les effets de contextualisation et éprouve même le désir de dévoiler le principe d'agencement des images. Il explicite, en quelque sorte, la manière dont il s'est approprié des images qu'il n'a pas produites, tout en multipliant les références au film dont elles sont issues (fenêtre, musique, et même la signature en fin de vidéo). Revoyons la situation des trois vidéos du corpus. Elles

20.

Comme le note Thomas : « Selon Philippe Despoix, qui analyse le travail de feuilletoniste de Siegfried Kracauer, la «miniature urbaine» constitue un moyen heuristique de capter, de représenter et de garder une trace des transformations parfois aperceptibles de la vie urbaine moderne : «Croisement du poème en prose et de l'essai sociologique [la miniature urbaine est] la forme la plus spécifique de captage du phénomène dans son éphémère singularité. [...] Mais ce qui qualifie la miniature comme forme à part entière est le fait qu'elle se concentre sur un seul phénomène, un seul détail de la vie de la rue, qu'elle consacre l'essentiel de l'attention à sa représentation même» (Despoix, 2001, p.165). Autrement dit, c'est moins dans l'empilement de récits anecdotiques que dans l'accumulation des singularités des scènes urbaines ordinaires que la miniature urbaine trouve son heuristique. Rachel Thomas in la marche en ville 5en linge] <http://www.marcheenville.ufba.br/les%20miniatures.htm>, consulté le 15.12.14

21.

Ce qui rejoint l'intention initiale de la vidéo, celle de produire comme une carte postale animée des pratiques et usages spécifiques au *caracol*. La carte postale est destinée à voyager, à être perçue dans différents contextes déconnectés de celui de sa production. Pourtant il faut noter qu'à l'inverse, la carte postale n'a de sens et de valeur que dans la mesure où elle renvoie à une image mentale préexistante, à une intériorité qui la justifie. En réalité, dans l'intention *Santo Domingo n°863* n'échappe pas au principe de référencement et l'assume en tant que tel.

22.

Accompagnées d'un discours, complétées de (ou plutôt en complément à) une série de formes de visualisation du territoire, intégrées à un processus cognitif spécifique - le projet urbain, et enfin destinées à un public ciblé, lié de près ou de loin aux problématiques que la vidéo met en jeu. Nous développerons ce point-ci dans le chapitre suivant.

n'ont pas la même facture de finition, ni le même principe d'adhésion. Seule la vidéo *Santo Domingo n°863* comprend un véritable générique. Seule celle-ci a aussi un déroulé narratif qui n'est plus le fruit uniquement du système d'agencement. Dans la vidéo *Arrière cours*, pas de générique, juste un cartouche et pas d'histoires, juste un état des choses. Dans la vidéo *Grand Territoire*, le générique se limite au titre et au sous-titre, et le déroulé « narratif » se limite au déroulé « virtuel » du mouvement de restitution. Ces deux dernières vidéos ont plus à faire avec ce qui pourrait être appelé des *miniatures urbaines*²⁰ qu'avec l'histoire du cinéma expérimental. Ce ne sont pas tant des travaux artistiques visant à exprimer un sentiment ou un regard sur le monde que des témoins ponctuels et locaux d'un état des choses. La vidéo *Santo Domingo n°863* se distingue des deux autres par sa narration, sa recherche d'accompagnement manifeste du spectateur : éveiller la curiosité, dévoiler le dispositif, le renouveler en cours de route, créer des accidents, des attentes, des surprises, retomber sur ses pieds à la fin pour redémarrer une nouvelle boucle. Il y a ici une construction rythmique, temporelle, qui s'ajoute au principe du dispositif. Cette construction, cette attention particulière a été avant tout motivée par le fait que la vidéo était destinée à être diffusée dans différents lieux (expositions, projections, web) sans autres formes de contextualisation liées à sa réalisation²¹. Tout autre est le statut des vidéos *Arrière cours* et *Grand territoire* produites et réalisées dans le cadre d'études urbaines et destinées à toujours être projetées dans des situations contextualisées²². *Rear Windows Timelaps* et *Santo Domingo n°863* prennent donc à cœur de détailler la manière dont elles ont été construites. Ou plus exactement, elles intègrent à leur restitution le chemin parcouru par les images pour en arriver là : d'une prise de vue, d'une captation autonome et isolée à l'ensemble plus vaste et complexe de la mosaïque dans lequel elles sont déplacées. L'image résultante s'inscrit donc bien en continuation à un référent externe dont elle assume la dépendance en détaillant la manière dont elle le mobilise.

Mouvement d'inscription

Nous avons déjà remarqué qu'une image-composite ne pouvait exister qu'à partir du moment où elle assumait justement son statut de composition de différentes sources d'images. Dans le cas contraire, l'image-composite devient un trucage et renvoie alors à une image pleine qui retrouve le chemin des analyses cinématographiques classiques. Mais au-delà du fait d'assumer son statut d'image-composite, ces deux dernières vidéos viennent dévoiler leur modalité constitutive, dévoilement qui fait d'ailleurs partie intégrante de leur recherche d'autonomie. Ce que montrent ces deux vidéos, et surtout *Rear Windows Timelaps*, c'est la manière dont l'environnement extérieur est réuni dans la surface de l'image. Il ne s'agit plus tant d'ouvrir une fenêtre sur le monde extérieur

23.

Latour se référant à l'ouvrage de Alpers - Svetlana Alpers, *L'art de dépeindre: la peinture hollandaise au XVIIIe siècle*, trans. Jacques Chavy (Paris, France: Gallimard, 1990). In Bruno Latour, "Les 'Vues' de L'esprit," *Réseaux, Culture et technique*, 5, n° 27 (1987) : 13.

que d'en imprimer une empreinte, de l'amener à soi et le réduire à une image. L'image-composite semble opérer avec l'image cinématographique le même mouvement que celui identifié par Alpers entre la peinture italienne et la peinture hollandaise. Comme le résume Latour :

« Au lieu de faire allusion au monde à travers des symboles dramatisés, à la manière italienne, les Hollandais transfèrent le monde « à même l'image ». De là une série de traits bien connus : l'échelle des tableaux se trouve modifiée (p. 84), l'artiste n'est plus nulle part, l'image devient plus horizontale que verticale ressemblant souvent à une carte (chapitre IV), le cadre devient une limite arbitraire, de nombreux aspects du même objet peuvent être simultanément présents (p.91), les thèmes apparaissent dérisoires (églises vides, citrons pelés, lettre lues...) »²³

Nous retrouvons ici les différents « traits » identifiés dans les dispositifs précédemment analysés : le rapport de proportions des images composites qui se libère de celui de l'image cinématographique, l'abolition du hors champ, la multiplication des points de vues, la simultanéité des événements et ce dernier, l'évidement du thème, qui correspond à la rupture du mode narratif que nous tentons d'identifier ici. Cela permet de constater que ce qui est vrai pour l'image mosaïque l'est pour toutes les images-composites précédemment étudiées, puisque le point de rupture ne se situe pas tant dans la méthodologie d'assemblage appliquée aux différentes captations que dans le procédé de simultanéité propre à toute image-composite. Ainsi, comme l'évoquait Deleuze, si l'image-mouvement n'est pas une image du monde mais propose un monde à son image, l'image-composite vient dédoubler la proposition en mobilisant le monde dans une image : non pas voir au-delà du monde mais le capitaliser, le déplacer sans subir ni transformation ni déformation. Il serait faux de voir dans cette proposition un retour en arrière. Au contraire, c'est par l'intermédiaire des prises de vues, des captations, des différentes images qui la composent qu'elle renoue avec son origine. Ce n'est pas que l'image-composite soit une représentation du monde, comme une décalcomanie de chacune des situations qui le composent, mais plus une proposition de voir le monde autrement, indépendamment de tout ancrage spatio-temporel et par-delà toute forme d'interprétation. C'est une mobilisation du monde en un réseau d'inscription sans épaisseurs interprétatives qui est en jeu avec l'image-composite.

En-deçà de la perception

En ce sens, l'image-composite marque une nouvelle rupture face à l'image-temps. Si l'image-temps ouvrait sur de nouveaux registres de perceptions, c'est en référence à un contexte sensori-moteur précis. C'est en stipulant que ce schème était rompu qu'il a alors été possible d'appréhender l'autre revers du mouvement, le temps à l'état pur. Ici, plus de

24.

Comme le montre le principe de restituer une journée du caracol. La constitution de cette journée est complètement aléatoire et toute subjective. Elle n'est motivée par aucune recherche ou mesure spécifique. Ce choix est venu dans un deuxième temps, après avoir filmé et effectué les sélections dans les images, au moment de s'interroger sur les modalités de restitution.

référencement sensori-moteur, et la temporalité même de chacune des images est soumise à leur localisation respective, le principe de succession des images au système de simultanéité des événements. Alors que Deleuze voyait dans la manière dont le protagoniste du film d'Hitchcock était capable de se rendre disponible à de nouvelles strates de perception l'avènement d'un nouveau registre d'image, il n'en est rien dans la vidéo de Desom. Il n'y a plus de personnages, et bien qu'il y ait encore ce qu'il voit, cela ne donne pas accès à ce qu'il perçoit, et par répercussion cela empêche de dénouer les fils de l'intrigue (qui de toute façon n'existe plus). En d'autres termes, il semblerait que l'image-composite échappe à ce nouveau registre de perception sur lequel débouchait la crise de l'image-action. Et plus généralement, il semblerait que l'image-composite échappe à tout registre de perception, tout simplement parce que ce n'est plus son propos, ou du moins pas encore. Avant d'être l'émergence d'une perception, l'image mosaïque se contente d'être la création d'un lieu. Elle ne devient perception que parce qu'elle met en jeu des éléments de perception. La perception est une variable du lieu, et non plus l'inverse. L'image-composite permet ainsi de soumettre le principe de perception à la cohésion du lieu. Elle n'est donc plus tant une question de perception qu'une question d'inscription. Elle n'est donc plus tant un enjeu de description que de retranscription, voire de traduction dans certains cas. Cela explique le besoin d'un rattachement à un référent externe. Ainsi, les images composites ne renvoient à aucune extériorité spécifique, mais elles ne sont pas moins dépendantes d'une intériorité particulière. Il n'est d'ailleurs pas étonnant de noter que, dans l'exemple de *Santo Domingo n°863*, cette question de la narration, cette construction rythmique qui ouvre la vidéo à différents contextes d'appropriation se soit imposée après le choix et la mise en place du dispositif et des critères de sélection dans les images²⁴. C'est quand le travail de compositing laisse le pas à celui de montage, quand l'agencement machinique des images les unes après les autres prend le relais de celui numérique de leur superposition spatiale, que se pose la question du rythme et de l'appropriation de la vidéo par autrui. Aussi, il n'y a pas l'un ou l'autre, la mobilisation ou la perception, mais les deux dans le même temps, pris dans un mouvement constant qui va de l'un à l'autre. C'est ce qui permet de faire continuellement l'expérience d'une situation, tout en en prenant la mesure.

25.

D'abord l'accélééré, car il semblerait que l'intégrité de chaque situation (et de sa durée expérimentale spécifique) importe moins que le jeu mis en place, et que sans cela la vidéo serait certainement trop longue ; ensuite les effets de contextualisation et d'explicitation du dispositif, dont nous avons déjà parlé ; puis des effets de flous et de netteté pour focaliser l'attention sur un endroit précis, ceux liés aux conditions climatiques pour homogénéiser les images et leur offrir un ancrage temporel.

3/ changer de regard

En articulant les images de sa vidéo sur un registre spatial, directement déduit par la situation du film d'Hitchcock, Desom a donc rompu tout autant la subordination des images au temps de leur actualisation que leurs enjeux perceptifs. Desom se retrouve alors confronté à un problème de hiérarchisation des images entre elles. Que reste-t-il à ces images - une fois délaissées de tous ces enjeux qui en faisaient la raison de leur existence ? Pour y répondre, Desom fait appel à tout un arsenal d'effets spéciaux en vue de conditionner et d'orienter le regard : accéléré, flou d'animation, effets climatiques²⁵. Il cherche à combler par la technique le vide provoqué par le dispositif d'agencement. Comme s'il n'y avait plus rien à voir dans les images et il fallait les habiller d'une couche supplémentaire. Mais ce vide n'est qu'une apparence. Dire qu'il n'y a rien à voir, c'est dire que l'on ne voit pas ce à quoi on s'attendait, même et surtout, si nous nous attendions à être surpris. Les images sont par définition pleines. Il y a toujours quelque chose dans celles-ci. Le simple fait de les agencer, les unes avec les autres ou les unes dans les autres, c'est déjà leur donner un sens. Que ce sens soit ou non pertinent, ce n'est pas encore la question. Ce que nous voudrions interroger ici, c'est la force heuristique de ces agencements avant même de juger leur valeur nominale.

Organiser un ensemble cohérent

En effet, si le film d'Hitchcock nous parle de beaucoup de choses (comme en témoignent les nombreux articles, commentaires et critiques que le film a su provoquer), de quoi nous parle la vidéo de Desom ? Juste d'une façade d'immeuble, animée par la vie de ses habitants. Qui sont-ils ? Que font-ils ? Pourquoi le font-ils ? Cela n'est pas la question ou ce n'est plus la question. Le fait est que tous ces événements sont réunis dans un même lieu et que nous est donnée la possibilité de les observer ensemble. Ce ne serait plus : pourquoi le font-ils, mais comment ? Comment au regard des autres ? - que ce soient des autres voisins, des autres villes ou des autres temps. Ce serait peut-être une piste de réflexion. Mais ce n'est même pas sûr. Même cette question ne semble pas trouver de réponses satisfaisantes dans la vidéo de Desom. Il n'y a pas assez de détails, pas de travail spécifique sur les durées de chacune des actions permettant un travail de comparaison. Peut-être que ce n'est toujours pas la bonne question. Peut-être que l'agencement proposé par Desom ne pose pas de questions. Que c'est simplement une opportunité pour regarder sous un jour nouveau, sans pour autant typifier, classifier, catégoriser, séparer. Tout ce que nous pouvons affirmer pour l'instant, c'est que la vidéo de Desom propose de voir autrement les faits du film d'Hitchcock. De même, avec *Santo Domingo n°863*, un regard attentif permet de vérifier que les explications données dans la description ne sont pas scrupuleusement respectées dans la vidéo. Il y a une marge de manœuvre, des

26. Latour, "Les 'Vues' de L'esprit," 13; William M. Ivins, "La rationalisation du regard," *Réseaux, Culture et technique*, 5, no. 27 (1987) : 13.

27. Deleuze, *Le pli - Leibniz et le baroque*, 27.

28. « *Quand les mathématiques prennent pour objet la variation c'est la notion de fonction qui tend à se dégager, mais aussi la notion d'objet change et devient fonctionnelle (...) L'objet ne se définit plus par une forme essentielle mais atteint à une fonctionnalité pure, comme déclinant une famille de courbes encadrées par des paramètres, inséparable d'une série de déclinaisons possibles ou d'une surface à courbure variable qu'il décrit lui-même. Appelons objectif ce nouvel objet. (...) Le nouveau statut de l'objet ne rapporte plus celui-ci à un moule spatial, c'est-à-dire à un rapport formel-matière, mais à une modulation temporelle qui implique une mise en variation continue de la matière autant qu'un développement continu de la forme (...)*
Si l'objet change profondément de statut, le sujet aussi. Nous passons de l'inflexion ou de la courbure variable aux vecteurs de courbure du côté de la concavité. (...) Ce n'est pas exactement un point, mais un lieu, une position, un site, un « foyer linéaire », ligne issue de lignes. On l'appelle point de vue pour autant qu'il représente la variation ou l'inflexion. Tel est le fondement du perspectivisme. Celui-ci ne signifie pas une dépendance à l'égard d'un sujet défini au préalable : au contraire, sera sujet ce qui vient au point de vue, ou plutôt ce qui demeure au point de vue. C'est pourquoi la transformation de l'objet renvoie à la transformation corrélatrice du sujet : le sujet n'est pas un sub-jet mais un superjet comme le dit Whitehead ». Deleuze, *Le pli - Leibniz et le baroque* (1988) : 24-27.

29. Bernard Cache, *Terre meuble* (Orléans, France: HXX, 1997) : 68.

écarts qui sont permis, dus à l'effort de présentation, au travail rythmique et narratif du montage. Peu importe. Ce qui importe, c'est le fait que la vidéo ne semble pas avoir pour intention de classer, de séparer mais au contraire de réunir, de regrouper, de rassembler. Tout comme la vidéo de Desom vient réduire à un ensemble de connexions toute la complexité du film d'Hitchcock, *Santo Domingo n°863* réduit à six minutes de film deux mois d'observation et plusieurs dizaines d'heures de rush. C'est peut-être là le principal intérêt : celui de permettre de voir un ensemble complexe sous une forme simple au sein de laquelle tous les éléments peuvent alors être combinés et recombinaisonnés les uns avec les autres, autant de fois que nécessaire. Ce que propose Desom, peut-être même à son insu, c'est de mobiliser le monde de *Rear Windows*, de l'intérioriser sur un plan de projection unique. Comme le note Latour à propos de la peinture hollandaise :

« La principale qualité de ce nouvel espace visuel n'est pas d'être plus «objectif», c'est de posséder cette «cohérence optique» étudiée par Ivins, cohérence qui permet à des éléments à première vue éloignés, d'échanger leurs caractéristiques : cartes, livres de comptes, description de voyages, missives, théories de l'œil. »²⁶

Il ne s'agit donc plus tant de *décrire* des phénomènes que de les *inscrire* dans une surface de projection. Tout comme Perec, qui alignait les traces du lieu parisien sur une page blanche, Desom aligne les traces de l'arrière cours de Jeff sur un écran lisse. Il en simplifie la complexité (narrative), aplatit l'épaisseur (interprétative) pour les faire tous entrer sur un même registre d'inscription. Image mosaïque, plurielle ou polyptyque sont autant de manières d'inscrire une série de faits, de phénomènes ou d'événements dans un système commun, de révéler un réseau de connexions entre des objets, des individus, des trajectoires qui ne sont plus soumis à un point de vue mais le soumettent aux conditions de leur actualisation. La multiplication des prises de vues au sein de l'image-composite n'offre pas tant : « une variation de la vérité d'après le sujet [le point de vue], mais la condition sous laquelle apparaît au sujet la vérité d'une variation »²⁷. En d'autres termes, l'image-composite permet d'émanciper, ou plus précisément de renverser le rapport corrélatif entre le point de vue et le sujet, et abolit par là-même l'identité de l'objet. Nous avons déjà vu que l'image-temps mettait à mal cette séparation entre sujet et objet, l'image-composite l'intègre complètement dans sa construction en réduisant l'ensemble à un rapport de variation²⁸. Elle permet de construire un regard par la multiplication de différents points de vues et n'en conserve que la réalité des variations plus que la force d'interprétation :

« Mais précisément ce qui compte, ce ne sont pas de nouveaux objets mais une nouvelle disposition du regard, par où nous échappons à la problématique du même et de l'autre, de l'identique et du différent pour porter notre attention aux multiplicités, aux différences dans la répétition »²⁹

30.
Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Édition : 4e édition (Economica, 2000), 409–412.

31.
During, “*Invention Du Local, Épuisement Des Lieux.*” : 208

32.
Latour, « *Les “vues” de l’esprit* » : 88.

Disposer du regard

En modifiant ainsi le regard sur le monde, en l'intégrant dans une surface lisse, en le réduisant à un ensemble de connexions délestées de toute charge affective ou interprétative, l'image-composite permet d'échapper aux constructions binaires dont Lefebvre dénonçait déjà leur tendance à « figer le mouvement »³⁰. Il n'y a plus de local et de global, de périphérie et de centre mais perpétuelle variation, modulation, altération en continu, *mouvement à trois termes* qui ne se matérialise que par une connexion de *proche en proche* et dont l'image-composite se fait l'écho. L'image-composite permet de « définir les coordonnées d'une expérience locale mais éclatée de la localité »³¹. Elle n'est plus soumise à une histoire ou à un registre de temporalité, mais à une forme de connexion pure. Pure connexion entre des événements qui seront alors sélectionnés et isolés pour eux-mêmes, indépendamment des schémas sociaux culturels auxquels ils renvoient. L'image-composite aplatit l'horizon du monde en une surface de pure connexion. Il n'y a plus d'identifications, plus de rapport sensorimoteur, plus de narration ni même de chronologie : le temps est alors réduit à un espace en deux dimensions dans lequel entrent en connexion de simples variations.

Vision synoptique

Durant l'analyse typologique, nous avons vu comment chaque dispositif pouvait sélectionner, séparer et isoler des éléments de l'image renvoyant à différentes composantes d'ambiances. Ce travail de discrétisation laisse ensuite la place à un travail de mise en relation de ces différentes composantes, *donnant lieu* à un espace de *cohérence optique* dans lequel celles-ci sont alors compilées, articulées ou scindées. L'enjeu de l'image-composite réside peut-être plus dans cette capacité à faire travailler ensemble ces différentes données que dans un travail d'identification et de dénomination. Comme l'explique Latour, dans le principe de connaissance, c'est moins la *nature des calculs* qui importe que leur *présence simultanée en un lieu devenu centre* :

« Les fièvres s'agencent autrement si, au lieu de voir un malade enfiévré, puis un autre, c'est cent fièvres décrites qu'on inspecte d'un regard (...) le seul moyen de voir la totalité c'est d'organiser, à la fois, les murs, les rondes, les dossiers et les instruments pour présenter synoptiquement les phénomènes. »³²

Cette vision synoptique sur un ensemble précis de phénomènes est ce à quoi prétend l'image-composite. Il s'agit d'une vision d'ensemble, avec la capacité de réunir dans un ensemble cohérent et homogène une multitude d'éléments hétérogènes et disparates, de les simplifier et de les aplatir sur un même système de coordonnées, et de les donner à

33.

Cette recherche pourrait d'ailleurs partir des Sept ruses proposées par Latour : mobiliser, fixer immuablement les choses, aplatir, varier l'échelle, recombinaison et superposition des traces, incorporer l'inscription dans un texte, fusionner avec les mathématiques. In Latour, "Les 'Vues' de L'esprit."

Comme il le note lui-même, si la géométrie descriptive a totalement reconfiguré notre monde, c'est parce qu'elle a été capable de répondre point par point à ces sept critères, alors que la perspective n'en respectait que les quatre premiers. Nous venons d'esquisser la manière dont l'image-composite pouvait répondre aux cinq premiers points, par nos expérimentations, sans pour autant avoir pu développer les deux points restants ni même approfondir ces premiers éléments.

voir dans le même regard. L'image-composite, dans ce sens, serait alors plus un outil de savoir et de raisonnement qu'une forme d'appréhension et de perception du territoire. Ou plus exactement, et c'est son lien intrinsèque avec la classification des images de Deleuze, c'est un outil de connaissance sensible des phénomènes de perception. Elle n'a pas pour intention de produire une analyse intelligible, mais au contraire de produire un raisonnement tangible, tant parce qu'elle se concentre sur le processus, sur la dynamique, que parce qu'elle ne cherche pas à figer des éléments de conclusion mais à produire le terrain propice pour renouveler les formes de pensées. Il faudrait approfondir cette hypothèse à partir d'une vidéographie comme *Centre de calcul* (Latour) avec le travail d'une recherche focalisée sur cette question³³. L'image-composite deviendrait certainement - dans ce cas-là - une image-synoptique, ce qui permettrait de ne plus se limiter à la technique pour s'ouvrir sur les enjeux heuristiques d'une telle méthode. Comme nous le précisons en introduction, l'hypothèse selon laquelle le compositing renouvelle nos modalités d'appréhension des phénomènes sensibles liés au territoire ne nous intéresse que dans la mesure où elle permet d'embrayer sur la dimension opérationnelle d'une telle approche dans la conception du projet urbain. Aussi, nous avons privilégié dans cette recherche un travail de terrain, permettant d'interroger la dimension praxéologique du compositing au sein de la pratique professionnelle de l'urbanisme, plus qu'un travail expérimental visant à développer et consolider l'hypothèse d'une image-synoptique comme méthode de travail et d'analyse scientifique.

chapitre 3

un outil de projet

- a. une approche impliquée
note méthodologique
- b. une vidéographie sur mesure
étude de cas
- c. une pratique stabilisée
enjeux opérationnels





« *Souvenez-vous...* »

Giorgio Albertazzi dans *L'année dernière à Marienbad*,
Alain Resnais, (1961)

présentation : l'homme à la caméra

Les seules pratiques vidéographiques récurrentes dans les dynamiques de projet urbain sont celles relatives à la communication et la promotion. La vidéo comme outil d'analyse semble timidement émerger ces dernières années sans pour autant répondre à une méthodologie clairement identifiée. L'hypothèse principale qui guide ce travail réside dans l'intuition que l'image-composite peut servir de support à une pratique vidéographique stabilisée au sein du processus de conception du projet urbain. Au-delà des modalités de lecture et de compréhension du territoire qu'elle met en œuvre, cette hypothèse s'appuie sur sa capacité à répondre à des protocoles précis, transmissibles et reproductibles, sans jamais se désolidariser des qualités intrinsèques à l'image animée. Nous voudrions ici interroger la portée opérationnelle de l'image-composite dans la pratique de l'urbanisme : Comment l'image-composite peut-elle participer au processus cognitif du projet ? À quel moment peut-elle intervenir ? Comment impacte-t-elle la pratique urbaine ? Quels dialogues, échanges ou débats peut-elle solliciter dans la dynamique d'un travail collectif ?

Dans cette perspective, l'image-composite est intégrée à une pratique et ne vaut plus pour elle-même mais comme support de visualisation au service d'un processus cognitif spécifique. Söderström souligne l'importance des supports de visualisation dans la pratique de l'urbanisme au regard¹ :

- de la discipline en tant que telle, qui vise à étudier les objets dans l'espace, mais dont l'objet principal, de par son caractère *macroscopique et complexe*, l'oblige à faire appel à différents registres de médiations (visuel, graphique, statistique, sonore, ect.) ;
- de leur fonction qui ne se limite pas à un processus mimétique ou illustratif, mais qui a pour but de se substituer à l'objet étudié pour être le support direct de la production d'un savoir et d'une connaissance ;
- et enfin de l'usage qui en est fait, car ils sont destinés à circuler entre les acteurs du projet et parfois même au-delà du cadre réflexif que constitue le projet urbain. En ce sens, ils sont des supports de médiation qui participent activement à un *circuit dynamique* qui suppose de pouvoir constamment revenir sur les productions en fonction des avancées du projet tout en maîtrisant les finalités

Nous avons déjà vu en quoi l'image-composite pouvait servir de médiation entre l'objet et son analyse, et nous avons considéré ce qu'elle pouvait véhiculer comme savoir spécifique. Il faut maintenant confronter l'image-composite à la fonction et l'usage attendu des supports de visualisation au sein de la pratique urbaine (sa capacité à participer activement aux processus cognitifs et à être sollicité comme support de médiation). Le premier niveau

1 Ola Söderström, *Des images pour agir. Le visuel en urbanisme* (Lausanne: Payot Lausanne - Nadir, 2001), 9 et 26.

suppose de prendre en compte les débats et les réflexions que peut nourrir ce type de support à chaque étape de l'élaboration du projet urbain, le deuxième doit prendre en compte la manière dont la vidéo peut ou non être assimilée par les différents acteurs du projet. Or cette analyse de type modal qui vise à ajuster une technique au sein d'une pratique ne peut se faire sans l'établissement du modèle de référence. Et force est de constater qu'il n'y a actuellement aucune forme de pratique vidéographique stabilisée au sein de la pratique de l'urbanisme. En ce sens notre approche est double : d'un côté analyser les modes d'intégration de la vidéo dans la pratique urbaine, de l'autre concevoir les vidéos à partir desquels cette intégration peut être effective. Ce choix implique de devoir adapter tout autant les techniques aux contraintes structurelles et conjoncturelles de la pratique de l'urbanisme (coût et temps de production, relation au site, à l'énoncé, aux autres), que de les interroger dans une logique de reconduction dans différents contextes. Ainsi, étudier la manière dont l'image-composite peut s'intégrer à la pratique du projet urbain ne peut se faire que par une approche expérimentale in situ, ou plus exactement in vivo, tant la pratique de l'urbanisme est à considérer comme un processus dynamique et évolutif. Il a fallu pour cela mettre en place un dispositif permettant d'expérimenter la vidéo face à des dynamiques de projet urbain concrètes, tout en étant partie prenante du déroulement du contexte dans lequel elle est amenée à s'inscrire. Aussi nous détaillerons d'abord le contexte spécifique de l'expérimentation sur lequel repose cette recherche afin d'en préciser les contraintes méthodologiques, puis nous développerons alors notre analyse en deux temps :

- le premier se centre sur la manière dont la vidéo peut s'adapter à la pratique de la discipline urbaine. Il sera développé à travers le compte rendu d'une des expérimentations menées au cours de notre recherche détaillant les logiques de conception des vidéos par rapport aux attentes et aux contraintes du projet ;
- le deuxième revient sur la manière dont la dynamique du projet urbain peut intégrer le support vidéographique. Il sera abordé par une lecture transversale des différentes situations auxquelles nous avons été confrontés en détaillant les conditions de félicités et d'infélicités de chacune d'elle.

IIA. pour une recherche impliquée note méthodologique

Nous voulions interroger *de l'intérieur* la manière dont la vidéo peut s'intégrer à la pratique de l'urbanisme, c'est-à-dire en étant partie prenante de l'adaptation de ces outils en fonction de la dynamique du projet urbain. Cette expérimentation *in vivo* a pu être menée dans le cadre d'une *Convention Industrielle de Formation par la Recherche* (CIFRE) entre le *Centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain* (CRESSON), l'agence d'urbanisme INterland, l'*Association nationale de la recherche et des technologies* (ANRT) et le doctorant¹. Le dispositif CIFRE, tel qu'il a été conçu par l'ANRT, permet le financement de travaux de thèse par des entreprises ou des industries directement impliquées dans l'objet de la recherche et a pour but de favoriser les liens entre le champ de la recherche et celui de la pratique professionnelle. Mais le CIFRE n'est pas uniquement un dispositif de financement, il peut aussi, comme nous le verrons, servir de support méthodologique à la recherche et permettre alors l'articulation des deux registres d'analyse.

1.

• CRESSON : Centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain,

<http://www.cresson.archi.fr/> ;

• agence INterland :

<http://www.interland.info/> ;

• ANRT : *association nationale de la recherche et des technologies*

<http://www.anrt.asso.fr/>

2.

Nous avons précisé au début de notre recherche que la vidéo était susceptible de participer à la pratique du projet urbain en tant que support de description. Donc à ce titre elle participe d'un courant méthodologique qui considère l'acte de décrire comme étant déjà un acte de projet, au sens où les visualisations de l'existant qui sont ainsi produites vont conditionner le processus cognitif et projectif qui en découlera. Cette conception du projet urbain considère que les différentes étapes qui le composent sont perméables et se nourrissent mutuellement. Pour autant, administrativement la dynamique du projet urbain peut être divisée en plusieurs phases indépendantes les unes des autres, répondant à différents énoncés d'appels d'offres. Dans ce contexte, c'est avant tout dans les phases d'études pré-opérationnelles que nous souhaitons interroger l'image-composite, car c'est bien là que la mobilisation des différents registres de description de l'existant est la plus effective.

3.

“Book INterland” *Issuu*, http://issuu.com/interlandpublications/docs/book_interland/3, consulté le 27.08.14.

4.

Voir respectivement pour les films documentaires : Mehran Tamadon, *Bassidji* (2010) et Guillaume Meigneux, *HLM, Habitations Légèrement Modifiées* (2014).

Pour les études urbaines : *Contribution au « Rapport Lelarge »* commandité par le Ministère de l'Ecologie et du développement durable, et *participation au marché de définition international « Etudes d'urbanité – Paris La Défense »* initié par l'EPAD.

1. Le dispositif CIFRE, un outil méthodologique

Le dispositif CIFRE s'est rapidement imposé comme un outil particulièrement adapté aux attentes qui étaient les nôtres quant à la possibilité d'éprouver une technique encore étrangère à une pratique professionnelle. L'élaboration du dispositif CIFRE s'est effectuée d'abord par une prise de contact individuelle et autonome avec d'un côté des laboratoires de recherche et de l'autre différents professionnels susceptibles d'être intéressés par ce type de démarche. Le choix du laboratoire, l'équipe du CRESSON de l'UMR 1563, a été motivé par l'intuition partagée (avec les membres du laboratoire) que la notion d'ambiance était intrinsèquement liée aux techniques vidéographiques déjà expérimentées et qu'il s'agissait d'éprouver dans un contexte de travail en agence. Le choix de la structure d'accueil - l'agence INterland - s'est fait au regard :

- de son activité car elle intervient principalement dans les phases d'étude pré-opérationnelle, ce qui lui a permis de développer un savoir-faire centré sur la prise en compte de l'existant et la mise en relation des différents acteurs concernés par l'évolution de celui-ci² ;
- de sa démarche prospective et expérimentale visant à renouveler les outils d'analyse afin de « *remettre la complexité, fondement de la ville, au centre de la réflexion* »³ ;
- de ses sensibilités déjà affirmées à l'égard du support filmique, de l'expérimentation vidéographique au sein d'études urbaines jusqu'à la production de films documentaires en relation ou non avec des problématiques spatiales⁴. Bien que ces expérimentations n'aient jamais abouti à une pratique stabilisée, elles témoignent déjà d'un contexte favorable à l'intégration effective d'une pratique vidéographique au sein de la dynamique de l'agence ;
- de sa proximité géographique et professionnelle avec le laboratoire de recherche du CRESSON.

Aussi notre convention a donc été établie entre les différents acteurs autour de l'enjeu d'intégrer des réalisations vidéographiques au sein des études et projets urbains menés par l'agence (convention CIFRE n° 06/2010).

5.

En ce qui concerne la difficulté de deux entités à communiquer, celle du doctorat à maintenir son axe de recherche, l'attente d'un retour sur investissement de l'entreprise ou à l'inverse l'idée d'une dépréciation des résultats scientifiques voir les comptes rendus du *Séminaire sur la formation par la recherche* organisé en 2011 par le collectif de la Recherche Doctorale Impliquée, *Le dispositif CIFRE en sciences humaines et sociales, une génération hybride entre recherche et action?* (Lyon: Université Lyon 2, 2011), 27-32, http://www.urbalyon.org/AffichePDF/Le_dispositif_Cifre_en_Sciences_Humaines_et_Sociales_une_generation_hybride_entre_recherche_et_action_-_Regards_croises_et_partage_d-experiences-3422.

Fig. 01 :
Lettre d'engagement de l'agence INTERland

INTERland
Architecture Urbanisme Paysage

I + 33 (0) 472 400 508 / E + 33 (0) 478 425 328
contact@interland.info / www.interland.info
Bureaux + Ateliers
61, rue Sully 69006 Lyon, (Fr)

SARL, d'Architecture au Capital de 35 000 €
RCS Lyon 477 829 261 00023
Code NAE 7111Z
TYA Intracommunautaire FR 67477829261
Ordre des Architectes N° National 806137

15.04.2010, 12:10 Lyon, France

Monsieur Guillaume MEIGNEUX
54 rue Basse
59000 LILLE

Objet: Lettre engagement

Monsieur,

J'ai l'honneur de vous confirmer ci-après les conditions de votre engagement conclu conformément à la convention collective nationale des entreprises d'architecture n° 2332 et au règlement intérieur de l'agence.

Vous apporterez votre collaboration à l'agence à dater du 19 avril 2010 pour la durée de votre doctorat effectué dans le cadre d'un contrat CIFRE: si celui-ci est accepté, soit 3 ans maximum et pour lequel une subvention trimestrielle de 3 500 € nous est allouée.

L'intitulé de votre thèse est: « Pratiques vidéographiques urbaines ».

Vous occuperez un poste de chargé d'études, coefficient 300 niveau III – position 1 – à temps plein (39 heures par semaine). Ce temps sera réparti à 50 % pour votre recherche, qui pourra être effectuée soit au sein de l'entreprise, soit à l'université et 50 % pour les études qui vous seront confiées dans le cadre de l'activité de la société.

Vous avez droit, selon la législation en vigueur à 4 h par semaine de RTT, rattachant ainsi votre temps réel de travail à 151,67 h/mois, soit 35 h hebdomadaire.

Il vous sera éventuellement possible de cumuler des heures de RTT, après accord et en avoir fait préalablement la demande au moins 8 jours avant la date d'absence.

Votre rémunération mensuelle brute est fixée à 2 186,93 €, soit 1 700€ net à payer (selon taux des organismes sociaux).

Vos congés payés annuels seront de 5 semaines selon la législation, soit 2,5 j. par mois de présence.

A l'issue de ce contrat très spécifique, vous ne pourrez prétendre à une prime de précarité, que celui-ci soit ou non reconduit en contrat à durée indéterminée.

Pour la bonne règle, je vous prie de me donner votre accord sur les termes de la présente lettre en m'en retournant la copie ci-jointe dans un délai de huit jours, après avoir porté au bas de la page la mention « lu et approuvé » suivie de votre signature.

Guillaume MEIGNEUX
Francis Hallard

INTERland
Architecture Urbanisme Paysage
61 rue Sully - LYON 69006
Tél: 04 72 40 05 08 - Fax: 04 78 42 53 28
E-mail: contact@interland.info

Pour ce qui concerne l'application du contrat, il est précisé que la résidence de Monsieur Guillaume MEIGNEUX est à LILLE.

2. Les contraintes du dispositif

Le dispositif CIFRE se matérialise par un contrat de travail de trois ans (CDD) entre la structure d'accueil et le doctorant (fig. 01). Ce dernier est alors intégré à l'agence tout en étant employé dans un cadre très précis quant à ses compétences, sa mission et son temps de travail. La CIFRE stipule à ce propos que le doctorant se doit de ne travailler que sur l'objet de sa recherche, et qu'il doit répartir équitablement son temps de travail entre la pratique en entreprise et le déroulement de sa thèse dans un cadre académique. La position du doctorant CIFRE est alors ambiguë : il est soumis aux réglementations en vigueur dans le salariat, mais conserve une certaine autonomie face à l'activité de l'entreprise ; il participe d'un dispositif de recherche appliquée, mais n'est pas encore chercheur ; il est étudiant inscrit à l'université, mais engagé dans des dynamiques professionnelles.

Le doctorant doit alors répondre à des attentes et des contraintes entrepreneuriales autant qu'académiques. Cette position duelle n'est pas sans poser des difficultés, que ce soit du côté de la recherche, où la CIFRE est parfois décriée comme une *sous-thèse* puisque ne pouvant pas prétendre aux mêmes exigences académiques que des thèses financées par la recherche, ou du côté professionnel où il est parfois attendu du doctorant une retombée économique de son travail. Dans les deux cas, cela révèle des positionnements épistémologiques qui considèrent les champs de la recherche et de la pratique professionnelle comme deux entités qui ne peuvent communiquer, ce que justement la CIFRE vise à renverser. Mais cela se traduit pour le doctorant par de réelles difficultés à maintenir le cap de sa recherche, à se saisir de son terrain, à s'inscrire dans une dynamique de laboratoire, ou encore à gérer simplement son investissement entre deux dynamiques (rythmes et attentes différentes)⁵.

Bien que dans notre cas nous ayons nous aussi dû faire face à ce type de difficultés, notre position était quelque peu différente : l'enjeu de la CIFRE pour nous était d'interroger le caractère opérationnel des techniques de compositing au sein du développement des études du projet urbain. Il ne s'agissait donc pas d'aborder le travail de l'agence comme un terrain d'étude à proprement parler (et observer ses modalités de fonctionnement), ni même comme un financement pur de la recherche (à travers lequel une recherche autonome peut se développer), mais comme le lieu de l'expérimentation, le cadre d'une recherche *appliquée* et *impliquée*. *Appliquée*, puisque cette recherche s'ancre directement dans une pratique professionnelle ; *impliquée*, car nous avons directement pris part aux dynamiques des projets de l'agence, de la formulation des candidatures à la présentation des résultats, en passant par les réunions et ateliers de travail collectif.

Cela sous-entend que nous n'étions pas tant dans la position du chercheur en marge de

la pratique effective de l'entreprise - affairé à mener des expériences indépendantes dans son laboratoire ou observateur scrupuleux des logiques productives de celle-ci - mais plus dans une position active et participative, comme le collègue de bureau qui tente, tant bien que mal, de s'intégrer aux pratiques de l'entreprise avec des outils qui ne lui sont pas coutumiers. À partir de là les vidéos obtenues ne sont plus à considérer comme des corpus d'étude mais bien comme des résultats d'expérimentations. Elles doivent à ce titre ne plus être lues comme des objets autonomes mais dans la logique dynamique d'un processus de conception en relation avec le contexte de leur élaboration.

Il faut alors prendre en compte tout le processus de fabrication de la vidéo (captation, manipulation, finalisation, visualisation) en fonction de la conception du projet en cours et du circuit dynamique de ses supports de visualisation. En d'autres termes cette démarche est éminemment inductive en ce qu'elle puise dans l'expérience effective et concrète la matière et le support de son analyse. Les difficultés rencontrées lors du déroulement de la CIFRE font alors parties des variables d'ajustement permettant d'identifier les conditions de faisabilité de notre hypothèse de départ. Si le contexte de la CIFRE a donc pu être intégré comme méthode de travail, notre objectif d'interroger une technique au regard d'une pratique tout en étant acteur de son adaptation suppose elle de prendre en compte deux registres d'analyse : l'un qui se porte sur l'adaptabilité de la technique aux contraintes du processus de conception du projet urbain, l'autre sur l'intégration de la pratique vidéographique à la pratique de l'urbanisme.

6.

Par exemple, lorsque nous étions amenés à présenter des vidéos au cours d'une réunion (et dont l'enjeu n'était pas la question de la vidéo mais bien le déroulé de l'étude dans laquelle s'insérerait la vidéo) il nous était impossible de doubler notre présence par une étude auprès de la maîtrise d'ouvrage sur leur comportement et leur réaction au vu des vidéos. À l'inverse il serait intéressant sur cette base de développer un programme de recherche spécifique quant à l'application de l'image-composite dans le milieu professionnel, avec par exemple des équipes élargies qui permettraient de déléguer les domaines de compétences et leur implication respective dans le processus de conception.

3. Articuler deux registres d'analyse : contextuelle et structurelle

Si les vidéos sont effectivement à considérer ici comme des résultats d'expérimentations, elles n'ont pas pour autant été le moteur de celles-ci. Notre proposition de s'insérer au sein d'une dynamique qui n'est pas motivée par l'objet de la recherche suppose de ne pas pouvoir maîtriser les conditions de l'expérimentation, et par conséquent de réduire les possibilités d'affiner les résultats. Concrètement, en tant que membre d'une maîtrise d'œuvre répondant à la commande d'un tiers, le temps (et l'espace) séparant le travail exploratoire sur l'outil, tant technique qu'heuristique, et la validation du résultat, que ce soit auprès de l'équipe ou du commanditaire, était extrêmement court et non reconductible. De plus, nous étions soumis aux mêmes contraintes que les urbanistes, à savoir que nous ne maîtrisons pas l'ensemble des facteurs de réussite d'un projet. Dans bien des cas, des dynamiques de travail peuvent être contrariées par des agendas politiques, des facteurs économiques, ou des orientations thématiques qui échappent aux compétences des équipes mandatées. Cela suppose alors d'avoir dû à plusieurs reprises abandonner des expérimentations en cours de route. À l'inverse, être considéré comme un membre actif de la mise en réseau que suppose le projet urbain permet d'introduire les conditions de l'expérimentation comme des facteurs à étudier au même titre que les résultats. Il est alors possible d'interroger la pertinence du recours à la vidéo face au processus de conception du projet urbain tout en interrogeant les conditions de faisabilité de ce type d'imbrication, et ce qu'elle peut opérer rétroactivement sur la pratique de l'urbanisme. Ce dernier point est néanmoins à relativiser au regard des conditions de travail qu'impose le dispositif CIFRE. Celui-ci est limité à une durée de 36 mois répartis pour moitié sur les enjeux de collaborations avec l'agence, et pour moitié sur les enjeux directement liés au cadre académique d'une thèse en doctorat. Cela sous-entend que la présence effective au sein de l'agence ne dure que 18 mois, laps de temps vraisemblablement trop court pour mesurer précisément l'impact que peuvent avoir de nouvelles pratiques au sein d'un dispositif aussi complexe et étendu qu'est le projet urbain, mais laps de temps suffisant pour identifier les contraintes et les difficultés relatives à son intégration. En ce qui concerne la double intention d'adapter la technique du compositing et de saisir ses modalités d'insertion, cela suppose de se positionner à mi-chemin entre le laborantin qui réalise concrètement l'expérience et en ajuste les résultats, et l'observateur qui analyse la manière dont ce laborantin effectue son expérience en se focalisant sur les relations qu'il tisse avec son contexte de fabrication. Le premier niveau nécessite une connaissance des outils et une implication concrète dans leur adaptation, le deuxième une prise de recul et une contextualisation plus large⁶. Il aurait été complexe dans les conditions d'une thèse en doctorat (travail personnel, économie de la recherche et laps de temps imparti) de viser un équilibre entre les deux. Partant du principe que l'observation de l'intégration des outils ne peut se faire sans leur production effective, nous avons privilégié la multiplication des expériences pour procéder à une observation en différé des modalités relationnelles

auxquelles ils ont participé. Deux niveaux de connexions sont donc à prendre en compte dans l'analyse :

- le premier (le résultat de l'expérience) se centre sur la manière dont l'outil, la vidéo, peut s'adapter et se conformer à un processus de conception qui lui est étranger, le projet urbain ;
- le deuxième (les conditions de réussite de ce type d'expérience) interroge la manière dont une pratique, le travail en agence de l'urbanisme, peut assimiler et s'approprier une nouvelle technique, le compositing.

Le premier niveau sera abordé via le récit détaillé d'une des expérimentations (étude de cas) et le deuxième via un regard d'ensemble sur les 18 mois d'expérimentations. Le récit détaillé se fera sur la base de notre participation à l'intégralité d'une étude de faisabilité portant sur un quartier résidentiel de la périphérie de Villeurbanne. Le deuxième se fera sur le traitement de l'ensemble de nos collaborations allant de la formulation du principe méthodologique pour des candidatures à la présentation et la restitution sur DVD de vidéos à la maîtrise d'ouvrage. Dans les deux cas, l'analyse se construit sur la prise en compte d'un corpus élargi de documents ne se limitant pas au seul support vidéographique.

ÉTUDES	VIDÉOS RÉALISÉES ET PRÉSENTÉES À UN TIERS	TESTS INTERNES À L'AGENCE	VIDÉOS ÉNONCÉES
BUERS (2010-/2011)	accès rocade (plan fixe) usb :Buers_01_rocade rue du 8 mai et voie rapide (tvg situé) usb :Buers_02[a,b] Cours intérieures (img polyptyque) usb : Buers_03 Place des Buers (mosaïque/panoptique) usb : Buers_[04+04a] Barre Pranard (tvg augmenté) usb : Buers_05	plans fixes travelling compensé travelling comparé travelling recomposé archive incrustation animée	
EUROMÉTROPOLE (2011/2012)	retours d'arpentages (img polyptyque) usb : EKL1_01[a,b,c,d] Grand territoire (img plurielle) usb : EKL1_02 Portraits de gare (img mosaïque) usb : EKL1_03[a,b,c] Trajets réguliers (img polyptyque) usb : EKL1_04[a,b,c]	Travelling asynchrone x3 Travelling cartographique traversée orthonormée x2 travelling imbriqué	Collage city Origami Panoramique comparatif
MACON (2011)	Macon ville, ici... (img polyptyque) usb : Maconville		
YOPLAIT (2011/2012)	travelling graphique (img polyptyque) usb : yoplait_01 Carré de soie (mosaïque/panoptique) usb : yoplait_02[a,b,c]	panoptique augmenté x3 Accès -img plurielle Trajets quotidiens x2	
AULT (2011)	Littoral (plans fixes) usb : LittoralAult_01 Liaison (img polyptyque) usb : LittoralAult_02 Pacorus Moulinet (img polyptyque) usb : LittoralAult_01		
CAMY (2012)	Observer (img polyptyque) usb : Camy_Observer		image plurielle image polyptyque
TOUOUSE (2011)		Travelling composé Travelling cartographique transect dynamique panoramique	
ARLEQUIN (2010)		Le temps de l'expérience x2 Trajet quotidien	travelling décomposé
VAL D'EUROPE (2010)		Traversée (img purielle)	
APPEL D'OFFRES PERDUES			Grenoble - 2010 Lyon Part-Dieu - 2011 Gonesse - 2011 Les Sablons - 2011 IDF multimodal - 2011

Fig.02 : Ensemble des vidéos réalisées en CIFRE, classées par études et par modalité d'imbrication.

4. Corpus élargi

Sur les 18 mois de présence effective au sein de l'agence d'urbanisme, nous avons eu l'occasion de participer à différents niveaux à 14 études, qui correspondent à la réalisation de 21 vidéos qui ont été soumises au moins une fois à des membres extérieurs à la maîtrise d'œuvre, plus 22 autres qui auront fait partie d'échanges internes à l'équipe mais n'auront pas été validés pour la suite de l'étude (fig. 02). À cela s'ajoute l'ensemble des essais vidéographiques ou de différentes captations (rushes) ayant accompagné l'élaboration des vidéos en question et les différents documents (schémas, photographies, énoncés) ayant participé à leur réalisation, ainsi que les différentes situations (sur le terrain, avec l'équipe, lors de comités de pilotage) auxquelles elles renvoient. Nous prendrons aussi en compte les documents produits par l'agence dans le cadre des études considérées (plans, photographies, modélisation 3D) et l'ensemble des documents accompagnant le travail de recherche (carnet de bord, communication, compte rendu de réunions). Ce corpus sera d'abord analysé suivant les relations internes à l'élaboration d'une étude (analyse contextualisée sur un corpus limité), pour ensuite être abordé dans une approche générique des modalités relationnelles du dialogue entre les deux pratiques.

IIIB. une vidéographie sur mesure étude de cas

Envisager d'avoir recours à l'image-composite en tant que support de visualisation suppose qu'elle puisse participer au processus cognitif mis en place par le projet urbain. Elle doit pour cela être capable de se saisir de certains registres d'informations présents sur le territoire en fonction du contexte de travail imposé, de les traiter et les manipuler en fonction de la dynamique interne à l'équipe, pour enfin en restituer une synthèse sous une forme partageable auprès des différents acteurs sollicités. En revenant, par le récit, sur une étude urbaine à laquelle nous avons pu participer dans sa continuité, nous voudrions ainsi identifier la manière dont la vidéo peut se conformer à ce cadre de production ainsi que les différents types de relations qu'elle peut entretenir avec la dynamique du projet urbain (de la formulation de l'énoncé au partage de ses résultats, en passant par les différentes étapes de sa réalisation).

1.

Nous nous basons ici sur les documents de l'appel d'offres et la note méthodologique proposés par l'équipe lauréate : INterland, F. Grucker, HTC, septembre 2009.



Fig. 01 :
Note méthodologique du groupement INTERland (mandataire), F. Grucker et HTC pour l'étude de cadrage urbain des Buers (2009)



Fig. 02 :
Vue aérienne du quartier des Buers à Villeurbanne, avec :
- en blanc la zone de l'étude
- en noir l'ensemble du bâti.

1. Contexte de travail

L'étude de cadrage urbain des Buers Nord en vue d'un projet de renouvellement du quartier est la première étude à laquelle nous avons participé dans le cadre de cette recherche. Les membres de l'équipe n'étaient alors pas familiarisés avec l'outil et nous n'avions nous-mêmes aucune certitude quant à la pertinence des outils proposés. Ceci permet, dans la perspective du retour de l'expérience proposé ici, de revenir précisément sur les différentes étapes de notre participation, depuis les premiers questionnements jusqu'au moment de la restitution des conclusions à la maîtrise d'ouvrage. De plus l'étude en question a l'avantage d'être une étude concise, tant en terme d'attentes, d'équipe que de calendrier, ce qui permet de bien saisir l'ensemble des composantes ayant conditionné l'intégration de la vidéo. Enfin, d'un point de vue pratique, l'étude concernait un quartier proche de l'agence, ce qui, dans l'élaboration des vidéos, a permis de faciliter les allers et retours entre le terrain et l'agence, allers et retours bien souvent nécessaires à l'expérimentation de certains outils. Ce retour d'expérience nous permettra ainsi d'identifier les différentes logiques relationnelles auxquelles la vidéo a participé ou qu'elle a provoquées en fonction du contexte de travail et des attentes de l'équipe. Mais dans un premier temps il nous faut d'abord préciser et détailler les enjeux et le cadre de l'étude en question.

Description du contexte de l'expérimentation

L'étude de cadrage urbain du quartier nord des Buers est une étude commanditée par la Communauté Urbaine du Grand Lyon visant à définir un projet de renouvellement urbain (fig. 01)¹. Implanté entre la rue du 8 Mai 1945 et le boulevard périphérique, le quartier des Buers est l'un des principaux quartiers de Villeurbanne avec 52 hectares (périmètre ZUS) et près de 5 900 habitants (RGP 2006). L'étude porte sur la partie Nord du quartier, localisée au creux de l'échangeur « Charles de Gaulle » et bénéficiant de l'ensemble des externalités offertes par les quartiers alentours (transports en communs, services et commerces de proximités) (fig. 02). *Construit dans les années 1960 et réhabilité entre 1985 et 1990, le patrimoine bâti des Buers Nord est aujourd'hui confronté à une vétusté importante et à d'importantes nuisances sonores et visuelles* et contraste avec les enjeux stratégiques liés à son emplacement (accessibilité optimale, proximité du cœur de l'agglomération et des pôles d'emplois de l'Est Lyonnais) et aux dynamiques immobilières qui le jouxtent (comme le projet du « Terrain des Sœurs »). L'équipe mandatée est constituée de l'agence INterland, associée à F. Grucker, expert en concertation publics jeunes et en mobilisation des habitants, en cotraitance avec Habitat et Territoires Conseils (groupe HTC), consultant en habitat et renouvellement urbain. Dans la note méthodologique en réponse à l'appel d'offre, le groupement spécifie que sa démarche se centrera autour de trois notions : *respecter les habitants et l'identité du lieu, enrichir avant d'appauvrir ou démolir, créer une solidarité*

2.

Cf. Note méthodologique, INterland, septembre 2009 : 2.

3.

Dans le cadre de toutes les études publiques auxquelles nous avons pu participer, nous avons toujours eu pour interlocuteur au sein de la maîtrise d'ouvrage un comité technique chargé d'accompagner la maîtrise d'œuvre dans les analyses, les choix et les propositions, et un comité de pilotage chargé de suivre et de valider les différentes phases du projet. Les réunions avec ces deux comités sont alors des occasions de produire des documents achevés en vue de transmettre les éléments du projet.

4.

« Peut-on affirmer les différentes unités résidentielles identifiées (diversification des aménagements, des ambiances, des usages) tout en valorisant leur mise en relation ? » in Diagnostic stratégique, COTEC n°1, INterland, 2010.

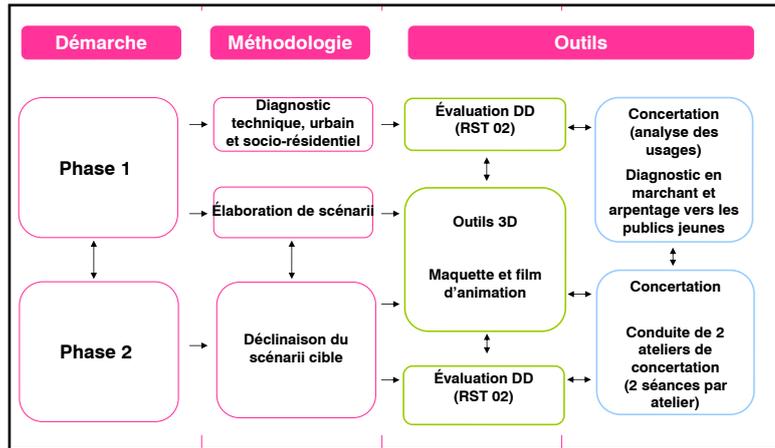
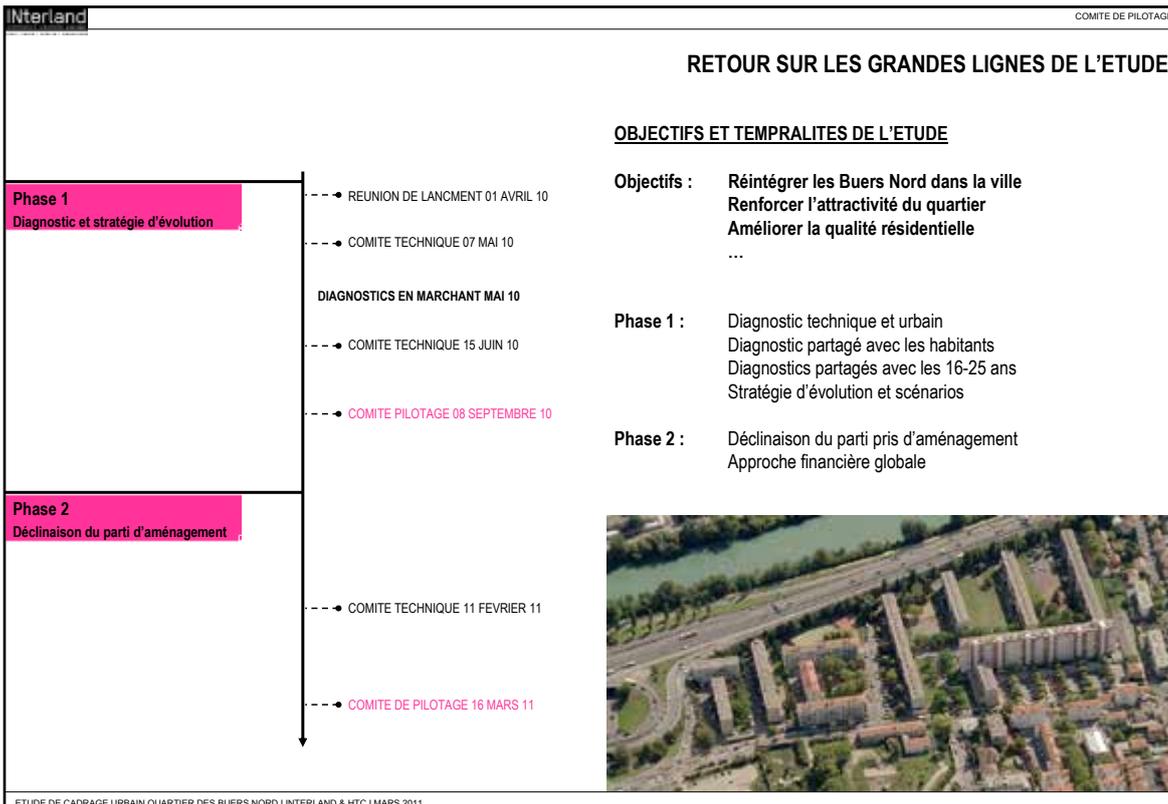


Fig. 03 : Synthèse de la méthodologie (Réunion de lancement, INterland, 2010)

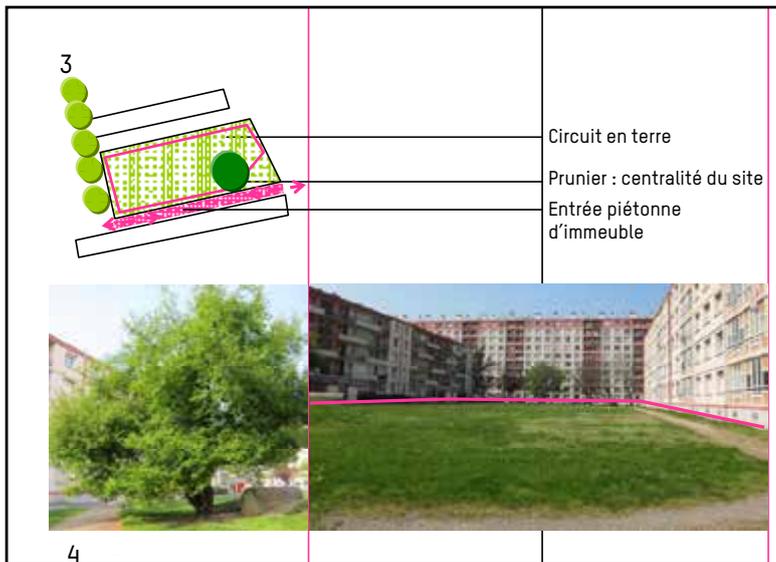
Fig. 04 : Chronologie du déroulé de l'étude de cadrage urbain des Buers (COPIL n°2, INterland 2011).



*territoriale*². L'étude se déroulera en deux phases, chacune d'elle rythmée par plusieurs comités techniques et validée par un comité de pilotage : la première s'articule autour d'un diagnostic technique, urbain et socio-résidentiel de l'existant ainsi que dans l'élaboration de scénarii ; la deuxième se concentre sur la déclinaison du scénario cible (fig. 03). Pour un appel d'offre datant du mois de septembre 2009, la première réunion de lancement s'est déroulée en avril 2010 et la réunion de clôture de l'étude en mars 2011. Au moment de notre arrivée dans l'agence (mai 2010) l'étude était donc déjà commencée, et nous avons été sollicités durant l'été 2010, en prévision du comité de pilotage destiné à valider la première phase de l'étude (fig. 04).

Contexte favorable

L'implication de dispositifs d'analyse vidéographique n'avait pas été prévue dans la méthodologie de départ, et nous avons été sollicités « en cours de route » au vu de l'avancée de l'étude. Nous voudrions ici revenir sur les documents produits en amont et les types de visualisations sollicitées pour identifier ce qui, dans le contexte de cette étude, pouvait sembler favorable à la prise en compte du support vidéographique. Quatre documents avaient été remis à la maîtrise d'ouvrage avant notre participation : la note méthodologique correspondant à la réponse à l'appel d'offre (septembre 2009), le document servant de support à la réunion de lancement (avril 2010), un pré-diagnostic et les conclusions du diagnostic en marchant (mai 2010), et la première esquisse de scénarii (juin 2010). Nous avons été sollicités à l'issue du comité technique du mois de mai 2010 et en prévision du comité de pilotage (septembre 2010) qui devait valider les conclusions de la première phase³. Le document de la réunion de lancement reprend, peu ou prou, les éléments de la note méthodologique de l'appel d'offre. De ces deux documents nous voudrions juste relever que le terme *d'ambiance* n'y est pas explicitement cité bien qu'il semble être présent tout du long à travers le souhait affiché d'impliquer les habitants (notamment par des outils méthodologiques comme le diagnostic en marchant ou des ateliers de concertations -qui seront par la suite annulés par la maîtrise d'ouvrage), de prendre en considération l'identité du lieu, ou par le recours à des outils de mesure thermographique. Par contre le terme apparaîtra dès les premiers éléments de diagnostic présentés lors de la séance de travail avec le comité technique où il sera cité trois fois, notamment en ce qui concerne les questionnements relatifs à la mise en place de l'étape suivante⁴. Au-delà du terme d'ambiance, la structure de ce premier document montre une sensibilité particulière quant à la configuration de l'existant : sur les 47 planches du document, 16 sont composées de photographies en pleine page, et 4 autres planches ont recours au support photographique comme support à l'analyse, ce qui fait de la photographie le principal support de visualisation. Celles en pleine page sont toujours des prises de vues à courte focale (grand angle) restituant une configuration morphologique



5.

Document comprenant au total 48 représentations sur support cartographique à différentes échelles, 11 graphiques statistiques, 8 vues aériennes d'une modélisation 3D, 7 schémas et 3 planches cadastrales.

6.

Ce document se divise en quatre grandes parties : une première dite d'approche territoriale, une deuxième à l'échelle de l'ensemble du quartier des Buers, une troisième focalisée sur les Buers nord et une dernière amorçant la réflexion sur les enjeux de développement. L'analyse sensible occupe la grande majorité de la troisième partie.

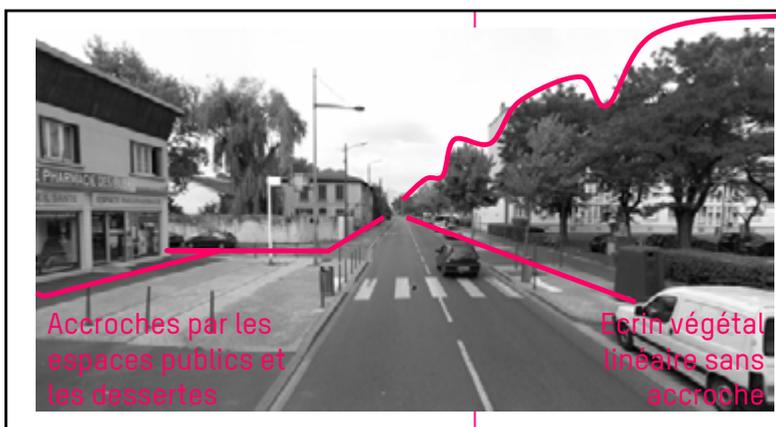


Fig. 05 : Extraits du diagnostic stratégique (INterland 2010) reflétant trois usages différents de la photographie :
 1/ compléments d'analyse,
 2/ support graphique
 3/ inventaire.

dans son ensemble. Elles ont pour vocation de présenter des endroits jugés stratégiques et à partir desquels une discussion peut émerger. Celles mises en page sont alors le support d'une analyse plus spécifique. Deux photos sont à ce titre restituées en noir et blanc et annotées directement par des éléments graphiques soulignant la morphologie des bâtiments. Les autres sont des photographies de détails servant de preuve à l'énonciation de problématiques rencontrées lors des différents arpentages. Les photographies ne sont donc pas simplement des illustrations, mais plus l'ancrage visuel à partir duquel peuvent se produire le discours et les échanges.

Dans le document suivant, restituant les premiers éléments de diagnostic et conçu comme un point d'étape, les pleines pages de photographies ont disparu, mais nous les retrouvons sur de plus petits formats mis en page avec d'autres supports d'analyses (textes, plans ou graphiques - fig. 05). Le recours aux annotations directement au sein de la photographie se fait plus systématique. Les photographies sont centrées sur la morphologie architecturale et paysagère, l'impact visuel de la végétation, la configuration de certaines perspectives et percées du bâti, l'identification de certains conflits d'usage. Un troisième registre de photographies sert de relevé des différentes typologies végétales présentes sur le site. Au total ce sont plus de 132 photographies qui seront mises en page sur les 108 planches que comporte le document, ce qui fait de la photographie à nouveau le support de visualisation privilégié de la présentation⁵. De plus, sur l'ensemble de la présentation, près du tiers (32 planches) était occupé par une « analyse sensible » de l'existant qui scinde en cinq *unités* le quartier et permet d'identifier les enjeux pour chacune d'elle⁶. Chaque unité est analysée sur la base de photographies et de schémas d'après des projections planimétriques en fonction de trois descripteurs principaux : *usages et accès*, *composition végétale*, et *ambiance*.

Dans le document amorçant l'étape suivante, celle visant la stratégie d'évolution, près de la moitié du document (16 planches sur 38) est consacrée à un retour sur le diagnostic en marchant effectué durant le mois de mai. Sur l'autre moitié, consacrée aux « principes et variables » du projet urbain, les supports de visualisations sont équitablement partagés entre de la photographie, des schémas de principe et des vues aériennes tirées d'un modèle 3D du quartier. Cette partie se concentre d'abord sur une classification thématique des espaces considérés (espaces verts, espaces publics, trame viaire, stationnement) où à chaque fois des principes d'intervention et leurs variantes sont exposés, puis sur un ensemble de « zoom » qui décline plus précisément les problématiques et les enjeux quant à une intervention future (démolitions, reconstructions et réhabilitations, équipements et tertiaires). Le document se termine sur deux doubles planches : la première propose deux vues d'ensemble du modèle en 3D du projet à moyen terme et la deuxième reprend l'ensemble des schémas relatifs aux variantes en fonction des différentes catégories identifiées. Ce document a été conçu en vue de préparer la réunion de validation du diagnostic et des stratégies avec le comité de pilotage. C'est entre ces deux phases que nous sommes intervenus pour participer à l'étude.

7.

En réalité il y a eu deux réunions, une première au courant du mois de mai 2010 suite à notre arrivée alors que nous effectuions le tour des études en cours. Lors de cette première réunion nous avons ainsi évoqué de manière abstraite la question de la vidéo. C'est lors d'une deuxième réunion, en juin 2010, que nous avons alors évoqué précisément les éléments que nous détaillons ici.

Fig. 06 :

Répartition des différentes interventions vidéographiques.



1. L'échangeur Charle de Gaulle.



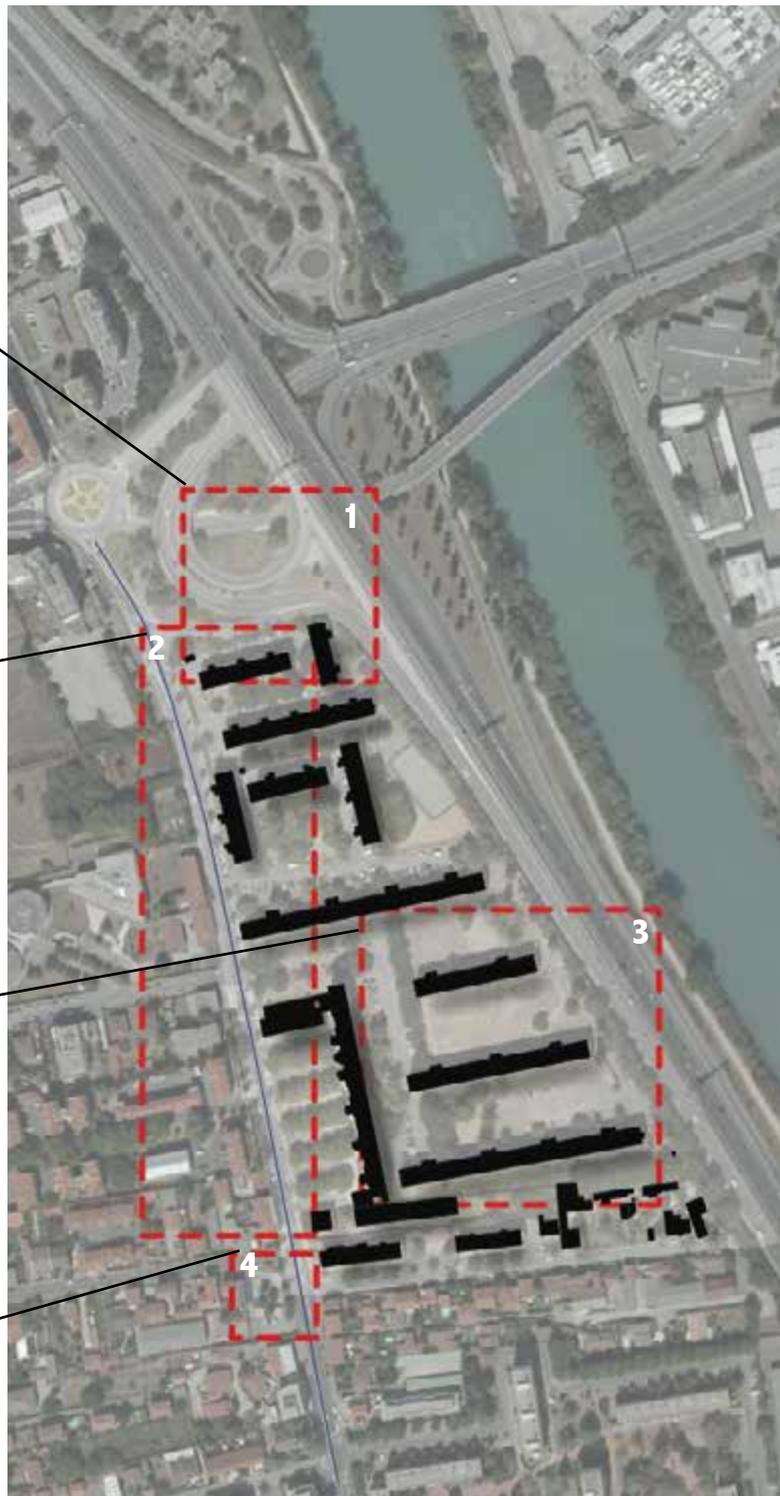
2. La rue du 8 mai 1945



3. La cité Pranard



4. La place des Buers



À l'issue du diagnostic, et plus spécifiquement de l'analyse sensible, le responsable du projet au sein d'INterland avait isolé quatre *situations* qu'il était pour lui nécessaire d'approfondir et dans le cadre desquelles la vidéo pouvait alors jouer un rôle. Il s'agissait globalement de venir préciser les éléments du diagnostic afin de faciliter la formulation des scénarii d'évolution. Nous résumons ici les éléments avancés par le responsable de l'étude lors de notre première réunion (fig. 06)⁷ :

1/ L'échangeur : un « conflit d'usage ». La première situation concernait la position paradoxale des habitations en bordure de l'échangeur « Charles de Gaulle ». Bien que le conflit d'usage entre la voie d'accès au boulevard périphérique du Grand Lyon et les unités d'habitations était acté entre les différents acteurs du projet, le responsable voulait s'assurer qu'il n'y aurait pas d'opposition quant à la possible démolition de ces logements. Il demanda alors s'il était possible de réaliser une vidéo sur ce sujet sans autre énoncé que celui de la proximité flagrante entre l'échangeur et les logements.

2/ La rue du 8 mai 1945 : l'articulation des séquences. Principal axe *de dynamique urbaine du quartier*, la rue du 8 mai 1945 semblait poser des problèmes quant à sa lisibilité d'ensemble, à l'enchaînement des séquences la composant (accès, habitations, commerces), à son ancrage avec les dessertes locales et aux différents usages présents (stationnement, entrée de ville, piétons, cyclistes). L'attente formulée par le responsable du projet était alors de faire valoir l'accumulation et la désorganisation de l'ensemble des composantes de la rue, non pas tant comme une critique mais comme un potentiel à développer. Il a alors été évoqué de confronter la lecture du site depuis la rue principale, à celle depuis le boulevard périphérique qui lui est parallèle.

3/ La cité Pranard : l'ambiance des espaces publics. Constituée d'un ensemble de quatre barres de logements en épis le long du boulevard périphérique et séparée de la rue du 8 mai 1945 par la barre Pranard, la cité est la plus peuplée du quartier. Particulièrement vétuste, elle est vécue par le bailleur comme un lieu de conflits avec les locataires. De plus sa lecture en plan (proximité du périphérique, traitement homogène des espaces d'agrément) ne semble pas faire état de qualités spatiales spécifiques. A l'inverse, la cité est un élément structurant à l'échelle du quartier, ayant développée une identité propre et jouissant d'une certaine intimité au regard de son contexte immédiat. Il y avait là un réel enjeu développement, notamment sur les espaces intermédiaires entre les bâtis (aménagés actuellement en zone d'agrément, de parking ou de voie d'accès). L'enjeu était ici de sensibiliser la maîtrise d'ouvrage

à *l'ambiance* particulière qui émane de ces espaces pour ne plus les voir comme des « lieux de conflits mais comme des lieux de vies » et ouvrir le débat sur la possibilité d'une densification du bâti et d'une diversification des ambiances.

4/ La place des Buers : valorisation d'une polarité future. La place en question se situe juste en dehors du périmètre d'intervention de l'étude. Pour autant la question de son influence sur le quartier, notamment sur les stratégies d'évolution à adopter en terme de polarité, était récurrente. Fallait-il créer une centralité au pied de la barre Pranard ou opter pour renforcer celle de la place des Buers ? Il semblait important pour le responsable de l'étude de faire valoir la situation actuelle de la place afin d'énoncer les stratégies d'évolution à adopter au sein du périmètre d'étude. Lors des arpentages et du diagnostic en marchant, l'équipe avait remarqué une sous-utilisation de la place qui contrastait avec les dynamiques aux alentours. Le responsable de l'étude souhaitait alors un travail vidéographique spécifique sur cette place, permettant ainsi de témoigner de son actualité sans pour autant l'insérer de front dans les éléments de l'étude.

8.

Cf. note dans l'introduction du chapitre IIA :

« Les séances de réactivation sont des séances inspirées de la méthode de l'observation récurrente de Amphoux évoquées dans le chapitre précédent. Ces séances consistent à soumettre les vidéos à l'interprétation de spécialistes de disciplines différentes (...) tout en les faisant réagir sur les commentaires ou interprétations de ceux qui les ont précédés. » Pascal Amphoux, "L'observation Récurrente," in *L'espace urbain en méthodes* (Marseille: Parenthèses, 2001) :154.

Nous avons procédé à deux séances de ce type :

- une première au CRESSON le 15 octobre 2012 avec des chercheurs du laboratoire et le directeur de l'agence INterland. Etaient présent : JP Thibaud, N. Tixier, directeurs de thèse ; A. Pequeux, sociologue, L. Brayer, doctorante, et F. Huillard, urbaniste ;

- une deuxième à Paris le 1^{er} mars 2013 et réunissait plusieurs personnalités en lien avec la pratique de l'architecture et de l'urbanisme. Etaient présents : N. Tixier, directeur de thèse, P. Amphoux, urbaniste, J. Attali, philosophe, membre du laboratoire ACS-Paris Malaquais, V. Descharrière, architecte associée à BTAU, I. Moulin, architecte, directrice des programmes à Europan, Q. Lhotre, étudiant à Paris Malaquais et J. Torres, doctorant au laboratoire ACS-Paris Malaquais.

Chacune des séances s'est organisée autour de la projection de dix vidéos issues de la pratique en agence et a duré près de quatre heures.

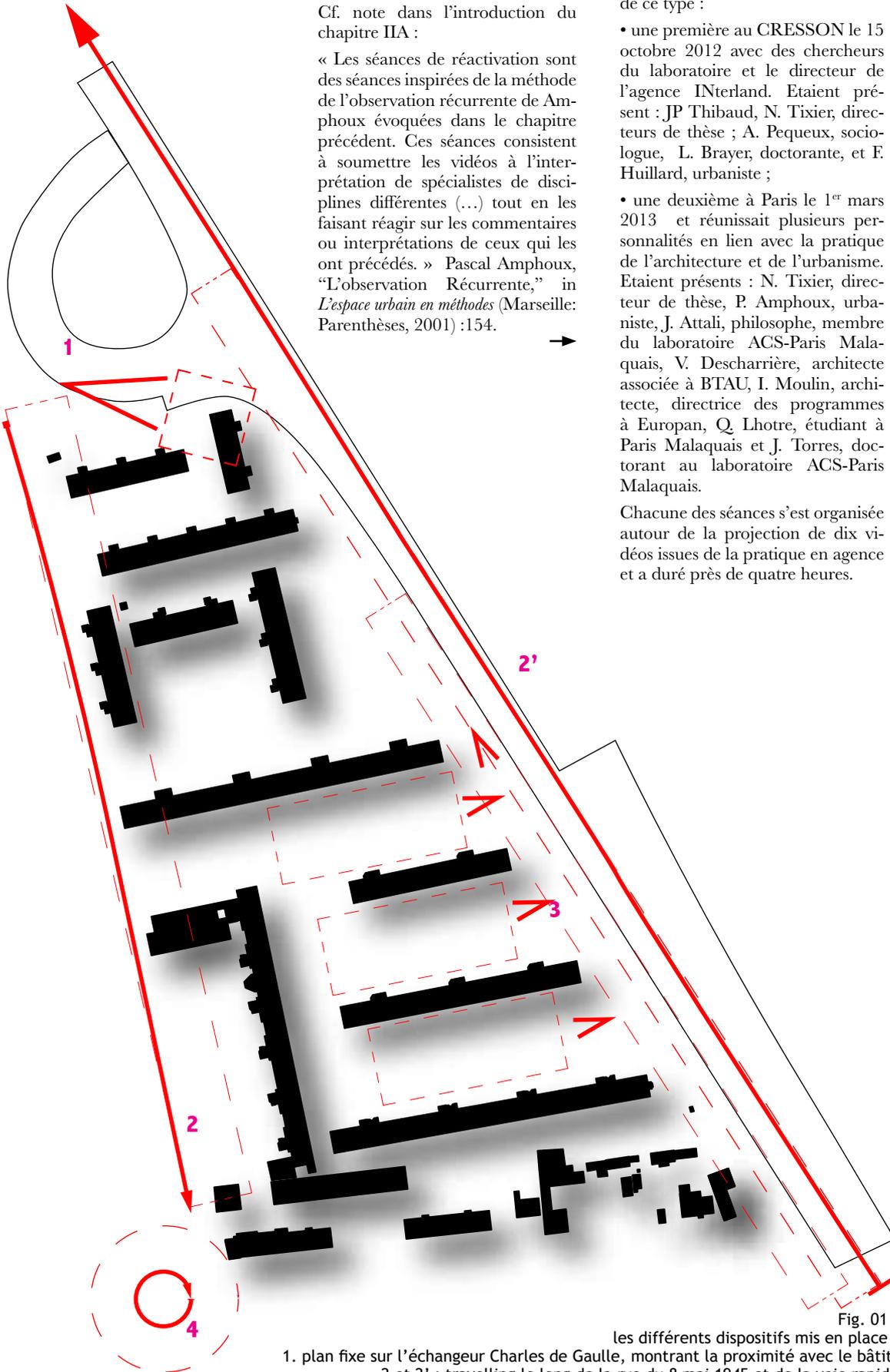


Fig. 01 :

- les différents dispositifs mis en place :
1. plan fixe sur l'échangeur Charles de Gaulle, montrant la proximité avec le bâti.
 - 2 et 2' : travelling le long de la rye du 8 mai 1945 et de la voie rapide
 3. Plans fixes sur les espaces interstitiels de la cité Pranard
 4. Panoptique sur la place des Buers

2. Mise en place des dispositifs

En précisant les attentes quant au support vidéographique, le responsable du projet formulait un énoncé précis pour leur réalisation tout en montrant des attentes et des enjeux différents en fonction des situations observées. En ce qui concerne l'échangeur, il fallait documenter une situation de fait qui ne semblait pas poser de divergences de lecture, mais où la vidéo permettrait alors de rendre effective (et sensible) une adhésion collective à la nécessité d'intervenir lourdement sur ces ensembles d'habitations. Elle faisait alors office de témoignage sensible qui devait compléter celui déjà amorcé par les analyses. En ce qui concerne l'axe du 8 mai 1945 et le boulevard périphérique, il était attendu de la vidéo d'être capable de faire émerger les différentes séquences rythmiques qui composent la rue dans son état actuel. La vidéo était alors une forme d'actualisation d'une situation identifiée qu'il fallait rendre effective. Dans le cas de la cité Pranard, la vidéo était une manière d'interroger l'actualité du site en contrebalançant la lecture qui pouvait être faite en plan. L'enjeu était ici un peu différent du cas précédent, puisque l'objet n'était pas encore tout à fait cerné. Contrairement à l'articulation des séquences de la rue du 8 mai 1945 qui avait été conceptualisée à travers une analyse planimétrique et photographique, dans le cas de la cité Pranard *l'ambiance* des différents espaces interstitiels n'avait pas fait l'objet d'un travail approfondi et ne pouvait être rendue visible ou perceptible par aucun élément graphique. La vidéo était alors sollicitée comme un outil de révélation d'une situation qui échappe aux supports traditionnels. Enfin, dans le cas de la place des Buers, la situation même de la place en exergue de l'étude octroyait à la vidéo un statut particulier : celle d'un objet autonome qui n'avait pas pour vocation d'être encadré par d'autres support de visualisations. Elle devait fonctionner comme un tout, introduisant les éléments de contextualisation nécessaire tout en développant une lecture spécifique. Elle était alors un outil de description analytique. Nous allons maintenant revenir sur la manière dont a été conçue chacune des vidéos au regard des attentes formulées, des contraintes techniques imposées, de la relation avec le site et des lectures proposées. Sur ce dernier point nous ferons ponctuellement écho aux séances de réactivation qui, bien que n'ayant pas participé directement à l'élaboration des vidéos, permettent d'en préciser les enjeux descriptifs⁸.

Le conflit d'usage et le plan fixe

Dans le cadre de la situation de conflit d'usage entre l'accès à la voie rapide et les habitations, la vidéo était sollicitée en tant que témoin d'un état de fait partagé par la plupart des acteurs du projet. La simple vue en plan, les prises de vues photographiques, auxquelles s'ajoutaient plusieurs anecdotes (dont celle d'un camion qui un jour a fini sa course dans le salon d'un des résidents - sans dégâts corporels), étaient suffisants pour

9.

L'agencement en « split-screen » des rushes découle de la configuration que nous adoptons généralement lors du premier derushage des prises de vues. Le traitement des données en vidéo peut être très long et fastidieux puisqu'il est dépendant de la durée des prises de vues. D'une manière générale pour des plans fixes nous les visionnons une première fois en accéléré pour y repérer des moments qui peuvent paraître remarquables (la notion de remarquable est toujours relative au cadre et contexte de la prise de vue). Ensuite nous disposons les plans qui nous paraissent pertinents (la pertinence est elle aussi relative au cadre et contexte de réflexion) les uns à côté des autres pour les visualiser en simultané. Cela permet de réduire le temps de projection tout en prêtant une attention aux rythmes internes de chacune des prises de vues.

10.

« *Ca met presque le spectateur en danger* », V. Descharrière, Paris, 01.03.13.

« *C'est dangereux* », P. Amphoux, Paris, 01.03.13.

Les avertisseurs rouges des voitures contribuent à mettre en tension, je ne voudrais pas être à la place du caméraman », A. Pecqueux, Grenoble, 15.10.12

« *Je me suis demandé où était la caméra et la dangerosité de la prise de la vue. Ils roulent vite quand même !* », JP. Thibaud), Grenoble, 15.10.12

11.

Voir le travail du cinéaste Benning, et plus spécifiquement son film Ruhr qui se compose de 4 plans fixes de 15 minutes et d'un dernier plan de 45 minutes. Ce film témoigne de la force descriptive des images en mouvement considérés dans leur plus simple appareil : le plan fixe. James Benning, *Ruhr*, (2009).

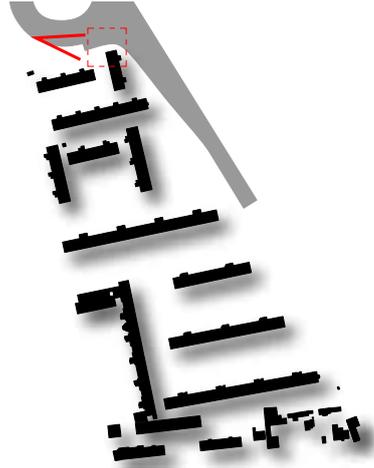


Fig. 02 : Echangeur Charles de Gaule.
Les six prises de vues présentées en split-screen. USB : *Buers_01a_rocade_splitscreen*



Fig. 03 : à gauche la photographie illustrant la situation de proximité entre les logements et l'échangeur ; à droite, la prise de vue vidéo-graphique.



constater l'aberration de la situation. L'enjeu était ici d'apporter une *plus-value* sensible à l'énonciation d'un constat. C'était pour nous l'occasion d'interroger directement ce que la vidéo pouvait apporter de plus à la photographie. Nous nous sommes inspirés des photographies effectuées par les membres de l'agence, et à partir desquelles nous avons effectué une série de six prises de vues sur pied, depuis la sortie du boulevard périphérique jusqu'à l'arrivée aux logements. Chaque prise de vue durait entre une et trois minutes et pour des raisons de confort lors de la visualisation des séquences, nous avons prévu pour la présentation au sein de l'équipe la projection des six vidéos en simultané, plus un extrait d'une minute de chacune d'elle⁹ (fig. 02 et USB : *Buers_01a_rocade_splitscreen*). L'agencement des six vidéos n'était qu'un témoignage des différentes prises de vues, une sorte de vue d'ensemble qui n'avait pas pour but d'être visualisée dans toute sa durée. À l'inverse nous avons pris le temps de regarder un à un chacun des extraits. Lors de cette première restitution - interne à l'agence - c'est la prise de vue permettant de documenter directement la coprésence de l'échangeur et de la barre de logements qui a été retenue. C'est aussi celle qui reprenait le plus fidèlement la photographie en pleine page utilisée lors du premier compte rendu de l'équipe. La seule différence en terme de cadrage entre les deux prises de vues (photographique et vidéographique) était le fait que nous avons légèrement décalé l'angle de prise de vue pour le situer à l'intérieur de l'échangeur, c'est-à-dire de l'autre côté du parapet, et un peu plus bas, pour assurer une meilleure stabilité du pied face au souffle des voitures (fig. 03). L'effet souhaité a tout de suite été relevé par les membres de l'équipe ainsi que dans la plupart des présentations de la séquence : la vidéo montre la force des voitures qui passent, à tel point que la question de la prise de risque de l'opérateur a toujours été soulevée lors des présentations de la vidéo¹⁰. Cette prise de risque était relative, étant donné que c'était la caméra que nous avons positionnée de l'autre côté du parapet, et que nous avons effectué le cadre (à l'aide de l'écran de visualisation) en restant protégés par celui-ci. Mais à l'image cela ne transparait pas et il est intéressant de noter que systématiquement le spectateur se projette dans la position de celui qui filme. La séquence vidéographique dans ce cas-là apporte clairement un vécu, c'est-à-dire que le spectateur ne constate plus une situation, il vit la manière dont la vidéo la retranscrit¹¹. La seule manipulation que nous ayons effectuée sur ce plan a été de lui octroyer une durée spécifique, c'est-à-dire un début et une fin. Cette opération fut toute relative, puisque le plan à l'origine ne durait qu'une minute et 40 secondes, ce que nous avons réduit à une minute. Cela s'est tout de même fait en prenant en compte le rythme de passage des voitures : la vidéo commence avec le passage d'une ou deux voitures, puis trois puis quatre, et tout d'un coup c'est un camion qui passe puis un autre, etc. Cette évolution joue sur un effet de crescendo dans l'impact sensible que provoque le passage des véhicules (fig. 04 et USB : *Buers_01_rocade*). Enfin, la dimension atmosphérique que permet de restituer la vidéo semble alimenter elle aussi cette appréhension sensible de la

12.

Ce qui a provoqué aussi des commentaires sur le devenir de ces infrastructures : « *La caméra est tenue par un piéton qui est dans l'infrastructure... elle spéculé sur le fait que ces infrastructures sont peut-être amenées à être redonnées à l'habitant... là le piéton est déjà dans l'infrastructure c'est un pas vers le projet* » I Moulin, Paris, 01.03.2013.

13.

« *Le danger c'est la non traversabilité de ce type d'espace* » N. Tixier, Paris, 01.03.12.

« *Je trouve que ça raisonne parce que si ça veut dire que c'est un espace de danger (...) la situation que l'on perçoit est dangereuse parce que l'on se met en danger et du coup la perception bascule dans le corporel plus que dans le visuel qui renvoi alors à la problématique de conflit* » P. Amphoux, Paris, 01.03.12.

14.

Voir à ce propos ceux de Wim Wenders in *Alice dans les villes* (1974) ; ceux de la séquence d'ouverture de *Down by Law* de Jim Jarmusch (1986) ; ou le fameux travelling de Jean-Luc Godard in *Weekend* (1968).



Fig. 04 :
Echangeur Charles de Gaule,
Villeurbanne, 1img./s.
USB : Buers_01_rocade

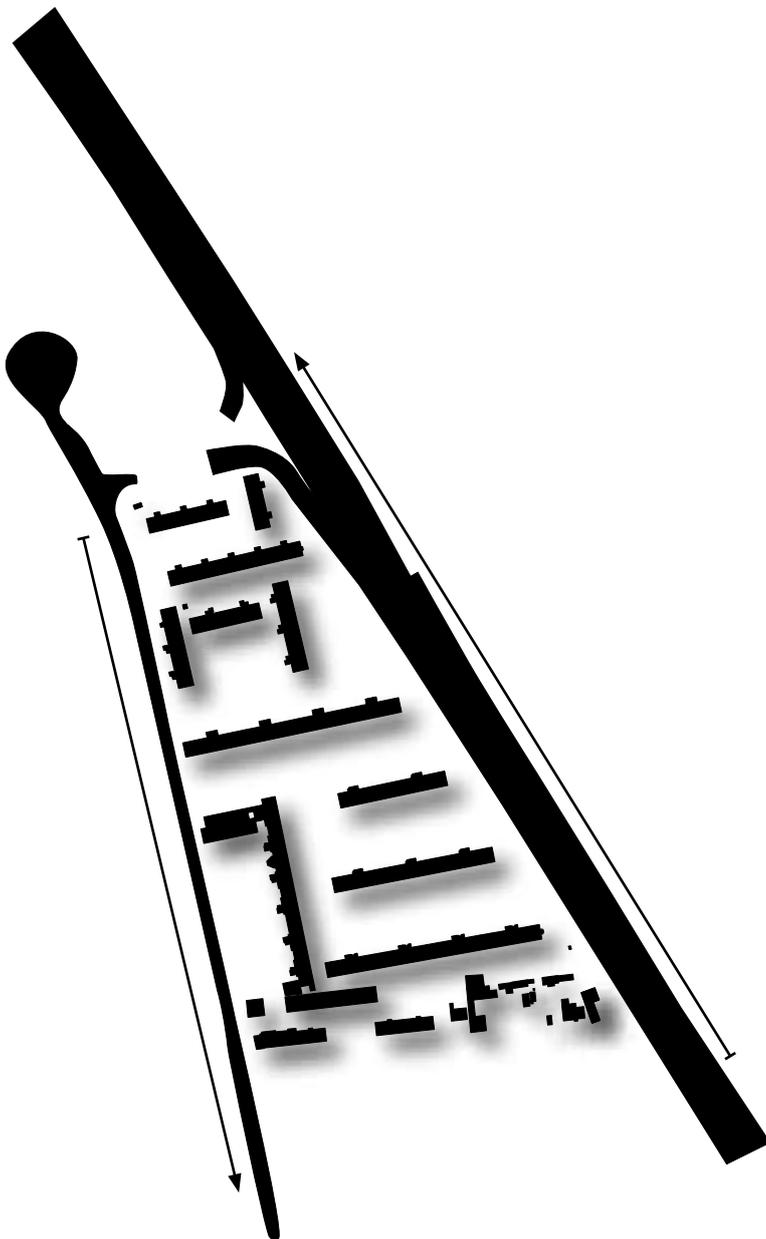
situation : les arbres qui se mettent à bouger, la poussière qui vole. C'est d'ailleurs la seule interaction effective entre la rocade et son paysage immédiat, ce qui accentue le statut d'une rocade comme un espace sans relations avec son environnement¹². À ce titre la vidéo vient presque gommer l'arrière-plan, celui des barres de logements et de ce fait la question initiale du conflit d'usage. Il y a ici une distinction à relever en ce qui concerne la réception d'un tel plan : sortie du contexte de l'étude, dans le cadre des séances de réactivation par exemple, la problématique entre les barres de logements et le passage des voitures ne semble plus être significative, ou alors elle est appréhendée indirectement, à travers la mise en danger corporelle que révèle le plan et le côté infranchissable que dévoile le peu d'interactions entre la présence de la route et son environnement immédiat¹³. Or, au sein de l'équipe, la question n'a jamais été posée, la force des voitures a toujours été mise en relation avec la présence des habitations à quelques mètres. Ce dernier élément permet d'évoquer que les choix des prises de vues et des séquences qui sont effectuées dans le cadre d'une étude urbaine se font toujours en fonction d'un imaginaire supposément partagé entre les acteurs du projet. Les images ne sont jamais considérées pour elles-mêmes, mais toujours en fonction d'un cadre d'intervention bien précis, qui suppose que le public ciblé a déjà une connaissance du contexte de la situation que les vidéos cherchent à actualiser.

L'enchaînement des séquences et le travelling

Espacés de quelques centaines de mètres, parallèles entre eux, les deux axes de circulation principaux du quartier, le boulevard périphérique et la rue du 8 mai 1945, qui marquent respectivement les limites est et ouest du périmètre d'intervention, n'ont rien à voir l'un avec l'autre. Dans le premier cas, la voie rapide n'a aucune interaction avec le quartier : elle est bordée d'un mur anti-bruit et la vitesse de circulation abolit toute possibilité d'ancrage avec le quartier. À l'inverse, la rue du 8 mai 1945 est continuellement en interaction avec le quartier par la présence de voies secondaires de dessertes, d'arrêts de bus, de passages piétons, de commerces. Il s'agissait ici d'interroger cette dualité en confrontant les deux perceptions du quartier. Dès le début, la responsable du projet a évoqué le fait d'effectuer un travelling depuis ces deux axes de circulation. Le travelling latéral est sans conteste un enjeu important dans le cadre d'une restitution vidéographique de par son potentiel descriptif : en restituant dans la continuité l'enchaînement des différentes séquences urbaines d'un lieu, le travelling actualise leur rythme et leur articulation dans un ancrage au site, celui de la traversée¹⁴. Il offre le double avantage de renseigner sur la continuité des séquences urbaines tout en les contextualisant dans un système de déplacement (piéton, voiture ou transport en commun). Mais le travelling latéral pose de nombreux problèmes

15.

La vitesse de la voiture à été l'un des thèmes de discussion des séances de réactivation : « En allant plus lentement est-ce que l'on s'intéresserait pas moins au travelling mais plus à ce qu'il montre » Thibaud, Grenoble 2012. « Est-ce que l'on veut montrer le passage d'une ambiance à une autre, et alors là il faut aller plus lentement, ou est-ce qu'il faut montrer une logique spatiale globale ; et à ce moment-là il faut aller plus vite. » Pecqueux, Grenoble 2012.



Le quartier des Buers entouré à gauche de la rue du 8 mai 1945 et à droite de la voie rapide.

structurels liés au déplacement de la caméra, à l'angle de prise de vue et à la durée de restitution. Le propre du travelling est que la caméra se déplace, il faut donc prendre en compte le mobile qui permettra à la caméra de se déplacer, et avec lui son interaction avec l'espace filmé. La particularité du travelling latéral est que l'axe de la caméra est plus ou moins perpendiculaire à l'objet filmé. Ce qui augmente les effets d'apparition et de disparition des objets dans le champ de la caméra, mais suppose aussi qu'ils ne restent que très peu de temps dans le champ de celle-ci et que les secousses de la caméra ne sont que plus flagrantes. Enfin, la spécificité du travelling est d'être restitué en continu, ce qui suppose alors un lien de corrélation entre la durée de prise de vue et celle de restitution. C'est bien par ces caractéristiques que le travelling acquiert un fort potentiel descriptif, mais à l'inverse ce sont bien elles qui le rendent difficile à effectuer, manipuler et restituer. Dans le cas de la rue du 8 mai 1945 par exemple, filmer en continu la rue depuis une voiture suppose :

- d'être deux à effectuer le plan (un conducteur et un opérateur) ;
- de trouver un système de stabilisation de la caméra pour éviter les secousses (comme dégonfler -un peu- les pneus de la voiture, fixer la caméra avec des tendeurs) ;
- de trouver la bonne hauteur et le bon angle de prise de vue (si nous filmons depuis l'intérieur de la voiture, soit nous filmons du côté droit, mais alors les éléments urbains le long du trottoir sont trop près pour être lisibles –vitesse de défilement mais aussi longueur de la focale, soit nous filmons du côté gauche, mais alors la vue est continuellement obturée par les voitures qui roulent en sens inverse) ;
- d'être soumis à des « accidents » de parcours : feu rouge, arrêt du bus, piétons qui traversent, autant d'éléments susceptibles d'allonger la prise de vue et de rompre la continuité rythmique. Bien sûr chaque prise de vue témoigne d'un rythme qui lui est propre, mais nous précisons ici que lorsque le travelling est interrompu pendant plusieurs minutes par un bus arrêté, l'attention ne porte plus tant sur l'objet observé que sur la situation de l'observant ;
- de trouver une bonne vitesse et de la conserver tout au long du trajet : suffisamment lente pour que avoir le temps de décrypter les images à l'écran, mais pas trop pour ne pas avoir une séquence trop longue : 500 mètres à 10 km/h suppose un plan de trois minutes, quand il y peut être effectué en continu¹⁵.

Dans le cas de la rue du 8 mai 1945, nous avons donc choisi de positionner la caméra sur pied sur le capot de la voiture par un système de tendeurs pour pouvoir filmer le côté opposé à celui du déplacement de la voiture (augmenter le recul, donc élargir le champ de la caméra tout en réduisant la vitesse de défilement des façades, et légèrement au-dessus des voitures roulant dans l'autre sens). Nous avons légèrement ouvert l'axe de prise de vue pour éviter la perpendicularité et faciliter la lecture des images, et nous avons dû effectuer

16.

Ce que Lynch appelle *l'imagibilité* de la ville. Kévin Lynch, *L'Image de la cité* (Paris: Dunod, 1998).

17.

Nous retrouvons ici les critiques formulées par Appleyard, Lynch et Myer : la caméra film *trop et trop peu*. Cf. Chapitre IA.

18.

De nombreux commentaires lors de la séance de réactivation de Grenoble ont évoqué que l'angle de prise de vue et la vitesse de déplacement ne renvoient pas à une expérience générique – celle d'un déplacement en voiture – mais à une expérience spécifique – celle de la vidéo de surveillance ou des prises de vues Google que la vue en plan a certainement tendance à accentuer.

19.

Parmi les essais qui n'ont jamais abouti, nous pouvons évoquer :

- effectuer un zoom sur la carte pour mieux saisir les imbrications en jeu dans le travelling. Cela suppose d'animer la carte à la même vitesse de défilement que celui de la voiture, et complique alors la lecture (trop de mouvement) ; nous n'avons jamais réussi à trouver le juste équilibre entre l'échelle de la carte et la vitesse de son défilement
- centrer la lecture comparative sur le jeu des pleins et des vides en restituant la carte en noir et blanc. Vision graphique plus que cartographique mais où l'effort pour passer de l'un à l'autre était trop conséquent pour pouvoir, à nouveau dans le temps de la vidéo, en saisir les imbrications
- en ce qui concerne le travelling : ralentir le déplacement de la voiture, mais la séquence était trop longue, se focaliser sur un moment précis, mais nous perdions alors la continuité
- en ce qui concerne le fait d'intervenir directement sur l'image, par un travail sur les formes, les objets ou les mobiles, cela suppose des techniques extrêmement lourdes en termes de temps et de traitement de données (capacité d'ordinateur).



Fig. 05:
En haut : travelling le long de la voie rapide, du sud au nord (1img. toute les 5s.)
USB : Buers_02a'_travellingRocade
A droite : travelling le long de la rue du 8 mai 1945, du nord au sud (1 img. tout les 8s.)
USB : Buers_02b_travellingRue

à plusieurs reprises la prise de vue à une vitesse entre 25 et 30 km/h pour obtenir un plan plus ou moins continu et fluide. Du côté du boulevard périphérique les contraintes étaient quelque peu différentes : nous nous situons de l'autre côté du site, ce qui suppose que si nous le filmions dans le même sens (nord-sud), l'image était continuellement obturée par le mur anti-bruit. À nouveau il nous fallait prendre du recul, mais il était trop dangereux de rouler à moins de 30km/h sur la file de gauche. Nous avons donc opté pour effectuer le même dispositif (caméra sur le capot, vitesse limitée – mais légèrement supérieure à celle de la rue du 8 mai 1945 : autour de 40km/h) dans l'autre sens : du sud au nord sur la voie de droite. Nous obtenions donc deux travellings diamétralement opposés de durées différentes pour une même distance parcourue (fig. 05 et USB : *Buers_02[a et b']*). La question de leur restitution et de leur lecture ont suscité beaucoup de questions : les confronter dans la même séquence les rendait respectivement illisibles (trop d'informations en trop peu de temps) et prises séparément elles ne clarifiaient pas la compréhension du quartier : dans le cas de la rue du 8 mai 1945 le travelling est comme trop ancré dans le paysage et ne permet pas de se repérer même pour quelqu'un qui connaît le site (à part le rond point du début et la barre Pranard). À l'inverse le travelling depuis le boulevard périphérique était comme trop distant, aucun élément visible (sauf à nouveau la barre Pranard) ne permettait de se localiser. Ces remarques permettaient en creux de poser la question des manques de points forts et d'éléments rapidement identifiables du site¹⁶. Mais elles soulevaient aussi une autre question : l'enjeu premier du travelling était de produire une description située du site – en fonction de l'endroit d'où il était perçu, en complément des vues zénithales du plan. Or paradoxalement cette perception, située dans le mouvement de son actualisation, provoquait une perte de repères auxquels la vue en plan semblait faire défaut. En d'autres termes, la description située n'est plus située du tout, elle est comme délocalisée¹⁷. Nous y avons pallié en indiquant simultanément le cheminement de la caméra dans une vue en plan (fig. 06 et USB : *Buers_2[a et b]*). Du statut de témoignage la lecture comparative des deux formes de représentations la fait glisser au registre d'analyse : bien que l'identification à la situation initiale reste très présente, elle est tout de suite complétée par une prise de conscience plus large du site dans lequel elle s'ancre¹⁸. Ainsi la vue en plan laisse voir des éléments que la vidéo ne permet pas de saisir (la présence de l'eau, la morphologie du quartier) et à l'inverse le travelling dévoile alors des éléments que le plan ne restitue pas (la présence des piétons, les percées des rues adjacentes, l'impact visuel des arbres). Le fait de mettre en relation les deux systèmes de visualisation suppose alors de devoir retravailler chacun des éléments tant en ce qui concerne le plan (choix de l'échelle, de l'animation, de la représentation graphique), que le travelling (vitesse de déplacement, stabilisation de l'image, dissociation des éléments). Nous avons effectué de nombreux essais dans ce sens, mais à chaque fois les contraintes quant à la prise de vue et au rapport durée/distance qu'impose le travelling limitaient les

20.

« Il faut que l'imaginaire ait sur l'écran la densité spatiale du réel ». Cette fameuse phrase de Bazin montre justement l'importance que peut acquérir la présence de plusieurs facteurs d'un événement dans le même plan. André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?* (Paris, France: les Éditions du Cerf, 2011, 1985) : 56.

21.

Diagnostic stratégique, INterland, mai 2010 : 45

22.

Ibid. : 47



Fig. 06 : Travelling situé depuis la rue du 08 mai 1945. USB : Buers_02b_TravellingSitué_Rue et Buers_02a_TravellingSitué_rocade

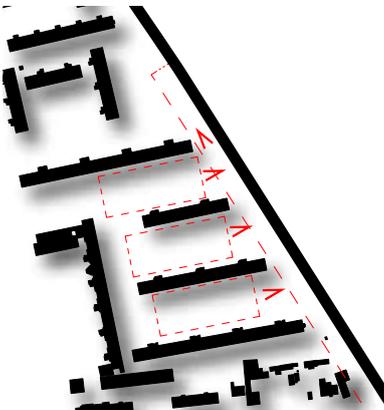


Fig. 07 : Diagnostic stratégique, INterland, mai 2010 : 45

	<p>Accès voiture</p> <p>Alignement planté</p> <p>Espace de stationnement</p> <p>Accès piéton</p> <p>Limite espaces voiture/piéton</p>	<h3>Analyse sensible</h3> <h4>_ zoom Cité Pranard</h4> <p>Secteur cité Pranard</p> <p>Usages et Accès</p> <ul style="list-style-type: none"> Un ensemble d'espaces verts au cadre de vie agréable. Des espaces d'agrément de proximité pour les riverains avec un certain confort. Circulation liée au stationnement seulement. Espaces voitures et piétons très cloisonnés. <p>Ambiances</p> <ul style="list-style-type: none"> Ambiances très différentes entre les espaces mais continuité créée par l'alignement de robiniers. Pas d'accès prévu entre les espaces verts d'agrément. <p>ENJEUX : Continuité paysagère à créer tout en conservant la diversité des ambiances.</p> <p>ENJEUX : Intensifier les diverses ambiances présentes au sein de chaque sous espaces.</p>
		<p>Étude de Cadrage Urbain Quartier des Buers Nord Grand Lyon INterland HTC F.Grucker</p>

possibilités de manipulation du plan afin d'en préciser la lecture¹⁹. Aussi, en accord avec le reste de l'équipe, nous avons décidé de conserver tels quels ces deux travellings et de les présenter consécutivement, considérant qu'ils permettaient pour le moins de confronter deux traversées longitudinales du site et d'évoquer les questions relatives à l'impact visuel du quartier depuis la rocade, et à sa lecture depuis la rue du 8 mai 1945. En ce sens la vidéo fonctionna bien comme un élément de restitution capable alors d'embrayer sur un ensemble de questions quant à *l'imagibilité* du quartier.

La confrontation des ambiances et l'image polyptyque

C'est le cas de la cité Pranard qui donna lieu à la vidéo *Cours Intérieures* que nous avons détaillé dans le chapitre précédent et à partir de laquelle nous avons identifié l'image polyptyque. Nous voudrions ici revenir sur les éléments dans les échanges qui ont participé à cette réalisation. Tout comme avec l'échangeur Charles de Gaulle, nous nous sommes d'abord inspirés des photographies prises en amont par les membres de l'équipe pour effectuer les prises de vues vidéographiques. Mais à l'inverse du plan fixe retenu dans le premier cas, c'est ici l'articulation simultanée des quatre prises de vues qui a été retenue. Dans le premier cas, les six plans en simultané ne produisaient pas de lecture probante quant à la situation identifiée : ils donnaient certes à voir un ensemble de situations périphériques en lien avec la problématique initiale, mais ils avaient tendance à diversifier le propos. À l'inverse, dans le cas de la cité Pranard, l'image polyptyque obtenue permettait de préciser les intentions initiales. Cela est-certainement dû au fait que dans le cas de l'échangeur la situation et la problématique visée étaient clairement identifiées et localisées en amont : il y a une proximité conflictuelle entre un immeuble de logements et un échangeur de voie rapide. Le plan unique permettait en ce sens de témoigner d'une *densité spatiale* relative à la proximité des deux aménagements urbains en conflit²⁰. Il n'y a donc pas lieu de cibler ou de circonscrire l'intention initiale, mais plus de la rendre effective. Dans le cas de la cité Pranard, la situation était tout autre : d'abord elle concernait plusieurs espaces distincts, puis le rapport de force n'était pas si évident (fig. 07). Le terme *d'ambiance* revenait à ce titre régulièrement pour désigner un ensemble d'interactions qu'il était difficile d'identifier par l'équipe. À ce propos le diagnostic précisait que les ambiances des espaces intermédiaires entre les barres variaient d'un endroit à l'autre. L'enjeu évoqué pour la suite de l'étude était alors « *d'intensifier les diverses ambiances présentes au sein de chaque sous-espace, et d'accentuer la continuité paysagère tout en conservant la diversité des ambiances* »²¹. Dans cette logique une description détaillée de chaque sous-ensemble revenait sur les différences d'aménagement et leur dysfonctionnement (« *manque de cheminement piéton* », « *vis-à-vis trop important des usagers au sein du site* », « *parking surdimensionné, sous-exploité et peu qualitatif* »²²). D'un autre côté, ce

23.

Les différentes citations font ici référence à des commentaires du responsable du projet lors de nos réunions de travail en août et septembre 2010.

24.

Guillaume Meigneux, *Santo Domingo n°863*, HD (Biennale de vidéo de Santiago, 2007), <http://vimeo.com/pokapoc/santodomingo>.

Fig. 08 :
Cours Intérieures, 2010. USB : *Buers_03_CoursInterieures*



que mettait en exergue la disposition simultanée des quatre séquences vidéographiques était au contraire une continuité sensible entre les différents lieux : les différents espaces avaient bien leurs variantes et leurs spécificités, mais ils participaient d'un tout cohérent (fig. 08 et USB : *Buers_03_CoursInterieures*). Le responsable du projet a tout de suite validé cette proposition d'une image polyptyque d'abord « comme ça ils ne pourront pas dire que l'on a choisi exprès tel ou tel espace sous prétexte qu'il ne s'y passe rien »²³, ensuite parce qu'elle permettait de préciser leurs intentions : proposer une logique d'intervention commune tout en y intégrant des variantes permettant de réaffirmer le caractère de chacun de ces espaces. À ce moment-là la vidéo durait près de cinq minutes qu'il nous fallait réduire à quelques minutes pour pouvoir l'insérer dans la présentation. Nous avons donc travaillé le montage de chacune des images, aidés par le fait que ce sont des plans fixes continus - et avec très peu de mouvement (donc la possibilité d'effectuer des coupes sans qu'elles soient perceptibles). Comme nous l'évoquions précédemment, ce montage s'est effectué surtout sur un principe d'évolution dans les événements qui ont eu lieu, jouant sur l'ambiguïté entre la photographie et la vidéographie au début de la séquence. L'intérêt pour le responsable du projet est que cette vidéo permettait de mettre en valeur des qualités spatiales qui n'apparaissent pas en plan. Ces qualités témoignent d'un fort potentiel quant à leur possibilité d'usage ou d'interventions sur le bâti (*différencier l'avant de l'arrière des barres, créer des rythmes avec des extensions, jouer sur des formes de différenciations*). Ce potentiel est marqué par la quasi inexploitation effective de ces espaces, comme en témoigne chacune des prises de vues. C'est dans ce sens que nous avons choisi le titre de *Cours intérieures* : dans le but d'orienter la lecture vers une possible évolution de ces espaces : comment les rendre plus intimes ? Plus familiers ? Plus personnalisés ? La vidéo permettait alors de se réapproprier la situation de la cité Pranard, vue par la maîtrise d'ouvrage comme « un nœud à problèmes » au profit d'un endroit privilégié capable d'être revalorisé sur la base de l'existant. La vidéo était alors bien sollicitée comme principe immersif dans un ensemble d'espaces en valorisant des qualités sensibles qui échappent aux supports traditionnels, puisqu'elles ne peuvent être révélées que par l'expérience que suscite leur appréhension.

La description des usages et l'image mosaïque

Pour la place des Buers, le responsable de l'étude avait d'office mentionné la vidéo *Santo Domingo n°863*²⁴ comme référence pour sa capacité à donner à voir les usages et pratiques que peuvent générer un lieu. Il voulait ici vérifier, et partager, l'activité de la place et de ses alentours. Le principe de l'image mosaïque repose dans le choix d'un point de vue unique qui se décompose en une multitude d'angles de vues. La première opération a donc consisté à choisir ce point de vue. La place étant horizontale et sur un seul niveau,

25.

Que nous avons déjà expérimenté lors de notre collaboration avec S. Cirugeda. Cf. Trincheras, (Recetas Visuales, 2006) 12min, Malaga, USB : A03_Trincheras.

26.

Le choix des cinq minutes est justifié par notre expérience : d'un côté il faut filmer suffisamment longtemps pour envisager de prendre en compte différents événements qui peuvent se dérouler, mais d'un autre pas trop longtemps car le fait de multiplier les prises de vues suppose d'augmenter le temps de tournage. Pour un panoramique de 360° effectué en 12 plans de 30°, cela suppose déjà une heure d'enregistrement. De plus la vitesse de défilement au moment de la restitution de la vidéo suppose de ne pouvoir prendre en compte dans chaque plan enregistré que des fragments d'une vingtaine de secondes. Depuis toujours les cinq minutes nous paraissent être un temps suffisant pour laisser la place à des événements pour se produire si cela doit être le cas et dans un ratio correct au vu de la durée finale du plan. Mais il arrive qu'un événement (une voiture qui se gare) démarre à la fin des cinq minutes, auquel cas l'opérateur est susceptible de « laisser courir » le plan pour saisir l'intégralité de l'événement.

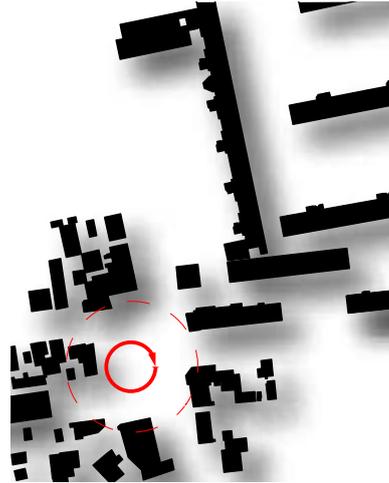


Fig. 09 :

Le panoramique de la place des Buers déplié en une longue frise.



Fig. 10 :
Détail du panoramique en été,
automne et hiver.

il n'y avait donc pas lieu de prendre en compte un axe vertical. De plus, ne bénéficiant à priori d'aucune activité et bien que légèrement surélevée par rapport à la rue, se situer frontalement, de l'autre côté de la rue, risquait de l'éloigner de notre champ de vision et de la positionner, de ce fait, au second plan de l'image. Nous avons donc opté pour une variante du dispositif de *Santo-Domingo n°863* qui consiste à se positionner au centre de l'espace et à décomposer un panoramique de 360° en autant de plans fixes que nécessaire²⁵. Les plans fixes sont ensuite assemblés dans le logiciel de compositing en une longue frise qu'une caméra virtuelle animée d'un mouvement de translation vient « filmer » (fig. 09). Dans cette frise, les différentes activités peuvent alors être sélectionnées et synchronisées avec le mouvement de restitution de la caméra virtuelle. Au final, la continuité spatiale du lieu et le mouvement de la caméra reproduisent l'impression d'effectuer un tour complet au centre de la place, avec pour particularité d'avoir été témoin d'une multitude d'usages qui se chevauchaient parfois. Chaque plan fixe est d'une durée minimum de cinq minutes, mais peut être étendu en fonction des actions observées²⁶. La réalisation de cette vidéo s'est effectuée en plusieurs temps en fonction du rythme de l'étude. Nous avons effectué une première séance de tournage en août 2010, un vendredi en fin d'après midi. Suite à cette session de tournage nous avons alors composé une première version du film, en sélectionnant dans chaque prise de vue les moments avec le plus d'activités et en synchronisant certains effets d'entrée ou de sortie de champ avec le mouvement de translation effectué par la caméra virtuelle. La vidéo « déroule » sur deux minutes et dans un mouvement continu et fluide l'ensemble de l'espace autour de la place avec des bribes d'activités se chevauchant ça et là. Dans la vidéo la place est peu présente visuellement : d'abord parce qu'en tant que place elle se matérialise par une surface horizontale parallèle à l'axe de la caméra, mais surtout parce qu'effectivement aucune activité n'y avait lieu. Ce simple constat suffisait dans un premier temps au responsable du projet, car il s'agissait surtout de sensibiliser la maîtrise d'ouvrage à la prise en compte de la place dans le cadre du développement du quartier. Ce n'est que dans un deuxième temps, à l'issue du premier comité de pilotage et à la faveur d'un temps de latence dans le rythme de production de l'étude, que nous avons alors incrémenté la vidéo de nouvelles captations. Il suffisait pour cela de reconduire les prises de vues dans le même contexte, en prenant en compte la position initiale de la caméra, pour ensuite ajouter les séquences filmées à la frise précédemment obtenue et visionner le résultat à travers la caméra virtuelle. Nous avons donc eu l'occasion de renouveler le tournage à différentes saisons : deux à l'automne, en octobre et en novembre 2010, respectivement à 13h et à 17h en semaine, et une en hiver, en janvier 2011 un dimanche à 15h (fig. 10). Bien que la qualité de la caméra ne permettait pas de se saisir de certains détails, notamment d'éléments atmosphériques (la présence de la neige n'est par exemple pas flagrante), la multiplication des moments de prises de vues a permis de faire émerger d'autres formes d'usages en périphérie, et à l'inverse a confirmé l'absence d'occupation ou d'activité quotidienne sur celle-ci. C'est

Fig. 11 :
Place des Buers, INterland, 2010.
USB : *Buers_04_PlaceDesBuers*



Fig. 12 :
Place des Buers, INterland, 2010,
1img/2S.
USB : *Buers_04_PlaceDesBuers*

cette version finale qui a été présentée lors du dernier comité de pilotage de l'étude (fig. 11 et 12 et USB : *Buers_04_PlaceDesBuers*). Ce type de vidéo se distingue des précédentes car elle suppose de nombreuses opérations sur l'image : choix et découpe de fragments d'image, mouvement virtuel de restitution, et elle permet un travail d'incrémentation sans avoir à modifier le temps de projection. Elle s'inscrit ainsi de plein pied dans un travail d'analyse et fait déjà un pas vers le projet dans le recoupement entre les situations qu'elle permet. Dans ce cas précis, nous avons privilégié les moments de rencontre entre des motifs de la place (dénivelé, limite, percée...) et des figures avoisinantes (café, arrêt, passage) pour interroger les modalités relationnelles en jeu. Cette vidéo permet de rendre visibles certains dysfonctionnements de la place et de sensibiliser la maîtrise d'ouvrage sur l'importance du café sur l'un des côtés de la place, sur la distance - non pas matérielle mais ressentie - entre la place et la rue (pourtant très passante), sur l'aspect anecdotique et mal positionné de l'arbre, sur le caractère glissant du revêtement au sol... un ensemble de détails qui pourrait perdre de leur importance dans une énumération orale, mais qui trouvent toute leur pertinence dans l'expérience quotidienne de la place et sont ainsi mis en partage au sein du travail de groupe.

27.

C'est la configuration récurrente à l'ensemble des présentations auxquelles nous avons participé. Pour autant il est bien sûr envisageable de prévoir d'autres configurations, soit à l'intérieur de la salle de réunion, soit en envisageant ces réunions sur le terrain. À ce titre la vidéo peut jouer un rôle important dans le renouvellement des formes de restitution, mais ces configurations n'ont jamais été expérimentées dans le cadre de notre recherche.

28.

Nous rejoignons ici les observations de Amphoux : « Pour la vidéo, l'une des difficultés de la réalisation est de parvenir à des séquences brèves. Des durées oscillant entre 1 et 2 minutes paraissent les plus favorables. En-deçà, il est rare de pouvoir exprimer l'ensemble des hypothèses. Au-delà, le spectateur oublie trop d'informations et le commentaire devient plus hasardeux. De même, pour la photographie, il importe de parvenir à des séries courtes, soit que le nombre d'images pour une même situation soit effectivement limité, soit que la série soit conçue comme une manière de décrire le contexte de la situation, rapidement visionnée, pour amener à focaliser l'observation et les commentaires sur une image finale, plus longuement visionnée et commentée. » in Pascal Amphoux "L'observation Récurrente." In *L'espace urbain en méthodes*, 153–70. Marseille: Parenthèses, 2001, 156.

3. Restitution

Ces vidéos étaient destinées à contribuer à la présentation des conclusions du diagnostic lors du comité de pilotage validant alors la première phase du projet. Dans le cadre de la pratique de l'agence INterland, ces comités répondent en général toujours à la même configuration : l'ensemble des acteurs se réunissent autour d'une grande table, au centre de celle-ci se trouve un vidéoprojecteur et à son extrémité un écran de projection. L'équipe mandatée se situe sur l'un des côtés de l'écran et commande les diapositives projetées depuis un ordinateur²⁷. Dans ce contexte, il n'est donc pas difficile d'y insérer des vidéos, bien que cela suppose tout de même de prendre en compte certaines contraintes et d'envisager des modifications dans le protocole de présentation.

Contrainte temporelle

Le temps de la présentation (à laquelle fait suite le temps de l'échange) devait avoisiner les trente minutes. Les vidéos réalisées devaient donc trouver leur place dans ces trente minutes. Il est impensable qu'elles puissent occuper ne serait-ce que le tiers du temps de présentation. D'abord parce que les vidéos n'étaient pas prévues dans la méthodologie initiale et qu'ensuite elles ne reflètent qu'une partie des enjeux et des thématiques à aborder. Aussi il fallait que le temps des vidéos soit nettement inférieur à 10 minutes, ce qui suppose moins de deux minutes trente par vidéos. Au vu des différents essais, la base d'une minute par vidéo semblait un bon compromis : cela laisse le temps au spectateur de s'immerger dans les images, mais cela lui permet aussi de garder en tête l'ensemble de la prise de vue à l'issue de la projection²⁸. Il fallait donc réduire la durée de chaque vidéo à une minute à peu près. Nous avons déjà évoqué la manière dont nous nous sommes saisis de cette contrainte et l'impact que cela peut avoir sur les vidéos. C'est-à-dire qu'aux questions de composition des images entre elles, la maîtrise de la durée finale de la vidéo ajoute celles relatives au montage et à l'articulation dans le temps des différents événements filmés. Une minute ne laisse pas la possibilité de poser un cadre de réflexion, de mettre en place une narration et de développer des problématiques spécifiques. Une minute est aussi un temps très court lorsqu'il s'agit d'aborder la question de la traversée, comme c'est le cas du travelling. À l'opposé, l'image-composite offre l'avantage de pouvoir condenser les temps de présentation sans avoir recours à l'accélération et d'ajouter au fur et à mesure de l'étude de nouveaux éléments dans les vidéos sans avoir à en augmenter la durée finale.

Si le vidéoprojecteur permet de diffuser facilement des vidéos, il ne résout pas toutes les contraintes techniques. D'abord se pose la question de la qualité du vidéoprojecteur. Plus elle est élevée, meilleur sera le rendu des images. Nous pouvons ici noter que dans peu de temps les vidéoprojecteurs ainsi que les caméras de haute définition se seront démocratisés. Le rendu des images sera alors tout autre. Celles de haute définition permettent un rendu des détails extrêmement précis, offrant la possibilité à l'œil de voyager au sein des images projetées. Si ce type de support de haute qualité aura un impact qualitatif certain sur les rendus photographiques, les enjeux quant aux vidéos sont extrêmement importants. Par le mouvement, ce sont les différents plans de l'image qui peuvent s'animer et construire différents niveaux de lecture (le mouvement des feuilles, un piéton au fond de l'image, une fenêtre qui s'ouvre sur un angle, un reflet de lumière provoqué par le passage d'une voiture). Cela est d'autant plus pertinent en ce qui concerne l'image-composite, vu que cela renforcera la relation du détail à l'ensemble dans la lecture finale des images. Au-delà de cette question de la haute définition dans le rendu des images, la question quant à la fidélité du rendu des couleurs a un rôle déterminant en vidéo. Il n'est pas rare - dans ce type de présentation en urbanisme - d'avoir de mauvais rendus de couleurs. Ce qui est d'ailleurs souvent pris en compte dans le rendu des plans : éviter par exemple le jaune dans les codifications des couleurs en plans, car celui-ci est souvent atténué lors d'une vidéo projection et devient peu lisible. Dans ces cas-là, si de telles aberrations n'ont pas pu être prévues à l'avance, la personne qui guide la présentation vient suppléer par des précisions orales et gestuelles les éléments peu ou non lisibles des plans : « bon, là ça ne ressort pas beaucoup à l'image, mais en bleu il s'agit de ... », « Je précise car il y a un problème de couleurs dans la projection, mais ici, ici, et ici nous avons indiqué que ... ». Si cela peut encore être le cas avec un support photographique, ce n'est plus possible avec un support vidéographique : la vidéo fonctionnant, contrairement aux autres supports de visualisations, dans la durée, les aberrations d'images peuvent fortement perturber l'immersion sensible qui en découle. Dans le même registre, en fonction de la puissance du vidéoprojecteur il peut être nécessaire d'obscurcir la salle. Aussi nous avons toujours choisi de venir avec notre propre vidéoprojecteur à partir duquel nous avons pu faire les réglages de luminosité et de colorimétrie des images en amont.

29.

Il est important de noter à ce titre qu'une présentation se fait dans une interaction constante entre celui qui présente et ceux qui écoutent. En ce sens, le responsable de projet peut à tout moment insister ou à l'inverse éluder tel ou tel aspect du projet au vu des réactions et du déroulé de la réunion. La vidéo par son caractère temporel limite les possibilités d'ajustement.

La présentation se fait sur la base de diaporamas agencés dans un logiciel de présentation. Si la plupart de ces logiciels acceptent les formats vidéo, cela sous-entend de devoir les compresser, de supporter parfois des temps de chargement de la diapositive un peu plus longs (quelques secondes qui peuvent entraver la fluidité de la présentation), et surtout de devoir les intégrer à la mise en page des diapositives. Ce dernier point a soulevé plusieurs questionnements : est-ce que la vidéo doit être pensée comme un objet séparé des autres formes de visualisation du fait de son ancrage temporel ? Est-ce que, si la vidéo est insérée et projetée pendant la présentation, cela ne risque pas de perturber la lecture des autres documents en attirant le regard ? Qu'en est-il de l'emplacement réservé à la vidéo lorsque celle-ci n'est pas en lecture, et par conséquent quelle image mettre sur la version papier du document ? Toutes ces questions tournent autour du statut de la vidéo au sein de la présentation. La vidéo n'est effective que dans le temps de sa projection, en ce sens elle n'a pas vocation à produire *une* image du site et à remplacer une photographie servant de support sensible à une présentation papier. De plus l'expérience qu'elle suppose est presque exclusive, elle peut être accompagnée d'un commentaire oral mais elle lui imposera de facto un rythme de présentation, qui ne sera peut-être pas celui adapté à la situation²⁹. Enfin introduire les vidéos au sein des diapositives implique alors de concevoir la relation que les différents supports vont entretenir entre eux, ce qui suppose alors qu'il ne s'agit plus tant d'une vidéo au sein d'une diapositive, mais que c'est la diapositive qui devient une vidéo en tant que telle avec des éléments statiques et des éléments dynamiques. C'est la même logique entre le fait de projeter une photographie en pleine page et celui d'insérer cette même photographie dans une mise en page. Dans le premier cas, la photographie sera considérée pour elle-même, dans les autres cas elle sera considérée comme un élément complémentaire à une série d'informations. Aussi nous avons toujours opté pour présenter la vidéo en dehors des diapositives de présentation, en plein écran. Cela permet de laisser le plein contrôle du choix des photographies au sein de chacune des diapositives au responsable du projet et de ne pas concevoir une version projection et une version papier du document, tout en favorisant le principe immersif de la vidéo en la restituant en plein écran. De plus le fait de choisir de garder les vidéos en marge du logiciel oblige une légère manipulation qui consiste à passer d'un logiciel à un autre au moment de la présentation, ce qui permet de choisir de diffuser ou non la vidéo et de mettre le public en condition : *attention nous changeons de registre de documents, je ne vais plus vous expliquer ce que je vais vous montrer mais nous allons le regarder ensemble* (le fait d'éteindre les lumières, d'allumer les enceintes participent aussi de cette mise en condition).

30.

Exception faite du montage son du travelling, où nous avons pour celui-ci procédé à une prise de son depuis l'intérieur de la voiture avec un micro unidirectionnel (pour éviter le souffle de la caméra et le bruit du moteur de la voiture) et où nous avons voulu expérimenter un montage en complémentarité des images resitués. C'est à dire que nous avons sélectionné sur l'ensemble de nos enregistrements des détails sonores qui nous paraissaient révélateurs de l'interaction entre la route et le quartier (d'où la présence sonore d'un bus, de bruits de pas, de voitures que l'on ne voit pas). Cela a été relevé dans le cas de la réactivation au CRESSON, cf. JPT : « en tout cas je trouve qu'il y a des intensités qui se dégagent qui sont complètement niées par la continuité de l'image alors que par le son les intensités existent ».

31.

À ce titre il est intéressant de noter que dans le cadre des réactivations, surtout au CRESSON, la bande son a systématiquement été commentée pour des dispositifs simples (plan fixe, travelling et split screen), mais jamais dans le cas des images mosaïque ou plurielles - comme si à partir d'un certain niveau de complexité d'imbrications visuelles des images, celle-ci prenait le pas sur la restitution sonore.



Fig. 01 :
Capture d'écran des vignettes composant un diaporama de présentation
(Buers, diagnostic stratégique, INterland, 2010).
Même en pleine page, les photographies sont toujours
précédées et suivies d'éléments de contextualisation.

Il fallait choisir si nous voulions ou non intégrer du son à la vidéo. Cela entre dans la continuité de la question précédente : les vidéos doivent-elles être commentées ou juste projetées ? Doivent-elles faire partie de la présentation ou être articulées avec celle-ci dans un espace-temps en marge ? Bien sûr le traitement sonore des vidéos impacte directement les modalités de lecture de celles-ci. Le son n'est pas un élément en plus, mais une composante intrinsèque à la compréhension de la vidéo. Si dès le début de cette recherche nous avons précisé que nous ne traiterions pas du facteur son, nous voudrions tout de même ici revenir sur quelques éléments de précisions. Déjà, d'un point de vue logistique, si le vidéoprojecteur est toujours présent, les enceintes ne font pas partie du protocole. Ce fait révèle l'absence généralisée de la prise en compte d'une dimension sonore dans les travaux d'analyse urbaine et qui suppose qu'il faille toujours prévoir les enceintes dans le cadre de restitutions sonores. Ensuite, en ce qui concerne les vidéos, à partir du moment où nous avons décidé de leur octroyer une place spécifique, il nous paraissait évident qu'elles devaient être accompagnées d'une bande son. Cette dimension sonore participe activement au processus d'immersion dans des durées aussi courtes que celles des vidéos présentées. Le montage sonore des vidéos s'est alors toujours fait en adéquation et en continuité du travail sur l'image à partir d'enregistrements synchrones³⁰. Adéquation et continuité acquièrent tout de même un statut un peu particulier en ce qui concerne l'image-composite : il ne s'agit pas d'être fidèle à la prise de vue, au risque d'avoir une saturation des informations sonores au regard du nombre d'images présentes en simultanéité, mais de constituer un environnement sonore de référence, tout comme avec la construction des images, à partir duquel certains événements sonores, en adéquation avec les événements visuels, sont ajoutés et mis en avant³¹.

Contrainte formelle

Dans une présentation tous les supports de visualisation sont légendés, soit à l'intérieur même de l'image, soit dans la mise en page. Les photographies projetées en pleine page sont justement en « *pleine page* » et non en *plein écran*, ce qui suppose qu'elles sont présentées au sein d'un diaporama, comprenant alors les éléments de référencements (fig. 01). Cela n'était alors pas le cas des vidéos qui étaient destinées à être projetées dans un logiciel à part. Même si elles sont toujours précédées d'une introduction orale, il semblait nécessaire d'y intégrer une forme de légende qui permette à chacun et à tout moment de savoir ce qu'il observe et d'où cela provient. Le recours au générique ne solutionnait que partiellement ce problème et risquait d'allonger les temps de projection tout en étant redondant avec l'introduction orale. Nous avons alors opté pour une réappropriation du principe du cartouche, comme en dessin technique, qui permet d'apporter les informations pouvant

32.

Avec l'image numérique il arrive souvent que les bords des cadres soient rognés en fonction des supports de projection. Il existe alors un *cadre de sécurité* pour, par exemple, l'ajout de sous-titres dans un film. Le cadre utilisé ici dans les vidéos correspond aux dimensions de ce cadre de sécurité.

33.

Comme nous l'avons précisé en amont, si nous ne pouvions maîtriser le cadre de nos différentes interventions, nous n'étions pas non plus prioritaires quant aux choix des dates relatives aux réunions. Ce qui, dans la situation d'un dispositif CIFRE imbriquant un calendrier lié à l'activité de l'entreprise et un calendrier lié aux obligations académiques, peut poser des problèmes logistiques.



Fig. 02 : Exemples de cartouche d'architectes in Jean-Paul Jungmann, *L'image en architecture: de la représentation et de son empreinte utopique*, Collection "Savoir-Faire de L'architecture" (Paris: Editions de la Villette, 1996).

Fig. 03 :

Cartouche générique des vidéos produites chez INTERland : en haut à gauche le nom de la vidéo (parfois en dessous la date du jour de tournage lorsqu'il est unique), en bas à gauche, le nom de l'étude, en bas à droite le nom et la date de la réunion de présentation, en haut à droite le nom de l'agence.



aider à la lecture des images (espace, temporalité, enjeux, équipes...) : le nom et le cadre de l'étude, la date de la réunion, mais aussi le lieu et le moment de la prise de vue, quand ces deux derniers sont uniques, et enfin le nom de la *vue*, c'est-à-dire ici le titre de la vidéo (fig. 03). Le titre introduit alors un nouveau registre de lecture, comme dans le cas de *Cours intérieures* : il ne fait pas que désigner ce qui est filmé mais ouvre vers une interprétation ou une orientation de la lecture. Le cadre blanc ajouté à l'image vise à accentuer ce double registre de lecture : affirmer qu'il s'agit d'un document vidéographique (dans le sens qui complète d'autres types de documents) et non d'un film en soi (qui n'existe que par lui-même). Mais ce cadre a aussi pour fonction de structurer les informations du cartouche et d'assurer un cadre de visibilité des événements à montrer³². De plus, insérer à même l'image les informations relatives à sa production permet de s'assurer que dans le cas de diffusions externes aux réunions relatives à l'étude, ces vidéos sont toujours référencées.

Réception - appropriation

Nous n'avons pas pu assister, pour des problèmes de calendrier, au premier comité de pilotage où les vidéos ont été présentées³³. De l'avis de l'équipe, elles ont alors été très bien reçues, sans qu'il y ait eu de retour précis à ce propos. À nouveau, nous voudrions rappeler que pour qu'il y ait une analyse précise de l'impact de ce type de support sur les réflexions et l'élaboration d'un projet urbain, il est nécessaire de mener une recherche spécifique à ce propos. Recherche qui positionne la vidéo au centre du dispositif, et le chercheur dans une position d'observateur externe aux logiques productives. Bien que ce ne fût pas notre cas, cette expérience permet néanmoins de faire émerger certaines pistes de réflexion. Suite à ce comité de pilotage l'étude, pour des raisons de gouvernance politique, a été en partie allégée. La concertation auprès de la population a été écartée et les enjeux de l'étude se sont alors limités à décliner et chiffrer un parti pris d'aménagement. Cela devait se concrétiser par la mise en place de deux derniers comités afin de valider le bon achèvement de l'étude en question. Pour des raisons pratiques, lors du comité technique du mois de février 2011, il n'était pas prévu d'y insérer les vidéos et par conséquent il n'avait pas été jugé utile que nous y participions. Le nombre de réunions ayant été réduit, il y avait alors dans ce comité de nombreux points techniques à débattre et peu de place pour une sensibilisation sur des phénomènes relatifs à la perception du lieu. Pour preuve, le document produit pour ce comité ne comporte qu'à deux reprises le terme d'*ambiance*, cité de façon anecdotique, et les photographies du site y sont absentes (seule une planche comporte des photographies, mais celles-ci relèvent de références à d'autres projets pour illustrer des propositions). Le support visuel privilégié est ici le plan et la modélisation 3D (fig. 04). Pour autant, l'équipe a tout de même choisi de projeter, à l'improviste et en guise de conclusion, la dernière version de la vidéo *Place des Buers*. À l'inverse, nous avons

34.

*Comme nous venons de le voir, ... ; ...
comme le montre la vidéo... ; ce que nous
avons pu observer...*

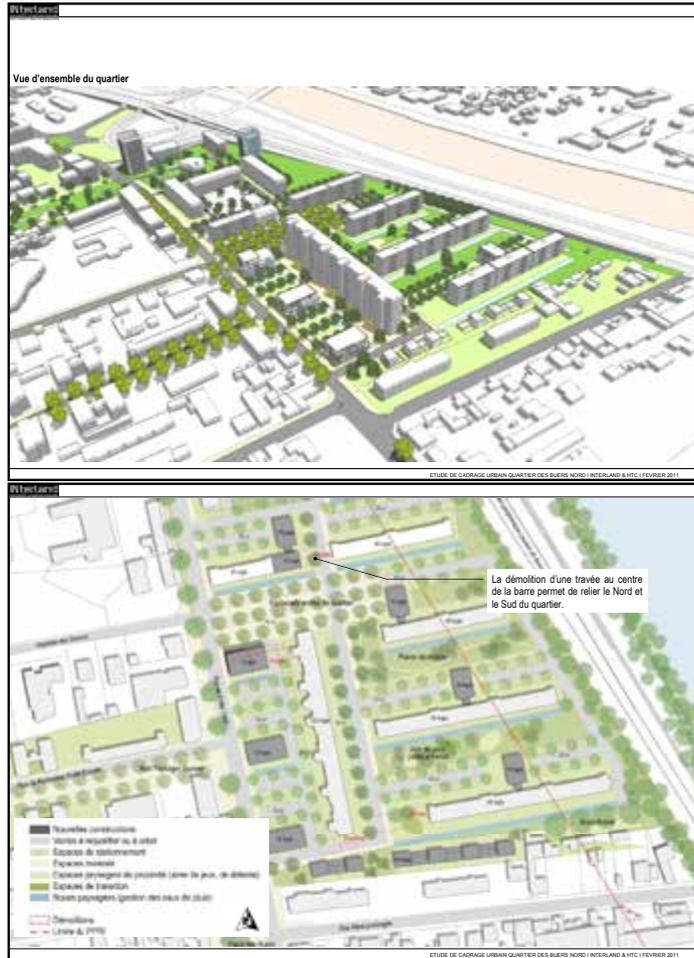


Fig. 04 :
Deux planches du document de présentation du dernier comité technique, INTERland, février 2011 : 5, 7.



Fig. 05 :
Travelling augmenté, rue du 08 mai 1945, hypothèse 1 : conservation et densification de la barre Pranard, 2011. USB : Buers_05_BarrePranard

pu être présents dans le cadre de la dernière réunion de comité de pilotage en mars 2011. Le responsable du projet avait alors décidé de ne pas intégrer de photographies du site dans le document de restitution, déléguant à la vidéo la responsabilité d'une actualisation sensible de la configuration de l'existant. Les quatre vidéos en question renvoyaient bien aux enjeux principaux issus du diagnostic. Celle du conflit d'usage au niveau de l'échangeur faisait écho à une problématique partagée unanimement, avec des conséquences lourdes pour le quartier mais sans grands enjeux stratégiques au niveau de la réunion en question. La place des Buers restait une thématique de sensibilisation car elle se situait en dehors de notre périmètre d'intervention. Celle de la cité Pranard touchait un point plus délicat qui était de faire valoir ces espaces comme des lieux de qualité dans lesquels une intervention ponctuelle pouvait être opérée, mais qui laissait le comité de pilotage sceptique. Enfin la rue du 8 mai 1945 était certainement le point le plus sensible indirectement, car en questionnant la rythmicité de la rue, ses potentialités qualitatives, c'est la question de la démolition ou non de la plus grande barre de logements du quartier qui se posait. Pour la maîtrise d'ouvrage, une démolition de ce symbole de vétusté et de conflits était la piste privilégiée. Pour la maîtrise d'œuvre, la barre était un élément fort qui contribuait à la lisibilité du quartier et sur lequel il était possible de s'appuyer pour renforcer le rôle structurant de la rue du 8 mai 1945. Le travelling de la rue du 8 mai 1945 n'était à ce propos pas suffisamment probant. Il ne permettait pas d'apporter d'élément tangible quant aux débats portant sur la démolition ou la reconversion de la barre. La rythmicité de la rue n'y était pas effective. Nous avons alors proposé, en concertation avec le reste de l'équipe, un autre registre de manipulation mêlant image de synthèse et captation in situ (fig. 05 et USB : *Buers_05_BarrePranard*). Nous reviendrons dans le chapitre suivant sur cette réalisation pour nous concentrer ici sur la manière dont l'ensemble de ces vidéos se sont articulées avec la présentation en comité de pilotage. Le travail vidéographique a été introduit dès le début de la réunion comme un travail expérimental dans le cadre d'une recherche financée par l'agence et nous en avons nous-mêmes précisé les enjeux. Les vidéos venaient compléter chacune de ces thématiques par une actualisation du site dans le cadre de la réunion. Dans le cas de l'échangeur et de la vidéo sur la cité Pranard, la projection avait lieu juste après l'évocation des conclusions du diagnostic et faisait office de transition vers les propositions d'intervention. Dans le cas de la nouvelle vidéo sur la barre Pranard, elle a été projetée en cours de présentation. La vidéo de la place des Buers a elle été projetée en fin de présentation, avant le retour sur le chiffrage globale de l'opération. À la fin de chaque projection le chef du projet reprenait rapidement la parole pour continuer le fil de sa présentation, en s'appuyant ou non sur la vidéo³⁴. Les vidéos étaient alors soumises à une dynamique générale de présentation. Certaines personnes du comité de pilotage ont demandé à revoir la vidéo de la barre Pranard, mais sans pour autant la commenter. Seule la vidéo de la place des Buers a vraiment suscité des réactions, plus sur la question formelle que sur ce qui y était mis en débat. Ces réactions ont été motivées certainement par le fait que la vidéo intervenait en fin de présentation, parce

qu'elle concernait un site à propos duquel il n'y avait aucun enjeu opérationnel (et donc aucun conflit à résoudre dans le cadre de la réunion), et de par le dispositif vidéographique original et intrigant. Comme nous l'avons précisé, nous n'étions pas en mesure ici d'effectuer une étude sur la réception des vidéos et nous n'avons donc pas eu l'occasion de nous entretenir avec la maîtrise d'ouvrage à l'issue de cette réunion. Seuls quelques commentaires informels ont été formulés à la sortie de la réunion - soulevant le caractère original et pertinent des vidéos, leur capacité d'interpeler et de recadrer la « réalité » des éléments questionnés. Certains ont même relevé des effets de narrations dans certaines vidéos, se demandant s'il y avait eu des mises en scènes spécifiques. Quelques années plus tard, en recroisant par hasard différents acteurs du projet dans d'autres contextes, tous se souvenaient parfaitement de ces vidéos. Enfin, au moment de réunir l'ensemble des documents relatifs à l'étude pour sa finalisation et bien que les vidéos ne fassent partie ni du cahier des charges ni même de la proposition initiale de l'agence d'urbanisme, la maîtrise d'ouvrage a insisté pour avoir un DVD reprenant l'ensemble des réalisations.

35.

Point sur les réalisations des offices Hlm de Lyon et de Villeurbanne, 30 mai 1964 sur <http://www.ina.fr/video/LXC9408220152/point-sur-les-realizations-des-offices-hlm-de-lyon-et-de-villeurbanne-video.html>. (à partir de 30 secondes) Consulté le 02.09.14.

36.

Cette vidéo n'a fait l'objet d'aucune présentation officielle dans le cadre de l'étude, mais nous en avons stipulé l'existence par mail à la maîtrise d'ouvrage qui nous demanda explicitement de la joindre au DVD accompagnant la restitution des documents.

Fig. 01 :

Image tirée du reportage *Point sur les réalisations des offices Hlm de Lyon et de Villeurbanne (1964)*,



4. Post-scriptum

Nous avons respecté une certaine chronologie dans la conduite de ce retour d'expérience, pour autant nous avons fait l'impasse sur deux travaux vidéographiques. Ceux-ci ne participent pas directement à la recherche menée ici, puisque le premier est relatif à une recherche sur des archives audiovisuelles du quartier et que le deuxième intègre à sa réalisation d'autres registres d'images qui n'appartiennent pas à l'actualité du lieu. Pour autant ces deux registres d'expériences ont participé à la dynamique en place autour de cette étude de cadrage urbain et permettent de soulever des réflexions relatives à l'insertion d'un support vidéographique : le premier introduit la question de la mémoire audiovisuelle du lieu, le deuxième celle de la projection dans son devenir.

Images de la mémoire

L'idée d'un travail de recherche sur des archives vidéo liées au quartier a émergé en cours de route. Aussi cela n'a jamais été intégré directement aux modalités de présentation de l'étude ni même aux logiques de constitution du travail vidéographique. Mais il nous semble important ici d'en stipuler l'existence. Nous avons trouvé sur le site de l'Institut National de l'Audiovisuel (INA) un reportage pour un journal télévisé qui datait de l'inauguration du quartier et des ensembles de logements (fig 01)³⁵. De nombreux points de réflexions et de discussions ont pu émerger sur la base de ce document, surtout en ce qui concerne la cité Pranard dont les images de l'époque montrent les espaces d'agréments entre les barres relativement inchangés, mais remplis d'enfants³⁶. L'ambiance qui s'en dégage est bien sûr intrinsèquement liée au contexte du reportage télévisé et de la visite officielle qu'elle documente, mais elle permet tout de même d'avoir une idée de ce que pouvaient être ces espaces à l'origine. Ce type de document d'archive peut alimenter le travail de l'étude au même titre que les documents d'archives photographiques, cartographiques ou journalistiques. En quoi les archives audio-visuelles peuvent-elles apporter une connaissance supplémentaire aux autres supports ? Comment peuvent-elles être utilisées, réappropriées ? Il faudrait pour cela faire un travail spécifique sur la question, qui se trouverait rapidement confronté à la rareté de ce type de document. La mémoire collective audio-visuelle est en réalité très récente bien qu'en pleine effervescence, comme en témoigne la présence de nombreuses vidéos amateurs sur le web. Ces vidéos peuvent apporter différents registres d'information, sur des questions de société à une époque donnée dans les reportages à celle de la culture et de l'identité quand il s'agit de films amateurs. À l'inverse, le fait de produire des vidéos centrées sur des questions spatiales (à travers lesquelles peuvent alors transparaître des questions de société) peut nourrir par la

37.

cf. <http://www.developpement-durable.gouv.fr/Observatoire-Photographique-du.html>.

38.

Dans le cadre de notre deuxième année au Fresnoy, studio national des arts contemporains, nous avons réalisé un court-métrage qui se proposait de réactiver une architecture non achevée à travers les histoires qu'elle aurait pu produire. Nous avons pour cela choisi, en concertation avec Bernard Tschumi, le cas de l'école d'architecture de Marne la Vallée dont seule une moitié a été construite. *Vers Une Architecture Narrative* se compose de six écrans simultanés mélangeant prises d'images actuelles (des prises de vues à l'intérieur de l'existant), images virtuelles (modélisation 3D de la partie manquante) et images narratives (actions et déplacements des protagonistes sur fond bleu). À vouloir travailler sur une architecture inachevée, nous avons abouti à un film inachevé. Une version de travail a néanmoins été finalisée pour l'exposition Panorama 9-10 en 2008. Guillaume Meigneux, *Vers une architecture narrative (VUAN)* (Le Fresnoy, studio national des arts contemporains, 2008), USB : A05_VUAN.

39.

Le fait de *tracker* une séquence consiste à donner des points de repère au logiciel de compositing dans l'image - à partir desquels il sera capable d'extraire le mouvement de la caméra. Une fois ce mouvement paramétré par le logiciel, il est alors possible de l'appliquer à d'autres sources d'images pour que celles-ci puissent épouser le mouvement de la séquence. La difficulté du *travelling*, de surcroît en voiture (fortes vibrations, vitesse de défilement), est que le mouvement de la caméra est particulièrement instable et qu'il n'y a aucun point de tracking continu sur plusieurs secondes. De ce fait il est extrêmement difficile d'en obtenir une synthèse paramétrable. L'opération de *tracking*, dans des conditions amateurs - surtout au moment de la prise de vue (d'où le recours au niveau professionnel à des supports mobiles totalement contrôlables), est alors extrêmement long, laborieux et ne donne que rarement des résultats probants.

40.

Sur le même principe que la vidéo *Place des Buers*, mais au lieu d'être un mouvement de panotage, il s'agit ici de reconstituer un mouvement de *travelling*. Cela ressemble au travail photographique de Ed Ruscha sur Hollywood Boulevard mais en vidéo. Cf. Ed Ruscha, *Then & Now*, Slp edition (Göttingen: Steidl, 2008).

41.

Le jour du tournage, certains habitants nous ont demandé d'arrêter de filmer. Si cette première demande était courtoise, elle ne laissait guère de possibilité de discuter ou de revenir un peu plus tard.

Fig. 02 :
Image de synthèse présentant l'hypothèse d'une densification de la cité Pranard.
Déclinaison du parti pris d'aménagement, INterland, 2011



suite cette construction d'une mémoire collective, non pas en terme patrimoniale, mais comme participant à un imaginaire commun. Aussi nous pourrions nous demander quel sera l'usage et ce dont témoigneront l'ensemble des vidéos qui peuvent être produites dans le cadre des études, et au-delà se demander si des programmes tels que l'*Observatoire photographique du paysage*³⁷ ne devraient pas aujourd'hui être mis en place en vidéographie.

Images projectives

L'enjeu principal en fin d'étude était de statuer sur la démolition ou non de la barre Pranard. Elle était une source de conflit, de forte vétusté, avec des occupations et activités illégales sur le parking, le long de la rue du 8 mai 1945. Pour la maîtrise d'ouvrage la barre avait un impact négatif sur le quartier et représentait un symbole à détruire. Pour la maîtrise d'œuvre, elle était au contraire un repère visuel et identitaire important et il était possible de répondre aux problématiques soulevées par une densification du pied d'immeuble. Deux scénarii étaient alors étudiés : sa démolition en faveur d'immeubles de faible étage, ou sa rénovation et la résidentialisation du parking, à nouveau, par des immeubles de faibles étages. Les deux scénarii étaient budgétés et comparés statistiquement parlant (occupation du sol, nombre de logement, SHON). Une proposition formelle en plan masse fut dessinée pour les deux possibilités, et celle privilégiée par l'équipe mandatée avait fait l'objet d'images de synthèse à différentes hauteurs (vue d'oiseau et à hauteur d'œil - -fig. 02). Il nous a été demandé de réaliser une vidéo permettant de faire valoir ce type d'intervention à l'échelle du rythme de la rue, en reprenant le travelling effectué le long de la rue du 8 mai 1945 et en y intégrant les propositions volumétriques sous la forme de modélisation 3D. Nous connaissions déjà les difficultés que supposait ce type de manipulation pour les avoir longuement expérimentées dans une vidéo réalisée auparavant au Fresnoy, studio national des arts contemporains.³⁸ Dans ce cas-ci la principale difficulté réside dans la possibilité de *tracker* des prises de vues en travelling, ce qui dans nos conditions de travail était impossible³⁹. Pour y pallier, nous avons envisagé un dispositif capable de décomposer le travelling en une série de plans fixes que nous serions venus reconstituer dans le logiciel de compositing et que nous aurions animés par la suite⁴⁰. Travailler à partir de plans fixes permet de maîtriser les découpes et les incrustations d'un registre d'image à l'autre image. Maîtriser le défilement de l'image permet d'assurer la cohérence cinétique entre les deux images, tout en contrôlant la durée totale de la vidéo sans avoir recours à l'accélééré. Mais cela supposait un tournage de une à deux heures au pied de la barre, ce qui s'est vite révélé incompatible avec les activités qui s'y déroulaient quotidiennement⁴¹. Nous avons donc dû faire marche arrière, et nous sommes revenus au travelling initialement réalisé. À défaut de pouvoir modéliser un travelling en 3D qui reprendrait le mouvement exact

Fig. 03 :
 Travelling augmenté (test):
 séparation verticale (à gauche image de
 synthèse, à droite captation in situ),
 défilement de gauche à droite.
 INterland. 2011.
 USB : Buers_05a_BarrePranard_test

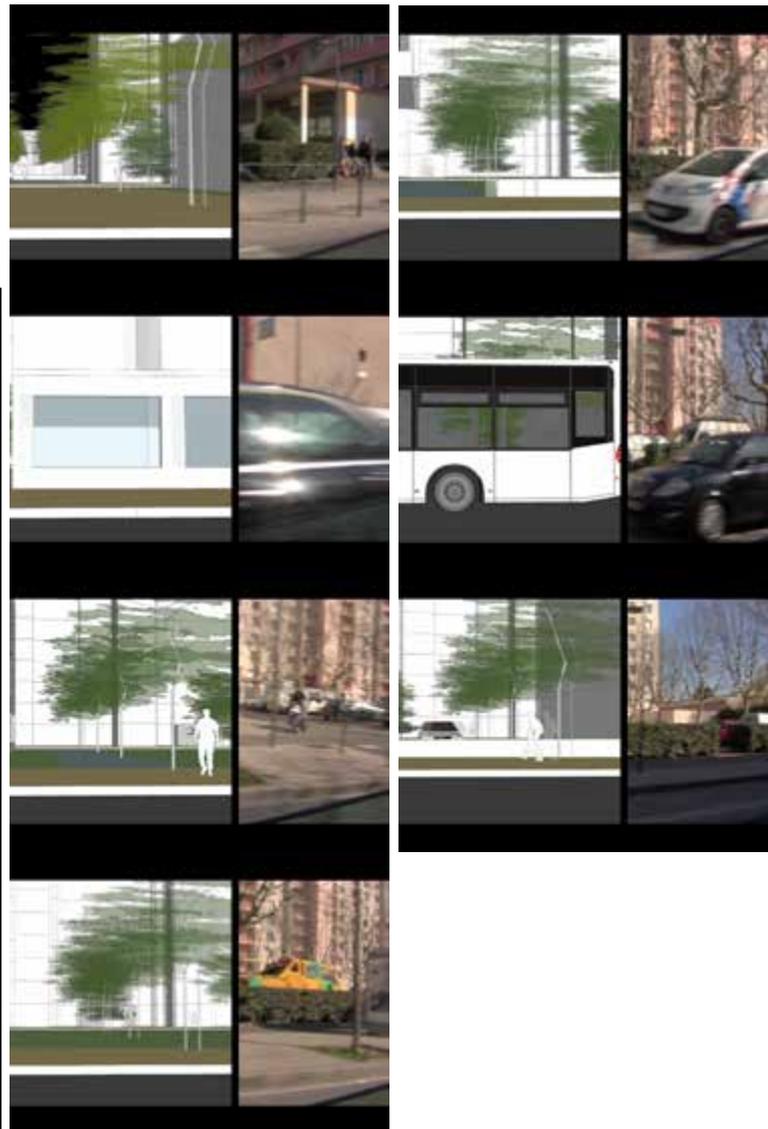


Fig. 04 :
 Barre Pranard, 2010 ;
 la solution de la séparation horizontale a été retenue.
 USB : Buers_05_BarrePranard



de celui effectué in situ, nous avons produit un mouvement virtuel directement depuis le logiciel de modélisation, reprenant les principales caractéristiques de la prise de vue in situ (choix de la focale, angle et hauteur de prise de vue, vitesse de déplacement). Plutôt que de chercher à l'insérer dans le travelling initial, nous avons préféré confronter les deux vues en une image-polyptique. Après plusieurs essais, deux versions furent présentées à différents membres de l'agence : un agencement droite-gauche, et un haut-bas (fig. 03 et 04, USB : *Buers_05a_BarrePranard_Test* et *Buers_05_BarrePranard*). Dans le premier cas, la lecture semble se focaliser sur le synchronisme de certains effets : le passage d'un état actuel à un état virtuel de la configuration du lieu gomme une lecture comparative des deux états (le regard est comme happé par ce passage de l'un à l'autre, certainement accentué par le sens de défilement interne à chacune des vignettes). Dans le deuxième cas, la vue circule plus librement. Le mouvement vertical de haut en bas conforte le principe d'une lecture comparative tout en permettant une certaine contamination d'une image à l'autre : les intensités et les instants de vie semblent prendre corps dans l'image virtuelle, alors que celle-ci introduit la possibilité d'un changement dans la prise de vue actuelle. À l'inverse la vitesse de déplacement, la mauvaise qualité de l'image et du mouvement, l'ouverture limitée du champ de vision rendent la lecture complexe : nous nous retrouvons face aux mêmes difficultés que lors de la réalisation du travelling d'origine et la perception rythmique de la rue n'y est en rien évidente. Contraint par les délais impartis et l'impossibilité de renouveler des prises de vue in situ, nous nous sommes contenté de cette solution qui offrait tout de même l'avantage d'introduire dans les projections du scénario un surplus d'âmes, une part de vie, une dimension d'imprévu qui a été somme toute bien accueillie. Ce que nous voudrions retenir, c'est que si l'animation virtuelle est un support de travail de plus en plus démocratisé (et critiqué) au sein de la pratique de l'urbanisme, nous voyons ici la possibilité de la réinterroger au regard des principes de l'image-composite précédemment évoqués. L'image virtuelle n'est plus considérée ici pour elle-même mais en continuation d'une situation actuelle (tout comme c'était le cas de la représentation planimétrique ajoutée aux travellings précédemment). Elle entre dans une logique de lecture/décryptage qui l'extrait du processus immersif sur lequel se construit en général ce type de visualisation. Ce n'est plus l'animation 3D qui porte en elle le principe de la projection, mais l'écart entre les deux images. À l'inverse, la prise de vue effective n'est plus le témoignage d'une situation actuelle, mais le point de départ à partir duquel le changement peut opérer. C'est une *image projective* au premier sens du terme : entre un état actuel et un virtuel se loge un devenir, la possibilité d'une projection.



Fig. 05 :
 Capture des pages vimeo de l'agence permettant de partager les vidéos au sein de l'équipe. <https://vimeo.com/INTERLAND>, consulté le 15.12.14

5. Conclusion

Dans le cas de cette étude, la vidéo est intervenue à un moment précis, après les premières observations de terrain mais avant la restitution finale de leur synthèse ; ce qui suppose que si les enjeux du diagnostic étaient déjà esquissés, ils n'étaient pas encore stabilisés. Ensuite elle concernait des endroits précis du site, délimités par les premiers éléments d'analyses et les problématiques qui en découlaient ; ce qui suppose une adéquation de principe entre les espaces considérés par les productions vidéographiques et ceux identifiés par l'équipe. Enfin elle est intervenue dans un contexte précis, celui des énoncés formulés par le chef de projet, ce qui suppose qu'il était attendu, et entendu, que la vidéo puisse apporter des éléments de connaissances spécifiques. Ce contexte de travail a permis d'éprouver les enjeux opérationnels de la vidéo que ce soit au niveau:

1. De sa maniabilité puisque la réalisation de film est capable de s'adapter aux contraintes du projet urbain, que ce soit d'un point de vue des délais, du matériel ou du coût. Certaines vidéos peuvent être rapidement réalisées (les plans fixes ou les images polyptyques) sans nécessiter beaucoup plus d'outillages, de connaissances ou de temps qu'un travail photographique. Puis en fonction des moyens et des temps impartis, mais aussi des spécificités du terrain, des enjeux du projet, et des qualités des acteurs, des vidéos plus complexes peuvent alors être envisagées pouvant nécessiter une présence régulière sur le site, un matériel plus sophistiqué et précis et une connaissance de certains logiciels professionnels. En ce sens la vidéo fait preuve d'une réelle flexibilité quand au contexte de production imposé par le projet urbain.
2. De son efficacité au regard de la dynamique du projet puisque la vidéo permet de mobiliser, manipuler et restituer des données du terrain. Elle peut être appréhendée comme simple partage de données brutes, sous la forme de rush ne nécessitant aucune manipulation spécifique ; ou comme support de débat, renouant avec les conditions de la projection cinématographique. De plus nous avons eu l'occasion d'incrémenter certains dispositifs vidéographiques au fur et à mesure de l'avancée du projet, facilitant ainsi le passage d'une description/analyse de l'existant à celui d'une projection/conception de son devenir (à ce titre une plateforme *vimeo* avait été mise en ligne afin de faciliter le partage des vidéos – fig. 05).

3. De sa pertinence puisque la vidéo a su véhiculer un savoir qui lui est spécifique. Que ce soit sur des problématiques très localisées et circonscrites (le conflit d'usage perçu depuis sa dangerosité) ; ou face à des enjeux plus diffus et complexes (interroger et comprendre les conditions relatives à une perception, un sentiment ou une expérience), la vidéo introduit une profondeur *phénoménal*, au sens où ce n'est pas tant la dimension temporelle qui est en jeu, mais l'expérience que celle-ci suppose (le durable serait ici à la durée ce que le spatial et à l'espace et le temporel au temps).

Dans la perspective que la vidéo puisse devenir un véritable outil de projet, il faut alors l'interroger dans un contexte de travail plus large où elle serait capable de définir elle-même le moment de son intervention, de dessiner le territoire de son attention et d'énoncé les enjeux de son activation. Nous avons déjà développé dans le chapitre précédent la portée heuristique de l'image-composite et sa capacité à s'approprier un territoire existant pour en redessiner les contours en fonction de problématiques spécifiques. Il nous faut maintenant interroger l'efficacité externe de l'image-composite, à travers les modalités relationnelles qu'elle instaure entre le terrain, la production et le partage des données.

III.C. une pratique stabilisée

Nous voudrions maintenant étudier ce que suppose un usage récurrent de la vidéo dans la pratique du projet urbain. L'envisager comme un support de visualisation ne peut déjà se faire que dans un contexte adapté. Si la vidéo permet de mettre en débat des phénomènes d'ambiances, d'interroger des formes de perception du territoire ou de mettre en balance des temporalités qui lui sont propres, il va de soi que pour développer une telle approche sensible il faut qu'elle ait un sens au regard des enjeux du projet urbain.

Au vu de notre expérience au sein de l'agence, nous pouvons remarquer que la question de l'ambiance et des usages revient régulièrement, que ce soit dans l'énoncé de l'appel d'offres ou dans les orientations des réponses proposées. Cela correspond certainement à une certaine direction prise par l'agence qui se sensibilise particulièrement sur l'existant et la manière de le mobiliser et de le traduire en orientation programmatique. Cela correspond aussi certainement à une tendance actuelle de prendre en compte de plus en plus la question des identités des lieux et des habitants dans le développement des projets, comme en témoigne l'importance qu'ont pu prendre les démarches participatives et concertatives ces dernières années. Mais il faut bien reconnaître que dans les faits, les ambiances, les usages ou les rythmes du territoire peuvent aussi être escamotés par d'autres enjeux économiquement et/ou politiquement plus « sensibles ». Les habitants et les usagers sont souvent évoqués lorsqu'ils permettent de conforter une position mais la thématique peut être écartée lorsqu'elle est susceptible de contrarier d'autres attentes.

À plusieurs reprises il a été préféré ne pas projeter les vidéos face à des enjeux et des débats bien trop « tendus » pour *prendre le temps de regarder des films*. Cette position est tout à fait légitime, il est parfois nécessaire de débattre en amont pour pouvoir introduire ou prendre le temps de s'intéresser à des phénomènes d'ambiances. Il faut de la disponibilité pour s'imprégner de phénomènes sensibles, sinon ils n'ont plus de prise.¹ s. À l'inverse, dans plusieurs cas, ce sont les usages et les pratiques sur le terrain qui ont exclu toute possibilité de pratiquer une analyse vidéographique. Si la vidéo était acceptée comme support de visualisation par les différents acteurs, c'est la présence sur le terrain avec une caméra qui pouvait être source de conflits. Aussi, si nous pouvons partir du principe que le contexte relatif aux réflexions sur le territoire est favorable aujourd'hui à développer une approche vidéographique qualitative, nous pouvons constater que cela ne peut se faire sans une adhésion du terrain et des acteurs du projet.

1.

Dans la conférence inaugurale du colloque *Faire une ambiance* en 2011, Augoyard débute par ce constat : « *L'ambiance, c'est du vent. L'ambiance c'est de l'accessoire. L'ambiance c'est du luxe, de l'hédonique, de l'esthétique.* Voilà ce qu'on entend assez souvent dans la bouche des architectes, des urbanistes, des décideurs dès que, dans le cours d'un projet, surviennent des difficultés économiques, des problèmes de choix formels, des conflits d'intérêt. » Pour reprendre ensuite, tout du long de sa conférence, chacun de ces qualifications - le vent, l'accessoire et l'esthétique, pour dévoiler ce que cachent ces commentaires dépréciatifs et révéler leur potentiel opérationnel.

Jean-François Augoyard, "Faire une ambiance ?," in *Faire une ambiance / Creating atmosphere : Actes du colloque international*, Grenoble, 10-12 septembre 2008, ed. Ambiances architecturales et urbaines (Bernin, France: À la croisée, impr. 2011, 2011): 17-37.

Or que se passe-t-il réellement lorsqu'il y a rejet du support vidéographique ? Lorsque la vidéo ne trouve pas sa place ni sur le terrain ni au sein d'un travail collectif ? Cela n'exprime-t-il pas un point de friction entre deux mécaniques distinctes, une résistance, qui n'est peut-être pas seulement contingente mais qui peut aussi être structurelle, ou méthodologique ? A l'inverse qu'est-ce qui facilite les moments d'adhésions ? Qu'est-ce qui autorise la récolte des données sur le terrain ou leur partage avec un tiers ? Ces deux niveaux relationnels (terrain et acteur) peuvent être considérés comme des descripteurs afin de révéler les modalités d'intégration de la vidéo dans la dynamique du projet urbain.

2.

C'est un des enjeux de nombreux débats de l'usage de la vidéo en sociologie ou en anthropologie : la relation de l'observateur muni d'une caméra avec son environnement .

Voir à ce propos les retranscriptions de la session «*Sur le terrain*» du séminaire d'Aurore Bonnet et Laure Brayer, «*Grenoble 25 octobre 2011, Vidéo et Ambiance* », <http://www.ambiances.net/seminars/grenoble-2011-video-et-ambiance.html>, consulté le 15.12.14

Etienne Souriau introduira à ce propos la notion de *profilmie* (*L'univers filmique*, Édition : Flammarion, 1953) séparant le monde entre des situations spécialement destinées à être enregistrées par la caméra, et d'autres qui ne peuvent que lui échapper. La *profilmie* permet alors de contester le fait que le film est une empreinte du réel.

Cette conception naturaliste est nuancée par Christian Lallier qui préfère considérer la caméra comme faisant partie d'une interaction sociale : elle impacte certes la relation, mais ce n'est pas pour autant elle qui en conditionne exclusivement l'actualisation. Il rapproche à ce titre la présence de la caméra de l'effet de Hawthorne qui prend en compte la part active de l'observateur dans la situation observée.

Cf. Christian Lallier, *Pour une anthropologie filmée des interactions sociales* (Paris: Editions des Archives contemporaines, 2009), 27–37.

Tout comme Lallier, nous ne pensons pas qu'il y ait un monde *profilmique* et un monde au-delà du film, mais que notre implication sur le terrain participe à la création d'une réalité qui n'est jamais donnée d'elle-même.

3.

Attention facilitée par la présence systématique sur les caméras numériques d'un écran et non plus seulement d'un viseur (ce dernier étant d'ailleurs de plus en plus absent des caméras numériques grand public).

4.

L'image-composite et l'image-mouvement répondent en ce sens à une logique similaire. L'image-mouvement se construit en fonction des variations d'un plan à un autre. Aussi l'opérateur (et/ou le réalisateur) va toujours concevoir les prises de vues en fonction de celles avec lesquelles elles vont être mises en relation. Variations des valeurs de plans en fonction des intensités à faire valoir (le gros plan permet de se focaliser sur les ressentis du protagoniste, le plan d'ensemble permettra de le situer dans son contexte), des changements d'axe en fonction du déroulé de l'action (au cinéma il existe la règle des 180° et du raccord dans l'axe, qui sera l'un des enjeux du faux-raccord), ou des raccords de lumière en fonction de l'évolution de la situation. Dans le cas du compositing, le principe diffère un peu mais répond à une même logique. Chaque plan est effectué en fonction de la manière dont il sera restitué. Nous avons vu que le cas de l'image mosaïque était le plus flagrant : elle ne peut résulter que d'une série de plans effectués depuis un point précis, et à l'inverse il est difficile d'exploiter ce type de plan en dehors de la construction d'une image mosaïque.

1/ La relation au territoire

Si la vidéo permet de mobiliser une expérience sensible du terrain, cela suppose d'en faire l'expérience effective au moment de la prise de vue. L'expérience en question passe et est enregistrée par le médium d'une caméra. Les images seront ensuite sélectionnées, manipulées, orientées, mais elles ne peuvent exister sans prises de vues préalables. Ce truisme s'appuie sur une caractéristique non négligeable de la vidéo, celle de partir d'une image pleine, déjà remplie, contrairement à l'ensemble des outils de représentation en architecture et urbanisme qui partent d'une feuille blanche qui se remplit au fur et à mesure. Seule la photographie se construit sur un principe similaire, mais à l'inverse de la photographie qui, au-delà du temps de la mise en place et du choix du cadrage, ne demande que quelques millièmes de secondes, la prise de vue vidéographique s'inscrit indéniablement dans la durée. C'est à ce titre que filmer doit être considéré comme une expérience à part entière². Cela n'est pas sans conséquences dans la relation au site que suppose l'outil dans la perspective d'une analyse urbaine, de surcroît avec des dispositifs tels que ceux qui ont été détaillés dans la partie précédente supposant une prise de vue sur pied et une présence répétée sur le terrain. Dans ce cas-là la vidéographie se distingue d'autres formes d'inscriptions qui elles aussi s'ancrent dans la durée (telles que le dessin) puisqu'une fois l'enregistrement démarré, l'attention du caméraman peut se focaliser sur d'autres éléments qui ne sont plus spécifiquement liés à la prise de vue³. Durant la prise de vue la position du caméraman change de rapport avec l'environnement. Dans les phases préparatoires, l'opérateur se focalise sur la construction du cadre en fonction des éléments à filmer et de la manière dont le plan sera ensuite exploité⁴. Aussi, il limite son degré d'attention à ce qui est exploitable ou non : dans certains cas ce sera la mobilité des individus et des objets, dans d'autres la construction de la perspective au sein du cadre, ou encore les conditions atmosphériques (lumière, pluie, nuage, vent). Mais une fois le plan établi, la caméra stabilisée sur le pied, à une certaine hauteur et dans un certain angle, l'opérateur commence l'enregistrement et devra le laisser s'effectuer durant quelques minutes. Pendant ces quelques minutes il vérifiera bien entendu le bon déroulement de l'enregistrement, mais il ne pourra plus intervenir dessus, à moins de l'arrêter lorsque quelque chose vient contrarier les intentions du plan. Durant la prise de vue, l'opérateur n'est plus un acteur direct, il devient un observateur. Cette position d'observateur va alors varier en fonction des protocoles, mais le principe est récurrent. Elle varie car certains dispositifs sollicitent plus d'attention que d'autres : par exemple, dans le cas d'un travelling, il est important de rester focalisé sur l'écran de la caméra, car c'est le seul témoin possible pour s'assurer de ce qui entre ou non dans le champ de la prise de vue. Dans le cas de prises de vues fixes, et surtout en plan large, il est aisé à partir de certains repères immobiles dans le site correspondant aux limites du cadre de savoir ce qui entre ou non dans le champ de

5.

Ce qui est vrai pour tout plan fixe, mais ce sera plus ou moins visible en fonction du nombre d'informations contenues initialement dans le plan. L'espace public est un cas extrême dans lequel il est d'office déjà saturé d'information (que ce soit en terme de volumes, de textures ou de couleurs –et donc indirectement de lumière, ou en termes d'éléments mobiles ou sonores)

la caméra. Dans cette configuration l'opérateur n'a plus besoin d'être « rivé » à la caméra, il peut même s'en éloigner quand les conditions (de sécurité) le permettent. Son attention se porte alors sur l'ensemble de la situation, au regard de ce qui est exploité dans le déroulé de la prise de vue. La prise en compte de la situation s'inverse : si la préparation opère un mouvement de restriction d'une situation considérée dans son ensemble vers le choix de la prise de vue à effectuer, durant l'enregistrement il s'agit de prendre en considération la situation d'ensemble à partir de ce qui entre ou non dans le champ de la caméra. Ce mouvement peut impacter le choix des autres prises de vues mais aussi l'appréhension de la situation, car l'opérateur peut alors être sensible à des éléments qu'il n'avait pas encore remarqués. C'est tout l'enjeu du cadrage cinématographique qui isole un fragment de l'espace dans le temps et va établir un « cadre » de référence à partir duquel la situation va être reconsidérée. Le cadrage délimite un espace-temps de compréhension et de lecture de l'événement, que ce soit sur la table de montage, en projection ou au moment du tournage. Filmer un espace public est pour cela très troublant : il se passera toujours quelque chose simplement parce que l'attention est focalisée sur un espace précis (ou plus exactement un plan d'espace) et une durée (un laps de temps spécifique). Il se passera toujours quelque chose dans le champ de la prise de vue, mais à l'inverse il se passera aussi toujours quelque chose en dehors de la prise de vue, et ce pour les mêmes raisons.⁵ Enfin, cette attention n'est pas limitée à la question du cadre. Si le recul que permet ce type de prise de vue rend sensible l'observateur à l'ensemble de la situation, il le rend aussi disponible aux sollicitations externes. Ou plus exactement, il se montre disponible à son environnement. L'investissement corporel et attentionnel peut alors révéler certaines spécificités du site dans une logique réactive. Nous pourrions considérer cinq registres de modalités relationnelles au terrain : le rejet, l'indifférence, la complicité, l'absorption et la dissonance.

Une relation contrastée : le rejet

Nous avons pu faire l'expérience - à plusieurs reprises - de l'impossibilité de filmer un site : dans le cadre d'études portant sur de grands ensembles (Villeneuve de Grenoble, Buers de Villeurbanne), sur des lotissements pavillonnaires (notamment dans la communauté d'agglomération de Mantes-en-Yvelines) ou des centres commerciaux (notamment en Val de Marne). Dans le premier cas, la présence de la caméra peut entrer en conflit avec des activités illicites ou avec un imaginaire collectif relatif à la surveillance policière ou à l'exploitation médiatique. Cela peut se concrétiser par des avertissements verbaux, et parfois physiques, tout comme par la substitution pure et simple du matériel à nos dépens. Dans le deuxième cas, la présence de la caméra peut contrarier un sentiment profond d'appropriation d'un espace qui n'est plus perçu comme public, mais comme collectif, voire communautaire. La présence de la caméra est alors vécue comme une intrusion

6.

Voir à ce propos

<http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/salle-de-presse/conditions-de-tournage-pour-les/article/conditions-de-tournage-en-france>

<http://www.prefecturedepolice.interieur.gouv.fr/Demarches/Professionnel/Espace-public/Prises-de-vues-sur-la-voie-publique>

<http://www.videotruc.com/le-tournage/lautorisation-de-tournage>

Consulté le 02 septembre 2014.

Fig. 01 :

Capture d'écran du site

www.diplomatie.gouv.fr à propos des autorisations de tournage en lieu public.

Conditions de tournage en France

Partager Imprimer

Sommaire

- ▶ Les tournages en France
- ▶ Le régime des autorisations de tournage à Paris et en province
- ▶ L'importation de matériel

Les tournages en France

Les médias étrangers souhaitant tourner des reportages en France doivent contacter en priorité :

- ▶ leurs correspondants parisiens (s'ils en ont)
- ▶ leur ambassade
- ▶ la DPAF (Direction de la Police de l'air et des frontières)

Le régime des autorisations de tournage à Paris et en province

A SAVOIR : La diffusion ou publication de l'image nécessite l'accord préalable des personnes photographiées ou filmées ainsi que celui des responsables des établissements publics et monuments concernés par les prises de vues. Les tournages dans les lieux publics sont en principe soumis à autorisation.

Toutefois, les prises de vue sur la voie publique peuvent se faire sans autorisation préalable s'il s'agit d'opérations légères du type :

- ▶ reportages caméra à l'épaule ou sur trépied
- ▶ photographies d'architecture avec ou sans pied
- ▶ photographies de mode avec ou sans pied
- ▶ exercices d'écoles de formation

Comment obtenir une autorisation de tournage ?

1. A Paris

Tout tournage à Paris, nécessite l'obtention de 2 autorisations : de la Mairie de Paris et de la Préfecture de Police.

Si l'équipe de tournage est constituée de 10 personnes ou moins, seule l'autorisation de la Préfecture de Police sera nécessaire.

Préfecture de Police
Service des Prises de Vues
9 boulevard du Palais, 75004 Paris
Tél. 01 53 71 42 47
Fax 01 53 71 67 37
Site Internet : www.prefecturedepolice.inter...

Mairie de Paris
Paris Film- Mission Cinéma
4 rue François Miron
75004 Paris
Tél. 01 44 54 19 60
Fax 01 44 54 19 57
mail : tournages@paris.fr
Site Internet : www.parisfilm.fr (version anglaise et française)

Il est également recommandé de prendre l'attache du ou des commissariat(s) de police du ou des quartier(s) concerné(s).

Comme un grand nombre d'édifices appartient à la Ville de Paris ou sont sous la responsabilité du ministère de la Culture et de la Communication, il vous faudra obtenir d'autres autorisations.

Pour les lieux dépendant de la Ville de Paris, consulter le site Internet ou contacter :
Mairie de Paris
Mission cinéma
Paris Film
Tél. : 33 1 44 54 19 60 - Fax : 33 1 44 54 19 57
Site Internet www.parisfilm.fr , (les décors dépendants de l'état ou de la Ville sont renseignés).

Pour les sites administrés par le ministère de la Culture :
S'adresser aux responsables des monuments ou bien, si plusieurs sites sont concernés, au :
Centre des monuments nationaux

dans l'intimité des résidents. Filmer une rue entre des pavillons résidentiels peut alors être tout aussi intrusif que filmer le jardin ou même le salon des habitants. Ce sentiment est peut-être aussi entretenu par la crainte que les images puissent servir de repérage pour de futurs cambriolages. C'est en tout cas l'une des raisons parfois évoquées par les habitants. Dans le troisième cas de figure, celui des centres commerciaux, nous nous trouvons dans la situation paradoxale d'être mandatés pour une étude urbaine incluant la présence de ce type d'activité et de ne pouvoir filmer l'établissement en raison de règlements urbains spécifiquement établis par rapport à leur implantation. En France, l'autorisation de filmer sur la voie publique est relative au dispositif déployé et à l'usage qu'il sera fait des prises de vues (fig. 01)⁶. Dans notre cas la légèreté du dispositif et le caractère restreint de l'usage des images nous exempt de toute autorisation. Pour autant les centres commerciaux sont équipés d'un service d'ordre qui veille à ce que notamment aucune image ne soit prise des locaux. Cela est relatif à la sécurité (à nouveau la possibilité d'un repérage en vue d'une action nuisible), à la présence d'un public (qui est assuré dans ces lieux de ne pas être filmé, au-delà des dispositifs de sécurité internes au centre commercial) mais aussi à la présence *affichée* de marques déposées (et dont la circulation de l'image est strictement contrôlée). Les procédures d'autorisation de tournage peuvent alors être longues et indépendantes des services de l'administration publique et il est arrivé qu'elles dépassent les délais impartis à l'étude. Quoi qu'il en soit, ces trois cas de figures témoignent du niveau d'appropriation d'un espace public incompatible (pour des raisons effectives ou fictives) avec la prise de vue vidéographique. Si ces situations de conflits peuvent être évitées ou atténuées par un travail en amont (rencontres, échanges, autorisations), elles témoignent tout de même d'une configuration spécifique de l'espace dans lequel certains individus sont particulièrement attentifs à leur environnement et sont susceptibles d'y détecter la présence, même discrète, même à distance, d'un corps étranger - la caméra- et d'agir en conséquence.

Une relation nuancée : l'indifférence

C'est le cas le plus couramment rencontré : notre présence n'incommoder personne et la caméra n'entretient aucune relation privilégiée avec son environnement. Cela est lié tout autant au dispositif sollicité, à l'attitude de l'opérateur qu'à la configuration du lieu. Effectivement les dispositifs mis en place conservent une certaine distance avec l'objet filmé : il s'agit généralement de plans larges et en recul. L'enjeu est de toujours inscrire les phénomènes observés dans leur contexte spatial immédiat pour procéder à une sélection au sein de l'image, après coup, sur la table de travail. Les individus présents alors dans l'espace ne sont pas confrontés directement à la caméra, et seule une attention particulière en faveur de leur environnement peut les amener à en relever la présence. De plus, même dans ce cas-là, l'attitude adoptée de l'opérateur, qui n'est pas « rivé » à son appareil

7.

À condition bien sûr de désactiver sur la caméra le témoin lumineux du mode «enregistrer». Il est ainsi possible de maintenir une certaine confusion quant à la présence de la caméra et relativiser l'impact qu'elle pourrait avoir sur les interactions sociales. Par exemple, lors de la réalisation d'un long métrage documentaire nous devons filmer les attentes, les rencontres les échanges dans le hall d'un immeuble d'habitation. L'espace était restreint, notre présence ne pouvait pas passer inaperçue. De plus la caméra était une caméra semi-professionnelle. Nous avons alors mis la caméra sur un pied, dans un coin du hall. Nous avons choisi notre cadrage, puis démarré l'enregistrement. Nous nous sommes ensuite écartés de la caméra, nous positionnant non plus derrière mais devant, à côté des habitants qui attendaient par exemple l'ascenseur. Dans cette configuration, la caméra filmait seule et nous avons une attitude totalement détachée par rapport à celle-ci. Nous avons pu constater dans ce cas-là que les habitants prêtaient moins d'attention à l'objet qu'à notre présence en tant qu'individus (fig. 02). Cet exemple montre à quel point l'attitude de l'opérateur est un facteur important dans la prise en compte du rapport entre la caméra et la situation filmée.

8.

Par exemple, dans le cas du plan fixe sur l'échangeur Charles de Gaulle, la présence de la caméra a suscité l'emploi d'avertisseur sonore de la part de certains conducteurs. Il y a bien eu une réaction, voire une interaction, mais celle-ci n'a pas eu d'influence sur leur trajectoire. Peut-être sur la vitesse, bien que celle-ci soit alors à relativiser par rapport au contrôle de la vitesse qu'impose ce type d'infrastructure.

9.

La place avait la particularité d'être attenante à un café et les jours de beau temps, il est arrivé que ce soient les clients du café qui, après nous avoir observés depuis la terrasse, viennent à notre rencontre.



Fig. 02 :
Images du film *Habitations Légèrement Modifiées* (Meigneux, 2012).

de prise de vue, entretient une certaine ambiguïté : il n'est pas possible de savoir de l'extérieur si la caméra est en train d'enregistrer ou non⁷. Enfin la configuration, spatiale mais aussi sociale, de la plupart des lieux que nous avons été amenés à filmer, facilite cette indifférence quant à la présence de la caméra : un parvis de gare, une rue commerçante, une place publique sont par essence des lieux de passage très fréquentés. Dans ce cas-là il n'y a que peu « d'espace » possible pour une appropriation intime du lieu, et les personnes que la présence de la caméra peut gêner ont tendance naturellement à s'en éloigner plus qu'à interdire son utilisation. Le cas d'espace exempt de toute occupation ou activité échappe à fortiori à ce type de questionnement. Enfin dire que la présence de la caméra peut susciter l'indifférence ne veut pas dire qu'elle n'interfère pas sur les situations qu'elle enregistre. L'indifférence renvoie bien ici à un registre de réaction à une situation. Tout au plus pouvons-nous constater que la caméra dans ce cas-là n'entretient pas de relations directes avec son environnement⁸.

Une relation impliquée: la complicité

Parfois, si la présence de la caméra ne gênait pas outre mesure, elle suscitait au contraire la curiosité. Si à cela s'ajoute le fait que l'opérateur pendant la prise de vue se rend disponible aux sollicitations externes, il n'est pas rare que la présence de la caméra soit un prétexte à amorcer un échange qui commence par un sempiternel : « *qu'est-ce que vous filmez ?* ». Dans le cadre d'un tournage *classique*, ce type de rencontre est fastidieux : d'abord parce que l'opérateur est concentré sur ce qu'il filme, mais aussi parce que ce type d'interaction, bien qu'elle ait lieu hors-champ, vient interférer la prise de son. Mais dans le cas de vidéos à *visée urbaine*, ce genre de rencontres est bien souvent une occasion de parler, ou plutôt de *faire parler* les habitants du lieu : « *nous filmons la place (ou la rue, ou le square), ou plus exactement la manière dont les gens l'habitent, l'utilisent. Vous habitez ici ? Vous venez souvent ?* ». S'ensuit alors un dialogue sur l'histoire du lieu, sur la présence de l'interlocuteur, sa relation au site, la manière dont il le perçoit... C'est par exemple le cas pour la vidéo *Place des Buers* qui a nécessité plusieurs heures de tournage au centre de la place avec la caméra sur pied. Il était alors fréquent que des personnes viennent échanger avec nous⁹. Nous n'avons pas eu l'occasion d'exploiter ces témoignages dans le cadre de l'étude, mais ces rencontres nous avaient amenés à envisager de faire un atelier de concertation ouverte, informelle, dans le café attenant à la place, de la filmer et d'en restituer un film récapitulant les échanges (fig. 03). Si dans le déroulé de l'étude la phase de concertation fut par la suite supprimée (par décision de la maîtrise d'ouvrage), nous voudrions ici noter que l'intérêt de ce type de témoignage vient peut-être du fait qu'il concerne des personnes qui n'ont pas pour habitude de participer justement à des ateliers de concertation. Au même titre qu'il peut

10.

Par exemple, F. Gucker était associé à l'étude sur les Buers pour recueillir des témoignages de « jeunes » du quartier. À l'inverse il n'y a pas lieu ici d'essayer d'identifier un profil générique des personnes qui participent à ce type d'échange autour de la caméra. Et c'est d'ailleurs l'hétérogénéité de ces personnes qui fait peut-être la qualité de l'échantillon qu'ils représentent. Mais nous nous limiterons ici à signaler leur présence.

11.

Taskscapes urbains, regards sur 5 Métropoles (INTA, 2011), *INTA35_Urban Taskscapes_Tixier.mov*, 2012, https://www.youtube.com/watch?v=iKx7RPCxRss&feature=youtu.be_gdata_player.

Voir Laure Brayer, "Du regard

vidéographique au regard du spectateur : comment se représente et se partage l'ambiance ? - 'Taskscapes urbains, regards sur 5 métropoles'" in *Ambiances in action / Ambiances en acte(s) - International Congress on Ambiances, Montreal 2012* (International Ambiances Network, 2012) : 95-98, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00745871>, consulté le 12.11.14

Et Nicolas Tixier, "Représentations et Constructions Des Identités Métropolitaines," <http://www.bazarurbain.com/wp-content/uploads/2014/05/INTA.pdf> consulté le 12.11.14

12.

"INTA International Urban Development Association - Accueil," accessed November 12, 2014, <http://inta-aivn.org/fr/accueil>.

13.

Voyage En Cabine À Bord Du TER Lille - Tournai, 2011, https://www.youtube.com/watch?v=cPSJIDedpEs&feature=youtu.be_gdata_player. consulté le 12.11.14.

La question des vidéos postées sur internet par les habitants mériterait un travail de recherche spécifique. Elles témoignent d'autant de représentation du territoire parfois insolite, parfois quotidienne, et en perpétuelle évolution. Par exemple, lors d'un travail sur les Courtillières à Pantin, une recherche sur google vidéo il y a cinq ans donnait à voir principalement des vidéos de concours de motos, sur la roue arrière, le long de l'avenue principale. Le même type de recherche aujourd'hui relègue les concours de cross à l'arrière-plan et montre de nombreux témoignages d'habitants en lien avec la forte rénovation qui vient d'y être menée.

14.

A noter le travail de recherche en cours de Groupeff qui aide les habitants de Saint-Denis à réaliser des vidéos permettant de réagir aux projets et études urbaines menées par la collectivité. Lucinda Groupeff, "En quoi la vidéo peut-elle être un langage pour capter, comprendre et porter au débat les façons de devenir au territoire ?" <http://www.theses.fr/s87297>. Laboratoire Ville, Transport et Territoire, dir. Thierry Paquot, en cours.



Fig. 03 : Place des Buers (2010), avec le café attenant la place.

y avoir une population *jeune* qu'il est nécessaire d'aller rencontrer sur le terrain pour en recueillir un témoignage, la présence de la caméra permet de faire émerger d'autres registres de populations, ou plutôt d'individualités présentes sur le site¹⁰.

Une relation inversée : l'absorption

Il est aussi possible d'envisager que ce soient les habitants qui produisent leur propre vidéo. Nous n'avons pas pu aborder ce cas de figure de manière directe dans le cadre de notre recherche. Tout au plus pouvons nous citer pour exemple :

- la vidéo *Taskscapes urbains, regards sur 5 Métropoles*¹¹ réalisée dans le cadre de l'INTA 35¹² et à laquelle nous avons participé. Cette vidéo a consisté à demander à 5 habitants de 5 métropoles (Bamako, Hanoï, Helsinki, Montréal et Recife) de filmer une série de plans séquences accompagnés d'un témoignage sonore suivant un cahier des charges précis reprenant la thématique de chaque plan (mobilité, habitat, économie, nature, espace public) leur durée et leur facture (en mouvement, fixe). L'interprétation que chaque habitant se fait de chacune des thématiques est en soi déjà révélatrice de la culture et de la ville dans laquelle il habite.

- la vidéo *Arrivée en gare de Lille* où la prise de vue centrale est issue d'un enregistrement effectué par un cheminot passionné de locomotive et qui filma plusieurs trajets en fonction des locomotives qui l'effectuaient¹³.

Dans chacun des cas les vidéos issues de ce type de pratique nous renseignent sur le territoire à travers l'imaginaire collectif qu'il véhicule, les pratiques qui suscitent de l'intérêt.¹⁴

Une situation délicate : la dissonance

Il n'y a parfois rien de probant à filmer sur le site, ou ce qu'enregistre la caméra ne vient pas enrichir spécifiquement les données que les autres formes de visualisations permettent de retranscrire - que ce soit du point de vue de ce qui est présent à l'image ou de la situation perceptive qu'elle cherche à retranscrire. Mais plus qu'une situation émanant de la relation au lieu, cela témoigne en réalité des attentes et des enjeux développés par l'étude. À partir du moment où chaque lieu s'inscrit dans la durée et que la vidéo est sollicitée comme outil descriptif, toute prise de vue vidéographique porte en elle un registre d'information sensible qui lui est spécifique. À l'inverse, ces données qualitatives ne sont pas toutes pertinentes dans le cadre d'une étude urbaine. Nous aurions tendance à dire que c'est une

15.
James Benning, *Ruhr*, (2009).

Fig. 04 :
un plan séquence de quinze minutes
dans un tunnel permet de se rendre
attentif au moindre papier qui vole.
James Benning, *Ruhr* (2009).
Source : <https://jonjost.wordpress.com/2011/03/05/crossing-paths-james-benning/>

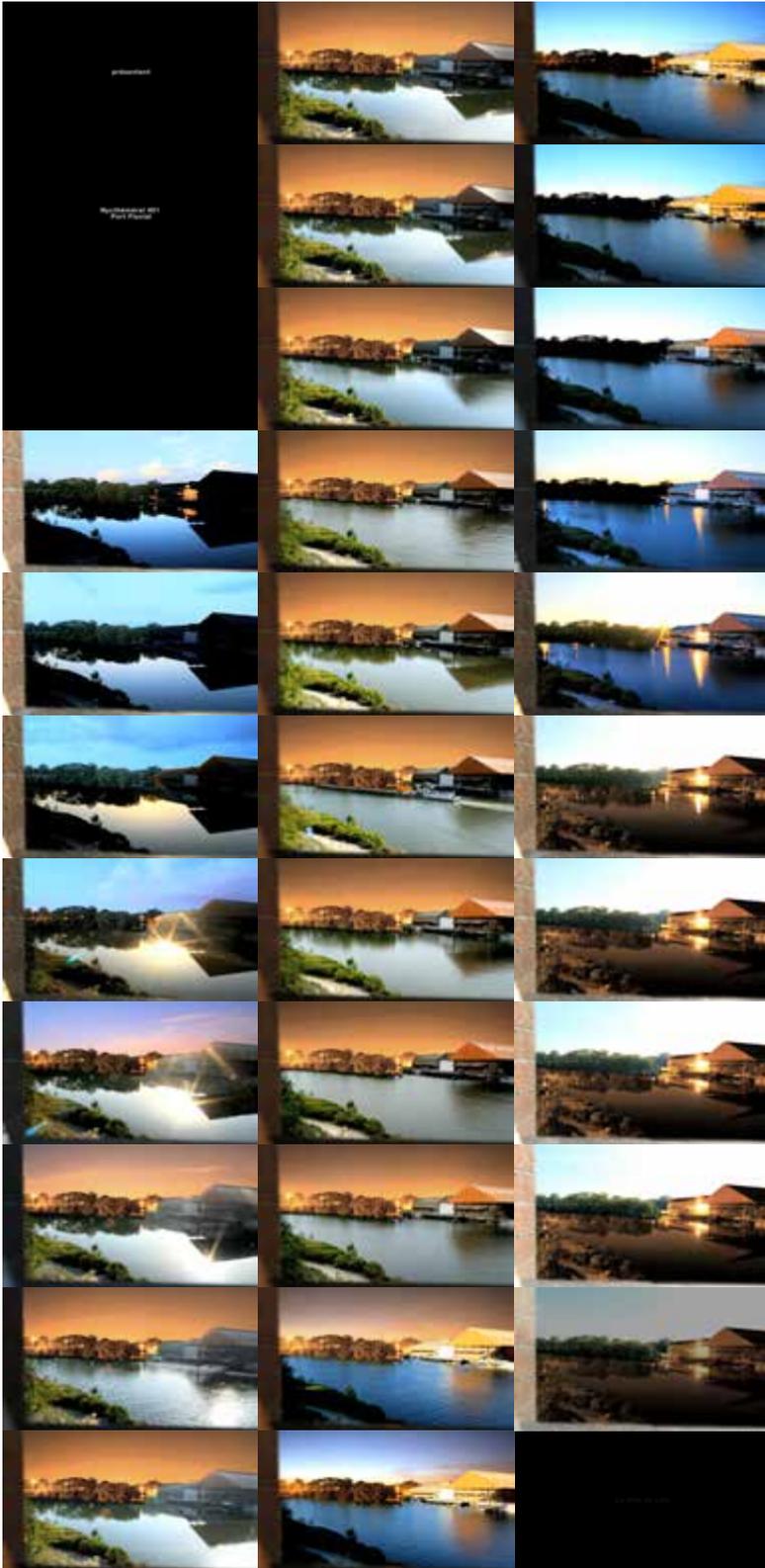


Fig. 05:
Guillaume Meigneux, «Nythéméral»
in *Ville 3000 Imaginer de Nouveaux
Quartiers À Vivre À Lille* (Paris: Domi-
nique Carré, 2010), 25-31+ DVD
USB : A07_Nythemeral

question de détails, pas tant au sens d'un rapport d'échelle spatial ou d'une dimension effective de l'objet filmé, mais dans le sens d'un rapport d'échelle temporel, à savoir quel registre de durée est susceptible d'intéresser le travail d'analyse. Visionner un plan fixe de quinze minutes pris dans un tunnel est une expérience en soi (fig. 04)¹⁵. Ce type de plan s'inscrit dans une attention à des rythmes très lents, des durées extrêmement précises qui ne permettent pas toujours de monter en généralité dans le cas d'une analyse territoriale. Mais cela ne veut pas dire qu'ils ne peuvent pas faire l'objet d'un travail d'analyse vidéographique. Dans le cas d'une commande de la ville de Lille qui précéda ce travail de recherche, nous avons produit une vidéo de 3x3 minutes restituant 24 heures du quotidien de trois « friches » industrielles (fig. 05 et USB : *A05_Nycthemera*). Rien, ou presque rien ne se passe dans ces vidéos. Il n'y a, à priori, que le temps qui passe. Cette vidéo était destinée à des professionnels de l'aménagement et elle a permis de leur offrir une expérience contemplative de ces lieux atemporels, dans le sens où ils témoignaient d'un passé révolu tout en projetant dans un avenir possible, sans avoir d'ancrage dans le temps du tissu urbain qui les environne. Ce type de vidéo ne peut se réaliser que dans un cadre précis de réflexion, bien souvent très en amont d'une phase opérationnelle (bien qu'elle ait été depuis projetée à différents acteurs - en vue justement de l'élaboration d'un projet concret).

Conclusion : une pratique de terrain

Ces cinq registres de modalités relationnelles ne prétendent pas à une quelconque exhaustivité. Ils sont ici détaillés dans la perspective d'illustrer les expériences de terrain que nous avons pu rencontrer. Mais en tant que tel, *en tant qu'expériences de terrain*, ils reflètent l'implication que suppose la prise de vue vidéographique et témoignent qu'elle doit être entendue comme une pratique de terrain à part entière. Elle opère un prélèvement systématique (via des protocoles prédéfinis), immédiat et mécanique (via l'appareil de prise de vue) d'échantillonnages du site. Elle serait plus de l'ordre du carottage que de toute autre forme de saisie de l'existant. Le relevé ou le recensement supposent un travail de transcription plus que de prélèvement et, à l'inverse, les méthodes relatives à la récolte d'informations (comme à travers les entretiens ou les ateliers) sont des approches orientées, indirectes et interprétatives. Mais à la différence du carottage, qui prélève des fragments de matière, les échantillons sont ici des blocs d'espace-temps incompressibles et qualitatifs, définis par leur intensité respective. Ce sera le premier décalage qu'opère la vidéo au regard des modalités d'usages de la pratique urbaine : la nature-même des informations récoltées, qui sont ici des fragments de durée brute issus de l'actualité du territoire. Ce sont des moments de vie, qui par définition sont uniques et irréversibles. Le deuxième décalage concerne l'investissement sur le terrain que cela suppose. Ce n'est plus le technicien qui vient mesurer l'espace, ni le sociologue qui vient chercher des

informations, ni même le flâneur dont l'attitude n'est pas si innocente qu'elle ne le paraît. Ce serait plutôt le badaud, assis sur sa chaise, à un coin de rue tout le long d'une après-midi avec une caméra pour seule contenance. Mais à la différence du badaud, cette attitude n'est en rien passiviste. Elle permet au contraire d'opérer une saillie dans les techniques de récolte de témoignages. Les données ainsi réunies, au-delà de celles enregistrées par la caméra, sont susceptibles d'échapper à toutes formes d'approches raisonnées du terrain. Bien que secondaire et externe au registre spécifique de la vidéographie, cette attitude répond au même glissement épistémologique : ne plus chercher à faire parler le territoire mais le laisser s'exprimer ; ne pas traduire et interpréter, mais laisser advenir et enregistrer l'empreinte temporelle, la durée immédiate. La nuance est de taille car elle suppose la prédominance d'une durée immanente endogène à l'actualité du territoire plutôt qu'une temporalité exogène et abstraite.

16.

Le circuit auquel participent les supports de visualisations suppose deux dynamiques différentes mais complémentaires. La première est celle liée au travail collectif interne aux membres de l'équipe, la deuxième renvoie au moment de restituer ou de solliciter la participation des acteurs externes à l'équipe. Ces deux dynamiques peuvent être interdépendantes, pour autant nous verrons qu'elles supposent des niveaux de finitions différents.

17.

Il suffit pour cela de regarder de plus près les expositions liées à l'architecture et l'urbanisme, les vidéos sont toujours des vidéos basées sur des témoignages (interview des différents acteurs du projet), des explications (schéma explicatif, animation 3D). Les vidéos artistiques sont rares dans ce type d'exposition, par contre il n'est pas rare que dans le champ de l'art, l'architecture ou l'urbanisme soit au centre du dispositif.

2/ La relation à l'énoncé

Nous venons de voir comment la vidéo impliquait un renouvellement des modalités d'approches et de saisies de données du territoire, nous voudrions maintenant saisir ce qu'il en est dans les modalités de travail et de partage des résultats. Comment la vidéo interfère-t-elle avec les dynamiques du projet ? Qu'est-ce qu'elle implique sur la logique de conception, mais aussi sur les distributions des rôles de chacun dans les différentes étapes du projet urbain ? Il faut ici considérer les différents cadres d'interventions que nous avons pu expérimenter pour identifier le rôle et l'impact la vidéo que ce soit : au moment de sa formulation théorique, dans le cadre d'une réponse à un appel d'offre ; au moment de sa construction, dans le cadre de séances de travail collectif ; ou au moment de la restitution et de la validation des résultats, dans le cadre d'une présentation à la maîtrise d'ouvrage¹⁶. Mais avant cela nous voudrions revenir sur deux énoncés de travail qui, bien qu'étrangers aux enjeux de notre recherche, ont tout de même fait preuve d'une forte attente de la part des professionnels : celui de la production de vidéos artistiques et celui de la production de vidéos promotionnelles.

La plus-value artistique et la promotion du discours

Il n'est plus rare aujourd'hui de trouver des appels d'offres émanant de collectivités pour *la réalisation de prises de vues et de films* visant soit à produire un *regard décalé et innovant* sur le territoire, soit à *valoriser des actions de transformation urbaine* (cf. fig.). Ces deux champs d'application de la vidéo suscitent une forte attente de la part des professionnels de l'urbanisme¹⁷ et nous avons souvent dû préciser en quoi ils ne répondaient pas aux enjeux de notre recherche. À plusieurs reprises il était attendu de notre participation que nous *éclairions le territoire de notre regard d'artiste* ou que nous soyons à même de produire des vidéos permettant de communiquer les conclusions des projets *sous une forme attractive*. Bien que ces deux modalités d'usages aient toute leur pertinence à l'heure d'interroger la vidéo comme forme de représentation et d'appréhension du territoire, il n'était pas dans nos intentions ici d'en analyser les implications, tant leurs logiques productives sont dissociées de la dynamique interne au projet urbain. Les appels d'offres en question sont toujours indépendants de ceux relatifs à la discipline de l'urbanisme (ils émanent plus du service *communication* que de celui de *l'urbanisme*). Et même s'il s'agissait de les réaliser à l'intérieur même du cadre d'un projet urbain, leur imbrication ne s'effectuerait qu'en sens unique : si les vidéos en question peuvent nourrir le processus cognitif du projet urbain (la première par une approche purement intuitive et déconnectée, la deuxième par la diffusion des éléments de projet auprès d'un large public) à l'inverse il n'y a pas lieu que celui-ci impacte leur réalisation (dans le premier cas la vidéo est réalisée en amont ou en parallèle du projet urbain, dans le deuxième en aval). Or l'enjeu ici était bien d'insérer

18.

La production artistique est intimement liée à l'identité de celui qui la produit : elle n'a pas pour vocation de produire un regard analytique mais intuitif, qui échappe à toute forme de vérification (au-delà des intentions de son auteur) et à toute possibilité de reconduction. Dans le cas de la vidéo promotionnelle il ne s'agit pas de participer à l'élaboration d'un savoir mais d'en synthétiser les résultats pour mieux les communiquer.

Fig. 01 :
Exemple d'appel d'offre pour un film d'auteur,
in <http://www.parc-landes-de-gascogne.fr/> consulté le 26 octobre 2011.

	Cahier des Charges techniques (CCTP)	
MARCHE DE PRESTATIONS INTELLECTUELLES		
Marché selon la procédure adaptée (décret n°2006-975 du 1 ^{er} août 2006 – Art 28)		
N° PI 2 - 2011- MT410		
Réalisation d'un film d'auteur sur l'urbanisme de projets en milieu rural, sous l'angle du temps des utopies		
CCTP Film urbanisme 1/1		



Fig. 02 :
Participation à la réalisation d'une série de reportages commandités
par le bailleur témoignant des rénovations en cours.
*Chroniques filmées des transformations urbanistiques et architecturales du quartier des
Courtilières, un parc ouvert sur le quartier, INterland Films, Ville de pantin, 2010-2013 .*

les pratiques vidéographiques dans un processus itératif, ce qui, par définition, échappe à l'énoncé d'une pratique artistique ou promotionnelle de la vidéo¹⁸. Pour autant, ces deux pratiques, et leur forte attente de la part des praticiens de l'urbanisme, témoignent d'une capacité de la vidéo à remettre en cause le statut des supports de visualisation. Effectivement, si la vidéo peut être sollicitée de manière transversale dans l'élaboration du projet urbain et dépasser le cadre des acteurs du projet pour toucher un public plus large, c'est qu'elle ne suscite aucune connaissance spécifique quant à sa lecture : émanant d'une situation sensible, elle est alors susceptible de parler à tous et à tout moment.

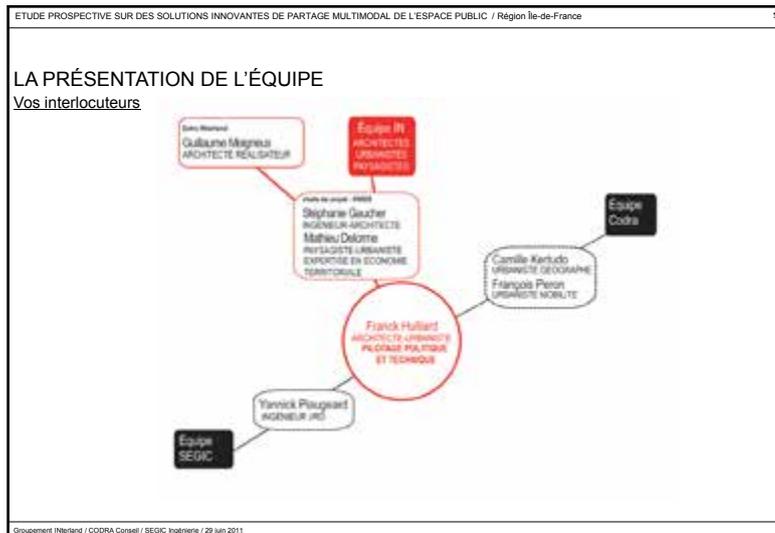
La formulation des intentions

Pour que la vidéo puisse participer au processus de conception d'un projet urbain, il faut d'abord qu'elle puisse être énoncée dans les propositions méthodologiques de l'équipe. En d'autres termes, il faut dès le début envisager l'imbrication de la vidéo sur un plan théorique et être capable de formuler conceptuellement les enjeux heuristiques de la vidéo dans une situation identifiée. Bien entendu la vidéo n'a de pertinence que dans un contexte précis de travail qui peut être défini par :

- les termes et les attentes de l'appel d'offre qui doit témoigner d'une attention spécifique à une approche qualitative des lieux. Il est évident que la vidéo n'a que peu de pertinences dans la perspective d'une étude économique ou technique.
- l'identité du lieu concerné. Nous avons vu que certains terrains pouvaient être réfractaires à ce type d'approche. Nonobstant, cela n'exclut pas tout recours à la vidéo, mais cela impose des temps d'exécution plus longs (liés aux autorisations –officielles comme officieuses).
- les délais impartis pour l'élaboration du projet. Outre la question de l'identité des lieux, se pose celle du temps et de l'investissement que suppose l'outil, et plus largement de la pertinence dans certains cas de pouvoir confronter dans une même image différentes saisons. Il faut alors que le cadre du projet ou de l'étude permette un travail dans le temps, ou plutôt *au fil du temps*.
- La situation géographique du territoire concerné. L'approche vidéographique demande un investissement sur le terrain qui peut s'avérer conséquent en fonction des dispositifs mis en place. Il peut être par exemple nécessaire de revenir régulièrement filmer un site par *petites touches*, ce qui pose alors la question des déplacements, de l'hébergement, en terme de coût mais aussi de temps investi.
- les lignes budgétaires car l'ajout d'un poste de travail doit pouvoir être viable économiquement.

19.

Dans cette partie nous insistons sur l'aspect complémentaire d'une telle démarche - l'appréhension sensible d'un facteur temporel spécifique au territoire, et sur la possibilité pour la maîtrise d'ouvrage de se saisir facilement de ce support dans différents cadres de présentation.



ETUDE PROSPECTIVE SUR DES SOLUTIONS INNOVANTES DE PARTAGE MULTIMODAL DE L'ESPACE PUBLIC / Région Île-de-France

NOTRE COMPRÉHENSION DU CONTEXTE ET DES ENJEUX

« Facteurs humains » et multi modalité de l'espace public

L'outil cinématique :

Afin d'élargir les modes d'investigations et de connaissances du territoire, le département Recherche et Développement de l'agence INTERland a mis au point une série d'outils de représentation vidéo-graphiques permettant d'aborder l'espace suivant une échelle temporelle.

Ces outils nous permettent de faire des relevés précis des pratiques et des comportements que l'utilisateur peut avoir dans un espace donné, de révéler l'ambiance et le passage du temps dans différents lieux, de témoigner de l'expérience qu'il peut être fait d'un site, ou encore de dévoiler la manière dont les différents espaces s'imbriquent les uns avec les autres. Ces vidéos sont alors une opportunité d'interroger et de retranscrire des notions liées à l'expérience du lieu : son ambiance, sa qualité (non plus simplement spatiale mais aussi sensible), l'impression et les sensations qu'il peut produire (frustration, bien être, angoisse ou curiosité) et ce en fonction des différents moments de la journée.

Ces vidéos sont enfin un formidable outil pédagogique et didactique facilitant le dialogue et les échanges entre les différents partenaires et permettent de témoigner des différentes phases d'évolution de l'analyse, tout en facilitant les possibilités de diffusion (internet ou DVD).

La vidéo nous paraît être un support privilégié pour affiner et approfondir les méthodes d'analyses traditionnelles dans le cadre de cette étude en vue de trouver des solutions innovantes. Observer et analyser l'impact des dernières formes de transport sur nos comportements et sur notre environnement ne peut se passer d'un travail d'observation, de captation et de restitution vidéo introduisant ainsi une dimension temporelle généralement absente des disciplines qui étudient le territoire.

1. Pôle multimodal de Mâcon : film de 10 minutes présentant l'expérience d'un usager à l'arrivée de la gare de Mâcon dans le cadre d'une étude de faisabilité d'un pôle d'échange multimodal en gare de centre ville
2. Anthropologie du vélo : 6 films de 10 minutes analysant les comportements des cyclistes à Paris, dans le cadre d'une étude menée par Stéphane Juguet et l'agence What time is it ?
3. Pôle multimodal de Yoplaît, Villeurbanne : 3 films de 3 minutes présentant les pratiques et comportements des usagers du pôle multimodal du secteur Yoplaît dans le cadre d'une étude urbaine de réaménagement du secteur

1. Pôle multimodal de Mâcon

2. Anthropologie du vélo

3. Pôle multimodal de Yoplaît

Groupement INTERland / CODRA Conseil / SEGIC Ingénierie / 29 juin 2011

Fig. 03 : Exemples d'intégration d'une approche vidéographique au sein des appels d'offres de l'agence. Etude prospective sur des solutions innovantes de partage multimodal de l'espace public, Région Île-de-France, équipe INTERland (mandataire), Codra Conseil, SEGIC ingénierie (2011).

Ces différents critères sont à considérer ensuite au regard de l'ensemble et de l'ampleur du projet. Est-ce que la place des phénomènes sensibles peut justifier des coûts quant au développement vidéographique ? Est-ce que le temps imparti à l'étude autorise et justifie un investissement sur le site important ? L'intérêt ici des dispositifs expérimentés repose essentiellement sur leur légèreté (une caméra, un pied, un opérateur), leur rapidité d'exécution, leur transmission (certaines opérations peuvent être déléguées ou relayées) et leur adaptabilité (des interventions à minima pouvant être envisagées tout comme des réalisations plus conséquentes). Nous avons pu rédiger huit notices intégrant une approche vidéographique dans le cadre de notre présence au sein de l'agence. Plus que de détailler chacune d'elles nous souhaitons ici faire valoir des éléments génériques quant à leur énonciation :

- Dans la moitié des cas, la vidéo était proposée en option afin de ne pas impacter directement la candidature (en terme de coût mais aussi d'intention ou d'orientation) tout en offrant la possibilité à la maîtrise d'ouvrage d'activer (et de financer) ce type de travail. La vidéo n'entretenait alors qu'un rapport distancé avec les outils méthodologiques proposés et les finalités du projet, à tel point que nous avons mis à la disposition de l'équipe un série d'arguments génériques pouvant s'insérer dans les candidatures.
- Dans trois autres cas, la vidéo était partie intégrante de la ligne méthodologique proposée par l'équipe. Elle intervenait principalement dans les phases de diagnostic et d'analyse de l'existant, avec des incursions ponctuelles (sous la forme de variantes) dans le développement du scénario cible. Lorsque l'équipe comprenait des sociologues ou des bureaux d'études centrés sur les questions de concertation et de participation des habitants, l'approche vidéographique était pensée comme une interface sensible entre les enquêtes de terrain et les approches morphologiques de l'existant. Mais à l'inverse, la vidéo pouvait aussi être une occasion d'introduire une attention particulière aux temporalités de l'existant lorsque la présence d'experts en la question n'était pas attendue ou possible. Elle offre alors l'intérêt de pouvoir appréhender des phénomènes sensibles ou des questions identitaires pour un moindre coût et dans des temps limités. Dans tous les cas, et à chaque fois que nous nous sommes confrontés à ce type de situation, la formulation comportait cinq étapes : la présentation de la structure INterland et des enjeux génériques d'une approche vidéographique¹⁹ ; le développement de la méthode de travail au regard de la méthodologie générale ; la description des protocoles de réalisation ; les travaux de références, et les coûts de l'intervention (fig. 03). Ce type de proposition s'effectue en collaboration avec les membres de l'équipe qui, une fois saisis les enjeux d'une telle approche, était souvent une force de proposition quant aux vidéos à réaliser.

20.

Taktyk 2011, *Visualise our metropolis*, Maîtrise d'ouvrage : Eurométropole Lille-Kotrijk-Tournai ; maîtrise d'œuvre : Taktyk (mandataire), Interland, *Bien à vous, la petite usine* (<http://www.visualiseeurometropolis.eu/fr>), consulté le 10.07.2014)

Fig. 04 :
Extrait de la réponse à l'appel d'offre *Visualise our metropolis* (2012)



SUPPORTS DE VISUALISATION

Voir plus loin que la simple image

Notre ambition est de participer à la création d'une identité - visuelle, sensible et localisée - pour l'Eurométropole tout en fournissant les matériaux nécessaires à l'exposition de Rotterdam. Cependant, pour nous ces deux missions ne sont pas séparées. C'est d'ailleurs pourquoi nous avons réuni une équipe pluridisciplinaire à même de questionner le statut de l'image aujourd'hui et de faire d'une image une forme de proposition interactive.

DE LA CARTE À LA SCÉNOGRAPHIE

Nous percevons dans le paysage, au delà de sa construction esthétique, une capacité à jouer un rôle d'infrastructure. Physiquement, les projets participent à différents degrés d'une forme de culture, d'ingénierie du sol. Spatialement le paysage est une forme projetée dans une dynamique d'organisation et de transformation du territoire. Ces deux aspects fondent notre approche, le sol comme programme, manière d'articuler l'habiter avec le territoire. Le sol de la métropole, son paysage, serviront donc de base à notre représentation tant cartographique que scénographique. Il s'agira de mettre la métropole en scène, de la rendre visible et sensible à toutes les échelles et avec tous les outils de l'architecte, de l'urbaniste et du paysagiste (photographies, croquis, plans, coupes, maquettes...)

DE FRAGMENTS DE PROMENADES AUX FILMS

A l'aide de différents dispositifs audio-visuels, nous proposons d'arpenter le territoire à la recherche des histoires, des identités, des métissages et des échanges qui lient aujourd'hui l'ensemble des habitants de l'Eurométropole et ce au-delà des frontières, des langues, et des cultures...

Le travail vidéo s'appuie :

- sur les individus qui habitent le territoire. Usages, pratiques, habitudes, déplacements, mais aussi souvenirs, impressions, rêves... autant d'éléments qui constituent l'acte d'habiter et que l'on s'attachera à révéler.
- sur la technique du compositing. Les séquences prises ne défilent plus seulement l'une à la suite de l'autre, mais se superposent, s'enlacent, se jouxtent, créant ainsi de nouvelles formes de lecture simultanées des différentes durées enregistrées.
- des protocoles de captations et de restitutions précis, articulant les caractéristiques spatiales, sociales et sensibles du territoire. Autrement dit des outils de représentation qui permettent de visualiser, comparer et communiquer des éléments constitutifs de la notion d'ambiance urbaine.

Une dizaine de films de 4 minutes chacun chercheront à reconstituer un portrait de l'Eurométropole à l'échelle de ses habitants. Dans ces derniers se confrontent des formes de représentations vidéographiques (composition d'images, mouvements, superpositions, comparaisons), narratives (récits, témoignages, enquêtes) et itinérantes (parcours, déambulation, promenade). Chacun des films peut être visionné séparément, s'articuler en chapitre, ou se répartir sur une carte interactive.

Équipement : Caméra numérique HD avec système de géolocalisation, perche et micro omnidirectionnel, micros HF, ordinateur portable, scooter // Équipe : Guillaume Meigneux - Arnaud Perret

DES DONNÉES GÉOLOCALISÉES À LA PLATEFORME INTERACTIVE

Voir plus loin que la simple image. A l'aide d'outils de visualisation intégrant les nouvelles technologies, l'ensemble des représentations cartographiques et filmées produites pourra être présenté de manière non linéaire. Les cartes, les films ne s'enchaîneront pas forcément les uns après les autres mais s'entrecroisent dans un même support de visualisation, comme une carte interactive où chacun est libre de faire émerger les différentes approches : factuelles, urbaines et paysagères ou sensibles. Ainsi, vidéos, graph, photographies, dessin, mais aussi des références extérieures (artistiques, scientifiques ou même amatrices) peuvent être regroupés au sein de la même vision d'ensemble, une vision d'ensemble interactive, à double (triple ?) navigation.

De plus, cette plateforme interactive peut être entendue comme une première étape d'un processus plus long. Installée sur le site web de l'Eurométropole, cette plateforme pourra être complétée ultérieurement par les projets ponctuels ou stratégiques portés par le groupe-



WWW.BRUPLUS.EU/FR
/ BIEN A VOUS & LA PETITE USINE

- Il est enfin possible que la vidéo soit au centre de la démarche. Ce cas de figure ne s'est présenté qu'une seule fois, car il suppose un énoncé très spécifique et une connaissance solide des outils à développer. L'étude *Visualize our metropolis*²⁰ portait sur la question des représentations collectives d'un territoire fragmenté et la finalité de l'étude devait être une exposition. Ces deux critères nous ont permis de formuler une candidature où la vidéo n'était plus uniquement un outil méthodologique mais une posture de projet où les questions de l'expérience du lieu, de la perception et des identités sont au centre de la démarche (fig. 04).

La principale difficulté dans notre cas résidait dans le fait que la vidéo n'est pas un support de connaissance attendu et entendu dans les logiques de production du projet urbain. Aucun appel d'offres ne fait écho au support vidéographique en dehors de ceux relatifs aux animations 3D. L'usage de la vidéo apparaît alors d'office comme une originalité, une spécificité de la proposition de l'équipe.

La mise en partage

Entendue comme support de visualisation, la vidéo doit alors pouvoir participer aux échanges et à la dynamique du projet. Si nous avons toujours pu répondre à des attentes formulées par certains membres de l'équipe, le fait d'envisager une participation autonome formulant elle-même le cadre de son intervention n'a que très rarement dépassé le stade d'un débat interne aux membres de l'équipe. Bien souvent, quand l'intervention de la vidéo n'était pas prédéfinie par des membres du projet, il devenait difficile d'en partager les éléments dans la dynamique de séances de travail collectifs. Soit les vidéos étaient projetées sans susciter de réactions et restaient lettres mortes, soit le responsable du projet préférait en dernière instance ne pas les présenter du tout. Ce qui peut être imputé à la qualité des vidéos proposées, à l'inadéquation de leur propos au regard des intentions du projet ou au caractère exploratoire de notre démarche. Mais au-delà de ce facteur contextuel, cela peut aussi révéler une inadéquation ou une difficulté relationnelle entre les enjeux énonciatifs et cognitifs de l'image-composite et ceux attendus dans la dynamique du projet urbain.

D'abord, nous pouvons rappeler que la vidéo n'a pas pour finalité de désigner des enjeux programmatiques et qu'elle ne s'accompagne d'aucune légende qui permettrait de diriger l'interprétation des signes qu'elle restitue. En ce sens elle se situe dans le même domaine que la photographie : elle est plus une affaire d'inscription que de traduction, elle est de l'ordre du sensible plus que de l'intelligible, de l'évocation plus que de l'énonciation. Mais à la différence de la photographie, l'image-composite est le fruit d'une série d'opérations spécifiques qui, lors de séances de travail intermédiaire, ne sont jamais totalement abouties. En ce sens l'expérience sensible à laquelle la vidéo fait appel est dénaturée dans

21.

Cette problématique de l'adhésion à une séquence vidéo en cours de réalisation est particulièrement *visible* avec la présence ou non d'un son ambiant. Par son ambiant, nous désignons une nappe sonore continue dans l'ensemble des plans agencés. Ce son ambiant conditionne la fluidité d'une séquence. Il suffit pour cela de regarder n'importe quelle vidéo avec et sans son, l'expérience est flagrante. Les coupes et les raccords apparaissent alors pour ce qu'ils sont : un écart entre deux mouvements sans qu'aucun autre élément que les signes qu'ils restituent ne permettent d'en assurer la continuité. Il en va de même, dans une moindre mesure, avec l'importance du travail d'étalonnage qui consiste à équilibrer les niveaux colorimétriques de chacune des prises de vues.

les étapes de sa conception. Découlant d'un système de relations, la vidéo ne peut être appréhendée que dans sa finalité, à moins bien sûr d'avoir une connaissance suffisante du support pour combler les étapes manquantes à son achèvement. Par exemple, deux prises de vues mal ajustées au niveau du passage de l'une à l'autre (le raccord) peut dénaturer la lecture de l'ensemble de la séquence. Seul un œil avisé peut définir si le problème de la séquence en question est structurel, c'est-à-dire découlant de la pertinence du choix des plans et du sens qui leur est attribué, ou conjoncturel, c'est-à-dire au niveau du choix de la coupe. Dans le premier cas il faut revoir la conception globale de la séquence, elle ne fonctionne pas ; dans le deuxième cas, il s'agit d'ajuster le raccord d'un plan à l'autre²¹. La difficulté, dans le cadre de séances de travail, réside dans le fait de faire valoir ce qui est de l'ordre de l'intention et ce qui est de l'ordre de la réalisation. Il était souvent difficile pour les membres de l'équipe de réagir, commenter ou s'approprier des vidéos en cours de réalisation, tant celles-ci supposaient un travail d'intellection qui était étranger aux logiques cognitives du processus de conception du projet urbain.

Ce qui renvoie à la deuxième difficulté d'une activation de la vidéo dans un contexte de travail collectif : celle relative à la possibilité de l'outil d'être manipulé collégialement. Dans le processus d'élaboration du projet urbain, les images, les plans, les schémas ou les graphiques ne sont pas des illustrations mais bien des supports de visualisations à partir desquels une pensée peut alors se construire. Ces supports de visualisations sont alors des éléments de travail, une forme de médiation entre les différentes compétences sollicitées et ils sont susceptibles d'être manipulés, amendés, raturés par les différents acteurs. Le cas de la mise en partage d'un plan fixe, par exemple, ne pose pas de problèmes majeurs. Il est envisagé sur le même registre que la photographie, comme un document permettant une description sensible de l'existant. Mais les choses se compliquent lorsqu'il s'agit d'une image-composite qui passe par une série de manipulations et en suppose encore d'autres à venir. À ce titre la vidéo renvoie plus à la dynamique d'un travail graphique que photographique. Or, à la différence des supports de visualisation graphique, l'image-composite ne permet pas d'être saisie librement par les différents acteurs. À quoi cela tient-il ? D'un point de vue technique, la puissance des machines et les évolutions des logiciels tendent à permettre des manipulations en temps réel. Il est donc tout à fait envisageable d'intervenir, plus ou moins rapidement, sur les images dans le cours d'une séance de travail collective. La difficulté n'est donc pas du côté de la technique. Elle se situerait plus du côté cognitif, sur les logiques d'interprétations et de raisonnements que suscite la vidéo. Dans le cas d'un support graphique, les propositions peuvent être discutées sur la base de quelques traits esquissés ou de commentaires à même le support de visualisation. Dans le premier cas, les corrections sont exprimées dans le même langage que le support d'origine (le dessin), dans le deuxième il s'agit d'annotations renvoyant à des corrections à effectuer dans un deuxième temps. Mais ces annotations, une fois inscrites sur le dessin, font partie de celui-ci. Dans le cas de la vidéographie il

22.

Même dans le cas où les modifications seraient effectués directement dans la vidéo, il faut alors envisager les opérations nécessaires à la finalisation pour entrevoir l'expérience finale que peut susciter la vidéo.

23.

Ces remarques ne sont pas spécifiques au domaine de projet urbain. La difficulté d'exprimer l'idée d'une séquence ou d'un plan fait partie intégrante du métier de réalisateur. En ce sens le cinéma est à rapprocher de l'architecture, l'un est l'autre se doivent de se référer à des outils de visualisations intermédiaires dans leur processus de conception.

n'en est rien. Il n'existe pas d'équivalent au croquis, à l'esquisse ou même à l'annotation en vidéo. Chaque proposition graphique de modification doit être transcendée pour imaginer ce que cela peut donner dans sa version finale²². Cet effort intellectuel est alors une source d'approximation qu'il peut être complexe de maîtriser dans la logique d'un travail collectif, et qui est dépendant des capacités expressives de chacun pour en préciser les contours. Pour ce qui est de l'annotation, elle se fera toujours en marge de l'image, sur un papier avec pour indication le time-code se référant à l'élément à modifier. Mais il y a une difficulté à activer le propos annoté qui tient au fait que la vidéo ne présente jamais un objet figé, et ne peut en ce sens jamais être discuté au présent, c'est à dire au moment où elle s'actualise. C'est la transformation, le passage du temps que la vidéo met en jeu, passage du temps qui est par définition éphémère et irréversible. Chaque élément annoté est déjà achevé au moment où la remarque est formulée²³. La vidéo est alors dans la situation paradoxale d'être un support de visualisation qui d'un côté s'exprime dans un langage universel (celui des images) et de l'autre se confronte à un processus cognitif (le montage/compositing) étranger aux logiques internes du processus de conception du projet urbain. Cette configuration est susceptible d'évoluer au fur et à mesure que la vidéo pourrait se démocratiser dans ce type de pratique, mais en attendant nous avons souvent été confrontés à la difficulté d'introduire la vidéo dans une démarche collaborative au sein d'une séance de travail. Cette difficulté est sans doute plus flagrante dans la perspective d'une présentation formelle à la maîtrise d'ouvrage, qui renvoie alors au troisième registre d'usage : celui de la présentation des résultats à un tiers.

Restitution et présentation

Au-delà des relations internes aux membres de l'équipe, les supports de visualisation sont destinés à être partagés avec les différents acteurs du projet urbain. De plus en plus, les rôles attribués à chacun de ces acteurs sont amenés à être reconsidérés dans une dynamique participative à l'élaboration d'un savoir commun. Pour autant, quel que soit le cadre dans lequel peut s'élaborer le projet urbain, il ne peut faire l'économie du principe de validation du travail effectué au regard du cahier des charges. Cette étape, ou ces étapes quand le projet est scandé en plusieurs phases, se fait toujours à travers la restitution des éléments de conclusion lors d'une réunion réunissant les représentants de chaque champ disciplinaire du côté de la maîtrise d'œuvre, et ceux de chaque service concerné du côté de la maîtrise d'ouvrage. Les supports de visualisation sont alors soumis à un traitement différent de celui que suppose leur circulation entre les membres de l'équipe. Dans ce dernier cas les documents sont conçus pour être complétés par les différents champs de compétences. Dans le cas de la validation, ils ont une valeur performative, dans le sens où ce qu'ils désignent fait office alors de référent pour les phases suivantes. Il existe ainsi

24.

À plusieurs reprises, nous avons été confrontés à la décision en dernière instance, la veille ou au moment même de la réunion, de ne pas présenter les vidéos réalisées (nous avons d'ailleurs évoqué précédemment l'intérêt dans cette perspective de projeter les vidéos en marge du diaporama de présentation -ce qui permet à tout moment de choisir ou non de projeter les vidéos sans que cela n'affecte la présentation). Dans la plupart des cas la qualité des échanges entre maîtrise d'œuvre et maîtrise d'ouvrage étaient alors en cause : plus les divergences d'approches étaient grandes, plus la restitution de documents vidéographiques semblait être conflictuelle. Ce qui suppose qu'il serait nécessaire d'avoir une adhésion de principe aux conclusions du diagnostic sensible pour pouvoir introduire les éléments de débats que peuvent susciter les vidéos. Situation paradoxale, car l'enjeu des documents vidéographiques est justement de chercher à affiner la lecture et la compréhension de l'existant. À ce titre, il serait logique de penser que la vidéo peut justement participer à une convergence des niveaux d'intelligibilités de l'existant afin de faciliter la conception collective des interventions à envisager. Si cela n'a pas pu aboutir il faut bien sûr interroger la qualité et la pertinence des vidéos proposées, mais il faut aussi interroger ce qui peut motiver une telle méfiance vis-à-vis du support vidéographique.

25.

Cela découle d'abord du fait qu'il n'est pas possible d'intervenir aussi facilement sur l'image que sur les mots : si certaines opérations sur l'image peuvent en faire évoluer le sens, cela est toujours dépendant de ce qui était initialement présent à l'image. Le support graphique n'échappe pas à cette



logique lorsqu'il est accompagné d'une légende : un trait n'aura plus pour fonction de restituer un tracé, mais de définir une situation. Si les opérations ne sont pas suffisantes pour contrôler le sens d'une image, il faut alors retourner sur le site pour se saisir de la *bonne image*, mais cela suppose d'inverser la logique à l'œuvre ici et d'utiliser l'image comme l'illustration d'un raisonnement externe plutôt que comme le support d'une réflexion interne. Si le sens d'une image semble ambigu, le fait d'y ajouter du texte rend plus facile le contrôle de son interprétation.



Fig. 05 :

Yoplaït, panoptique carré de soie, Interland, 2011 :
exemple d'ajouts d'éléments textuels au sein de la vidéo.
USB :Yoplaït_02b'_CarrédeSoie_Ouest_Test

au sein des agences d'urbanisme des moments de *rendus* où chacun s'affaire à préciser, corriger, vérifier toutes les informations contenues et les situations décrites dans leurs documents respectifs. L'enjeu est alors de contrôler la lecture et le degré d'interprétation possible des documents. Il faut transmettre, sous une forme synthétique, une vision, une pensée, afin de réussir à la partager avec les pouvoirs décisionnaires. La vidéo n'échappe pas à cette logique. Le retour d'expérience de l'étude de cadrage urbain des Buers a permis de faire valoir la manière dont la vidéo pouvait s'intégrer aux protocoles de restitution dans le cadre d'une validation d'étape. Nous avons vu à cette occasion les opérations et les contraintes que cela supposait quant à l'élaboration des vidéos et au déroulé de la réunion. À l'inverse, plusieurs cas de figures infructueux rencontrés au cours de notre recherche nous obligent, et nous permettent, d'interroger ce que cela implique dans les modalités relationnelles entre les différents acteurs.²⁴

Par exemple, dans plusieurs cas il avait été demandé d'ajouter aux images des textes visant à préciser le sens des vidéos. Nous reviendrons dans le chapitre suivant sur les enjeux heuristiques d'une telle configuration pour nous concentrer ici sur la posture épistémologique que cela suppose au regard du support. Les textes en question devaient permettre d'enrichir la compréhension des espaces resitués à l'image par l'identification des acteurs impliqués dans leur configuration morphologique, celle de leur localisation à l'échelle du territoire ou celle des usages auxquels ils pouvaient renvoyer (fig. 05, USB : *Yoplait_02b'_CarrédeSoie_Ouest_Test*). À chaque fois, les discussions en vue de la restitution de ces vidéos tournaient alors exclusivement sur le choix des mots en question : à chaque proposition, il nous était demandé de rectifier certains mots, de revoir certaines phrases, sans jamais aboutir à une forme convenable. À nouveau nous voudrions mettre de côté la pertinence réelle des mots utilisés pour nous intéresser à ce que révèle ce type d'échanges. Les mots ont pour vocation de délimiter précisément un champ interprétatif et présentent, dans la perspective de restituer les conclusions d'une analyse, une valeur énonciative forte. De la maîtrise des mots découle le contrôle de l'interprétation du propos. Si les mots focalisaient alors l'attention, c'est qu'ils prenaient le pas sur la question des images, ou plus exactement sur la possibilité de maîtriser les enjeux énonciatifs de l'image-composite²⁵. Le mot est de l'ordre de l'intelligible, alors que l'image est de l'ordre du sensible. Le mot définit alors que l'image évoque, il isole alors qu'elle réunit. En ce sens l'image-composite ne vise pas tant à réduire le champ d'interprétation que de l'ouvrir à d'autres formes d'intelligibilité, et cette ouverture n'est pas sans poser des problèmes pour qui cherche à susciter l'adhésion d'un public à un discours. Dans ce cas, la vidéo doit alors toujours être retravaillée en vue de circonscrire les enjeux interprétatifs, et à plusieurs reprises l'impossibilité de présenter les documents vidéographiques découlait plus de l'impossibilité d'en maîtriser la force évocatrice que de la qualité de la situation sensible qu'elle restituait.

L'attente renouvelée quant à l'introduction d'une couche informative relevant du texte dévoile aussi la difficulté de se saisir de la logique cognitive de l'image-composite. Nous avons vu précédemment que dans une dynamique de travail collectif, le fait que l'image-composite s'inscrive dans une durée l'empêchait de se soumettre au même registre de débat que celui accompagnant les supports visuels figés. Avec la vidéo, les différents acteurs ne sont plus face à un objet stable et immuable, ou plus précisément sa stabilité et son immuabilité ne résident plus dans sa fixité mais dans l'actualisation de son mouvement. Son appréhension ne peut alors se faire que dans le temps, ce qui ouvre vers une expérience spécifique et sur un registre cognitif particulier. Si les mots peuvent avoir pour vocation de cristalliser les degrés d'interprétation possible, ils sont aussi une manière de réintroduire dans l'expérience que suscite la vidéo le processus cognitif du discours auquel les différents acteurs sont habitués. Par l'introduction d'un registre textuel, la vidéo peut alors stigmatiser les logiques réflexives sur la valeur des mots et atténuer le traitement sensible que supposent les images.

Enfin, l'accompagnement discursif des vidéos n'est pas limité à l'ajout de texte au sein de l'image. Il peut aussi se formaliser par des interventions orales durant les projections des vidéos (« alors nous voyons ici que ... » ; « Ce que montrent les images... » ; « nous voulions ici montrer que... »). Ce type d'intervention n'est pas surprenant et il est peut-être motivé par l'identité même du support vidéographique. Une fois la lecture de la vidéo amorcée, il n'y a plus d'autres possibilités d'avoir prise sur la manière dont la projection va se dérouler que celle d'intervenir oralement. Avec un support graphique, il est possible de choisir la durée de son affichage et d'orienter la lecture qui peut en être faite à travers le discours qui l'accompagne. Il existe alors une interaction entre celui qui présente et ceux qui écoutent : leurs réactions (autant verbales que physiques) peut influencer sur la manière et le temps de projection des documents. Avec la vidéo il n'en n'est rien. Elle constitue un espace-temps au sein de la réunion où maîtrise d'œuvre et maîtrise d'ouvrage sont reléguées au rang de spectateurs. Il n'y a plus d'un côté l'expert et de l'autre le politique, mais d'un côté le film et de l'autre un public. Il n'y a plus d'un côté un discours et de l'autre son interprétation. Il n'y a plus de discours du tout, seul persiste un espace-temps sans paroles dans un lieu où, par convention, la parole est reine. Maîtrise d'œuvre et maîtrise d'ouvrage partagent alors une même expérience. Si nous voyons dans cette expérience commune la possibilité de faire émerger d'autres niveaux de discours, la situation qu'elle impose à l'équipe mandatrice peut alors être inconmode, tant cela suppose de revoir les répartitions des rôles : la maîtrise d'œuvre n'est plus le médiateur entre le support de visualisation et la maîtrise d'ouvrage, c'est le film qui prend en charge la médiation directe entre le public et le site. Et si c'est bien là que la vidéo peut jouer un rôle spécifique, elle impose par contre à l'équipe d'accepter un temps sans paroles et sans contrôle dans une situation où le rapport de force peut être déterminant sur le bon achèvement du projet. C'est un pari qu'il faut à chaque fois renouveler et qui ne se fait pas sans une prise de risque.

26.

Voir à ce propos les remarques de During sur la conception de l'espace urbain et de la forme urbaine chez Lefebvre. During relève que le double mouvement de fragmentation et de dispersion qui caractérise la ville contemporaine ne trouve son équilibre que dans la simultanéité des événements, des perceptions et des morphologies que la ville concentre. Cf. Elie Duing, *Faux raccords : La coexistence des images* (Actes Sud, 2010), 195-196.

Conclusion : une posture de projet

L'énoncé est ici à entendre au sens large : comme la finalité d'une série de niveaux relationnels dépendant tout autant du cadre du projet (et de ses échéances), de la qualité des acteurs qui y participent ou de l'évolution de la dynamique du projet urbain. Pris dans un tel contexte de mise en réseau de savoirs et de compétences, la vidéo acquiert un statut qui dépasse le cadre de l'outil de représentation. Si l'un des intérêts de l'image-composite est de pouvoir condenser des durées immanentes au territoire en quelques minutes, voire quelques secondes, il n'en reste pas moins que ces quelques secondes suffisent à perturber les logiques relationnelles inhérentes aux dynamiques de projet. Au-delà de la situation de travail collectif, c'est au moment de la restitution et de la validation des résultats que le changement est le plus visible. La vidéo impose à l'ensemble des acteurs du projet urbain de se soumettre à ce registre de durée et en fait tous des spectateurs. Ils partagent tous une même expérience. Cela ne suppose pas une homogénéisation des interprétations ou l'établissement d'un consensus à priori, bien au contraire, les résultats présentés n'ayant rien d'univoque. Les vidéos réalisées dans le cadre de cette recherche n'ont pas pour finalité d'expliquer *une* position ou de présenter *un* discours, mais d'interroger une situation à travers la pluralité de ses actualisations. Elles opposent à l'univocité du propos la perplexité du regard. Ce que nous avons pu constater ici c'est qu'au-delà des éléments qu'elles permettent de rendre visible, les vidéos sont susceptibles de reformuler les énoncés de travail à partir duquel le projet urbain peut se développer. C'est le principe de partage et de mise en débat qui est ici en jeu. Il n'y a plus celui qui explique et celui qui écoute, mais un collectif soumis à une expression du lieu. Les vidéos rassemblent, relient, reconfigurent les connexions propres au lieu. À nouveau, ces configurations ne se font plus par l'intermédiaire de cartes, croquis, schémas ou textes, mais directement dans l'actualité et la dynamique des connexions par lesquels elles se définissent. Ce sont les images qui composent ici le lieu, et non l'inverse. Et c'est l'essence-même de la forme urbaine que réactive ainsi l'image-composite au-delà de toute considération d'échelle, d'acteur, de catégorie sociale ou de construction d'un point de vue²⁶. Nous voyons ainsi comment, en produisant une lecture critique des durées constitutives du territoire, la pratique vidéographique apporte de nouvelles logiques relationnelles susceptibles d'opérer un renversement de perspective dans la conduite du projet. Le registre énonciatif de la vidéo qui ne cherche pas à définir mais à évoquer, sa logique cognitive qui renvoie à une appréhension sensible plus qu'à une compréhension intelligible et les modalités relationnelles qu'elle impose aux différents acteurs sont autant de facteurs qui en font une posture de projet à part entière capable de légitimer des choix méthodologiques quant au développement et à la conduite du projet.

27.

ELKT-Frontière, Essais pour un transect le long de la frontière in *Visualise our metropolis*, ; Taktyk (mandataire), Interland, Bien à vous, la petite usine, (*Eurométropole Lille-Ko-trijk-Tournai*, 2012), 2min.

Carré de soie, panoptique, in *Etude urbaine de réaménagement, secteur Yoplait-Carré de Soie*, INterland (mandataire), Attitudes urbaines, La SEPT, Siétude (Villeurbanne, 2011), 1'30.



Fig. 02 :
Carré de soie, Ouest, 2011
USB : *Yoplait_02b_CarrédeSoie_Ouest*

Fig. 01 :
VUAN, travaux préparatoires,
Guillaume Meigneux, 2007.
Recherche pour une articulation
visuelle entre image conceptuelle,
contextuelle, et événementielle.
Cf. USB : *A05_VUAN*

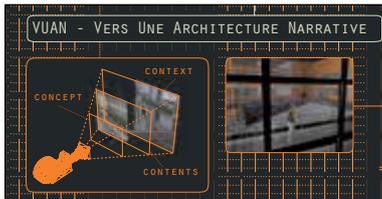


Fig. 03:
ELKT-Frontière,
Essais pour un transect le long de la
frontière, 2012
USB : *Z01_Frontiere*



3/ la mise en projet

En marge de notre expérience sur l'étude de cadrage urbain des Buers nous avons signalé un autre registre d'image possible qui empiète sur la phase de conception des scénarii d'évolution et qui suppose l'intégration dans l'image-composite d'autres supports visuels que des enregistrements in situ. Ce type d'image échappe au cadre de notre recherche puis que nous avons volontairement centré ce travail sur la capacité descriptive de la vidéo à travers la construction d'une image-composite résultant exclusivement de captations effectuées sur le territoire. Cette distinction méthodologique a permis de mieux identifier les types de lecture que pouvait produire le compositing ainsi que leurs enjeux opérationnels dans la pratique de l'urbanisme. Nous voudrions ici revenir sur cette image projective évoquée en amont et dont la particularité est d'être incrémentée d'autres registres d'informations (figuratifs, discursifs ou quantitatifs). Quels types d'informations est-il possible d'ajouter aux images-composites? Comment ces informations impacte-t-elles les registres de lecture identifiée plus tôt? Et à l'inverse, comment l'image-composite s'approprie-t-elle ce type de dispositif pouvant relever d'autres registres de cognition? Quelle est l'image qui en résulte? Comment peut-elle opérer au sein de la pratique du projet?

Ces questionnements mériteraient une recherche à part entière qui pourrait prendre appui sur les analyses typologiques et praxéologiques développées ici. Sans prétendre mener ce type de recherche, nous avons tout de même souhaité éprouver certaines hypothèses qui avaient émergées sur le sujet tout au long de notre implication au sein de l'agence. Pour cela nous nous sommes concentrés sur deux essais vidéographiques, *Carré de Soie et ELKT-Frontière*²⁷ issus d'essais relatifs à des projets de l'agence (fig. 02 et 03, USB : *Yoplait_02b_CarrédeSoie_Ouest* et *Z01_Frontiere*). Nous les avons confrontés à différents supports de visualisation. Ces expériences ont été menées en marge des projets de l'agence, sur la base d'un échange restreint entre le responsable scientifique de l'agence et les directeurs de thèse. De plus ces expérimentations ont été réalisées sur la base de résultats vidéographiques qui n'étaient pas destinés à un tel usage. C'est-à-dire que si nous avons identifié l'importance de considérer la captation, la composition et la projection dans une même dynamique, cela n'a pas été le cas pour ces vidéos. Enfin, les supports de visualisation ajoutés aux images ont été conçus exclusivement pour cette expérimentation et ne découlent d'aucun travail de terrain spécifique. Aussi, il ne s'agit pas tant ici d'interroger la valeur des messages ou le sens des vidéos, ni même de chercher à compléter la typologie précédemment esquissée que d'aborder les modalités constitutives de ce type image pour envisager son impact dans le processus de conception du projet urbain.



28.

Nous avons déjà développé le fait que l'image-composite se construit sur la base d'une multiplication de points de vues et de lignes d'expériences, qui correspond à la logique constructive du projet urbain. L'ajout de registres d'intelligibilité supplémentaire ne fait que conforter cette remarque.

Fig. 04:
 Recherche sur le dialogue entre image et texte, 2012
 USB :Z02_FrontiereTexte

La particularité de l'image que nous voudrions interroger ici réside dans le fait qu'elle suppose l'ajout de dispositifs étrangers à la captation vidéographique in situ. Cette particularité n'en est une qu'au regard de notre analyse, puisque en soi le compositing a pour vocation d'articuler en une image différentes sources d'informations. Les logiciels de compositing proposent plusieurs fonctions permettant l'ajout de texte, l'incrustation d'images, l'échange de paramètres avec les logiciels de modélisation 3D et parfois la possibilité de dessiner et d'animer à même la séquence vidéo. À partir du moment où le support de visualisations peut être numérisé, c'est-à-dire transposable et reproductible sur un support informatique, il n'y a pas de raison pour qu'ils ne puissent être intégrés à l'image-composite. Elle peut donc réunir en un même support et une même durée différentes productions émanant des différents champs de compétence sollicités dans le cadre du projet urbain. En ce sens, cette *image-composite augmentée* est une réponse possible aux limites et difficultés rencontrées précédemment quant à la mise en partage du support vidéographique dans une dynamique de travail collectif : le fait de l'envisager comme un support *éditorialisable*, c'est-à-dire capable d'agencer et d'organiser différents types de contenus, permet de s'en saisir comme un support de mise en partage, d'unification et de synthétisation des différentes productions relatives au projet en cours²⁸. Nous avons évoqué le fait que la principale difficulté face à une telle situation émanait du fait que le registre cognitif de l'image en mouvement était étranger à celui de l'ensemble des domaines d'interventions. Or *l'image-composite augmentée* inverse la proposition : ce ne sont plus les autres domaines de compétences qui doivent assimiler ce registre de cognition, sinon l'image-composite qui absorbe leur logique réflexive à travers les supports de visualisation qu'ils produisent et sur lesquels ils se construisent. Tous les supports de visualisation produits par les différents domaines d'expertises (cartes, statistiques, graphiques, énoncés, témoignages) peuvent prendre part à la construction de l'image résultante et tisser un jeu de connexion inédit entre eux. Dans le cas d'un registre d'information intelligible, de l'ordre du texte, du support graphique codifié ou de données quantitatives, les éléments ajoutés doublent la perception des images par un espace de réflexion, un registre de connaissance étranger aux logiques descriptives et immersives des images en mouvement. Un dialogue se crée alors entre ce qu'exprime le territoire à travers l'image et l'analyse qui en est fait à travers les éléments ajoutés (fig. 04, USB : Z02_FrontiereTexte). Dans le cas de support de visualisation graphique (dessin, schéma, modélisation 3D), photographique ou même vidéographique, la logique relationnelle diffère dans le mode opératoire mais pas nécessairement dans sa finalité. Ce n'est plus un dialogue entre deux modalités cognitives (intelligible et sensible), mais entre deux registres d'appréhension sensible. L'élément visuel ajouté agit comme un corps étranger qui va provoquer une réaction de la part de la situation exprimée par les captations in situ : elle viendra en contrarier l'actualisation ou au contraire la conforter voire l'extrapoler. Sans entrer plus en avant dans les commentaires,

29.

Lors de la séance de réactivation du 15 mars 2013 à Paris, Attali a évoqué le fait que les étudiants avaient aujourd'hui de plus en plus tendances à créer des images sans les référencer. Pas de légendes, pas de titre, juste de l'image. Nous nous retrouvons dans cette remarque : l'enjeu n'étant pas d'accoler une étiquette à l'image, d'orienter la lecture ou de jouer sur une confrontation de sens conceptuel (cf. travail de Magritte ou de Duchamp), mais de se concentrer sur sa dimension sensible et peut-être affective de l'image. Peu importe d'où elle vient ou où elle va, ce qui importe, c'est ce qu'elle exprime par elle-même.

30.

La question de l'image comme illustration est au cœur de l'usage actuel de l'imagerie virtuelle en architecture et urbanisme, et celle de la confrontation d'une image et d'une idée est le domaine de prédilection de la publicité et de la propagande.

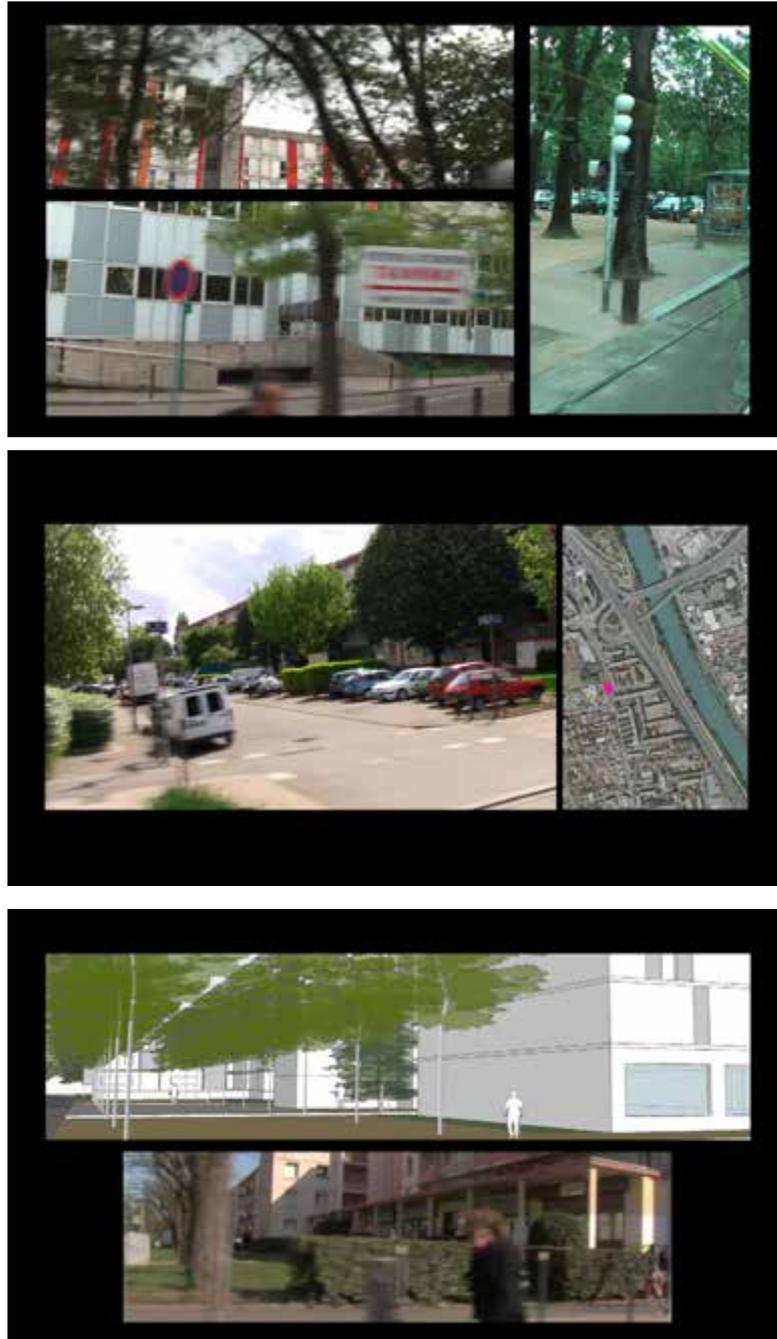


Fig. 05 :
Exemple de travelling confronté à différents registres d'images
(vidéographique cartographique ou imagerie de synthèse)
La Bruyère/Grand Place, Trajets Réguliers ; Grenoble, 2010
rue du 8 mai 1945, Travelling localisé ; Villeurbanne, 2011
Cité Pranard, Travelling augmenté ; Villeurbanne, 2011

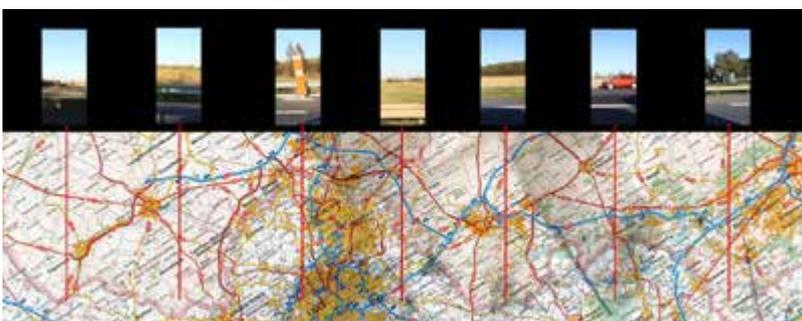


Fig. 06 :
Test cherchant d'autres registres
de connexions entre le travelling
et la carte.
Visualise our metropolis, 2012.

nous voudrions noter ici que l'ajout d'un élément étranger clairement assumé comme tel va avoir tendance à introduire une distance, temporelle comme spatiale, entre la logique descriptive et immersive des images en mouvement et la logique réflexive des éléments ajoutés. C'est dans cet écart que peut alors être amorcé, explicitement ou implicitement, un processus de projection dans le devenir du territoire. De la facture explicite ou implicite de cet écart dépendra la qualité de l'image obtenue. Si chaque élément ajouté est une manière de guider ou de contrarier le regard sur l'image, d'enrichir ou d'orienter la lecture en précisant son sens ou son message²⁹, elle peut tout autant être une manière de réduire la puissance évocatrice de l'image à un support illustratif accompagnant un propos, voire à un outil de manipulation des logiques réflexives³⁰. Nous l'avons vu avec la question du texte précédemment : orienter le sens de lecture, c'est aussi limiter son champ d'interprétation. Les logiques relationnelles que nous tentons ici d'identifier sont en réalité les mêmes qui guident la production d'images publicitaires ou de films de propagande. L'effort doit alors consister à ne pas chercher un usage régressif de la combinaison des différents supports de visualisation, au sens où ils ferment le degré d'interprétation, mais bien réflexif, dans le sens où ils élargissent les modalités de lecture, multiplient les angles d'approches et les niveaux de connaissances. La question ne réside donc pas tant sur l'identité des supports ajoutés que sur les logiques relationnelles entre les différents niveaux d'intelligibilité ou de sensibilités sollicités dans le temps de la vidéo.

Principe d'assimilation

Dans l'analyse typologique que les images-composites avaient la capacité d'absorber les caractéristiques intrinsèques de chacune de ses composantes au profit des caractéristiques relatives à leur mise en relation. Ainsi le nombre, la taille mais aussi l'identité des supports visuels peuvent évoluer, cela ne perturbe pas l'identité de l'image-composite résultante à partir du moment où ils répondent à une certaine structure d'articulation. À l'inverse, la qualité de la relation entre les images est directement dépendante de l'identité de chacune de ses composantes. Nous avons vu qu'il était différent de confronter un travelling avec un autre travelling, avec une carte ou avec une animation 3D (cf. fig. 05). La lecture de l'image-composite change sans pour autant que son identité soit modifiée. Dans ces trois exemples il s'agissait bien à chaque fois d'une lecture comparative entre les différentes images (image polyptyque), mais la nature de cette comparaison évolue : dans le premier elle procède par identification et interroge les conditions d'actualisation d'une situation par rapport à l'autre (mêmes registres cognitifs, mêmes conditions d'enregistrement mais divergences – ou pas - des effets résultants), dans le deuxième elle procède par complémentarité de lecture entre deux registres de représentations différentes (la carte

31.

La captation va mettre en avant les éléments visuels proches et leur dynamique propre (l'activité de la rue, la présence du végétal, les murs aveugles), tandis que la carte va contextualiser la perception dans son environnement et mettre en valeur les infrastructures (découpage du quartier, périphérique, rivière).

apporte les informations manquantes à l'image et vice versa)³¹, dans la troisième elle procède par continuité d'un état présent vers un devenir possible (à travers la différence de rythme des séquences urbaines). Si dans le premier cas l'écart entre deux images permet d'interroger les conditions de perception relatives aux phénomènes observés, dans les deux autres cet écart, relatif à la différence de nature entre les éléments, va enclencher une dynamique de projection (de la perspective à la planimétrie, de l'actuel au virtuel). À nouveau tout cela mériterait un travail approfondi afin d'identifier pour chacune des images-composites les modalités de lecture que cela implique, mais aussi peut-être afin de faire émerger des moments de rupture dans la classification des images-composites en fonction des supports de visualisation ajoutés. Ainsi, nous avons par exemple évoqué le fait d'ajouter aux vidéos un cartouche d'information. Ces éléments, textuels, ne participent en rien à la construction de l'image. Ils n'interfèrent pas sur l'image-composite au même titre que celle-ci n'interfère pas sur leur identité. Si le cartouche impacte la lecture de la vidéo, ce n'est pas en tant que composante de l'image mais comme contexte de projection. Il joue sur le sens des images comme un titre sur le sens d'une œuvre. C'est une superposition de sens, non pas au sein des images, mais au niveau de la vidéo dans sa globalité. Le texte, qui pourtant est bien dans l'image, prend donc une autre dimension, mais cette dernière n'est pas tant la résultante de son statut que de son état, car la même remarque pourrait être formulée dans le cas d'une icône, d'un logo ou d'un dessin. Le texte est accolé, superposé à l'image (et encore parce que nous avons fait le choix de l'introduire dans l'image, mais ce pourrait être un cartel à côté d'un écran). Il ne participe à aucun mouvement, il est d'ailleurs sans mouvement et sa seule durée est celle de la vidéo. Au-delà de l'identité et de l'intégration graphique (dans la surface de l'image), c'est peut-être à travers la manière dont les éléments peuvent faire corps ou non avec les mouvements des images que doivent être envisagées les différentes manières dont ils peuvent participer à la lecture de l'image résultante.

Réciprocité : Subordination au mouvement

Le fait d'introduire des éléments supplémentaires dans l'image-composite suppose de les subordonner à une durée spécifique. Quelle que soit l'identité initiale de ces éléments, ils deviennent dans la vidéo des objets mobiles et dynamiques qui entrent alors en relation avec les mouvements présents à l'image. Sur la base de la vidéo *Grand Territoire* et celle du panoptique de Yoplait, nous avons pu expérimenter trois registres d'intégration dynamique :

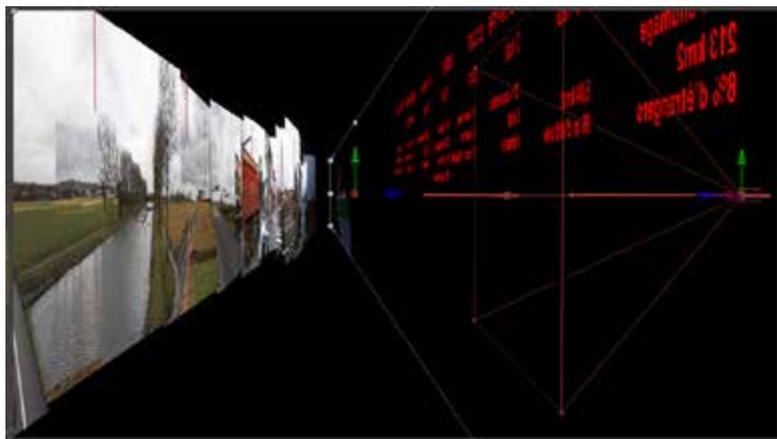


Fig. 07 :
 les informations sont appliquées tel
 un calque sur l'image. Ils sont ainsi
 soumis au même mouvement de
 restitution que les images.

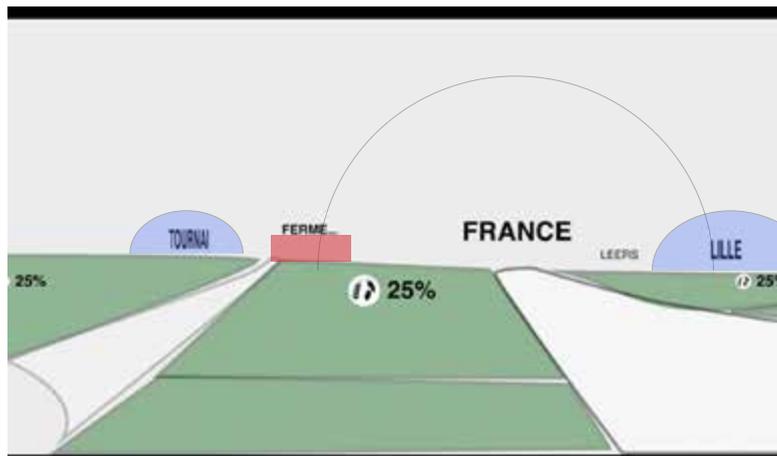


Fig. 08 :
 Schématisation des zones d'influence
 des ajouts textuels et iconiques.

- Le premier intègre les éléments ajoutés au mouvement global de l'image-composite, en l'occurrence ici celui relatif au mouvement de restitution (fig. 07). Ce peut être l'indication de la direction d'un axe routier, l'identification des usages ou des acteurs relatifs à des éléments visuels (parcelles, unité d'habitations, éléments végétaux ou mobilier urbain), l'incrustation d'éléments graphiques ou photographiques ou l'ajout de données quantitatives. Chaque élément est ici agencé spatialement dans l'image initiale pour ensuite être soumis au mouvement de translation qui conditionne l'ensemble de la vidéo. Les différents éléments vont évoluer de manière synchrone, et les informations ajoutées vont être lues en fonction des éléments visuels auxquels ils se rattachent. Elles vont en quelque sorte délimiter au sein de la vue en perspective des sous-ensembles de cohérence visible (la route, le champ, l'immeuble) ou même invisible (au-delà du cadre ou de l'horizon) –(fig. 08). L'ajout d'informations va alors préciser le sens de l'image, la contextualiser au regard d'une vision élargie en prenant en compte différents registres de connaissances ou de temporalités (comme c'est le cas lors de l'incrustation d'une image d'archive). L'élément ajouté agit comme un système de référencement en contextualisant l'image par rapport à sa situation effective. Elle ancre l'image dans le territoire dans la même logique que l'information s'ancre elle-même dans l'image. Par exemple, le fait d'indiquer la direction d'une infrastructure routière ou de préciser l'orientation de la prise de vue en indiquant les points cardinaux va *géolocaliser* la vue perspective dans le territoire. Le fait de préciser les acteurs impliqués dans la gestion d'un espace va le contextualiser dans l'organigramme des acteurs relatifs au projet urbain. Les éléments ajoutés permettent alors de voir *au-delà* de ce que montre l'image, d'en saisir l'actualité en fonction d'un élément de référence. Il y a alors plusieurs possibilités dans l'intégration de ces éléments : soit ils sont agencés au sein de l'image, et dans ce cas-là ils font « *partie du paysage* », soit ils sont disposés à l'extérieur de l'image et acquièrent un statut énonciatif. Dans les deux cas ils ont tendance à fragmenter l'image en sous-ensembles qui peuvent être plus ou moins vastes et proportionnels à la surface de visualisation. Dans les deux cas ils agiront comme des éléments génériques. De même, ils peuvent être positionnés sur une grille autonome et distincte des structures de l'image ou au contraire répondre à une trame interne aux images. Dans le premier cas cette grille peut servir elle-même de référencement, et être renouvelée sur différentes vidéos, dans le deuxième cas la trame renforce le principe d'ancrage d'un système à l'autre. Nous voyons ici comment ce type d'intégration agit comme une mise en perspective des situations observées au regard d'une situation générique, comme une manière de prendre du recul face à la singularité de la vue perspective au profit d'une prise de conscience plus large, plus ample, qui peut alors cristalliser certains enjeux relatifs au projet urbain.

Fig. 09 :
 Indiquer la destination des voitures.
 L'information devient alors dynamique et suit le mouvement de chaque véhicule.
 USB : Z02a_FrontiereTexteAnime



Fig.10 :
 Indiquer les taux de fréquentation de la voie de circulation sur 24h.
 Introduit une nouvelle temporalité au sein de l'image,
 et met en perspective la fréquentation actuelle à celle de la journée.



- Le deuxième ajoute à l'intégration au mouvement d'ensemble un ancrage aux éléments mobiles présents dans les images. Par exemple le fait d'indiquer la destination des véhicules sur une route (fig. 09, USB : Z02a_FrontiereTexteAnime), celui d'accorder un témoignage à un passant, celui de suivre le mouvement d'un animal, d'un végétal ou d'un objet. Dans ce cas-là l'information va être soumise à une dynamique spécifique relative à ce qui se passe à l'image, et elle va donner un sens en fonction de la manière dont cette dynamique participe à la situation perçue. Par exemple, le fait d'indiquer la destination des véhicules qui passent : ce n'est plus tant l'infrastructure (et ce qu'elle comporte, c'est-à-dire des véhicules) qui va être interrogée au regard d'une situation générique, que le véhicule au regard de son environnement immédiat. La destination d'un véhicule ne va pas tant orienter la prise de vue - car elle est susceptible d'être contrariée par d'autres destinations (plus à l'est, plus à l'ouest) - que préciser la situation du véhicule par rapport à celle de ceux qui l'entourent, ou bien par rapport au bord de route (et aux maisons, et donc à leurs habitants, ou aux champs, et donc au tracteur qui le laboure). Si la destination renvoie bien à une réalité qui n'est pas perceptible dans l'image, celle-ci est interprétée à travers le mouvement de la voiture. Il n'est plus tant question de connecter des infrastructures à un réseau global que de connecter des éléments mobiles à leur contexte immédiat. Il ne s'agit plus de voir *au-delà* de l'image, mais *en-deçà*, dans sa composition même : ce n'est plus un référencement au regard d'une situation générique, mais la détermination d'une situation spécifique ; ce n'est plus une contextualisation en fonction d'un registre de connaissance qui échappe à l'image, mais l'ancrage de l'évènement dans le mouvement de l'image.

- Le troisième registre d'intégration ajoute aux deux précédents le fait que les éléments introduits comportent leur propre durée. Ce peut être l'ajout d'une vidéo, relative à une situation étrangère à l'actualité du territoire (soit spatialement, soit temporellement), ce peut être une animation 3D comportant son propre mouvement, autonome de celui présent dans les captations, ou l'animation d'un graphique, d'une donnée statistique (par exemple l'évolution du taux de fréquentation par unité de passage de l'axe routier à l'image - fig.10, ou la modification de la destination d'un véhicule). Leur particularité est d'introduire une durée propre (des chiffres qui évoluent, des traits qui se forment, des lettres qui changent) qui n'est plus uniquement relative à celle de l'image-composite ni à celle de ses composantes. De ce fait ce n'est plus seulement un nouveau registre d'information, mais un nouveau registre d'expérience, interne au support de visualisation, qui entre en résonance avec ceux des images. La situation est flagrante quant il s'agit d'introduire des séquences vidéos clairement assumées comme étant extérieures à celles ayant participé à la composition de l'image (fig. 11, USB : Z03_YoplaitAjoutVideo). Par exemple le fait d'aller récupérer des extraits de films ou de vidéos amateurs avec une facture d'image différente (mouvement de caméra, valeur de plan) agit comme une fenêtre



Fig.11 :
Exemple d'incrustation de séquences vidéos assumant
une totale rupture avec l'univers de la séquence de
référence.
USB : Z03_YoplaitAjoutVideo



renvoyant à une autre expérience que celle de l'image-composite initiale. C'est alors la confrontation de ces deux registres d'expériences sensibles qui peut donner un sens et ouvrir sur un devenir plus que d'appuyer sur un ancrage à l'existant. Même dans le cas de données quantitatives animées telles que les taux de fréquentations de la route, des densités d'occupations des sols, des prix au mètre carré : si ces données évoluent au fur et à mesure de l'avancée de la vidéo, ce n'est plus tant la prise en compte de moments particuliers (heure de pointe, densité maximale/minimale) que l'accumulation de moments quelconques (l'évolution au fil de la journée) et sa mise en perspective dans le temps de la vidéo qui importe. La modification de la destination d'un véhicule ne vient pas tant préciser le maillage des infrastructures sur le territoire qu'introduire la possibilité d'un changement de trajectoire.

Ces trois exemples brièvement décrits ne sont pas exhaustifs. Il faut envisager des formes d'incrustation fixes, mais temporaires, des formes évolutives qui peuvent dans le temps de la vidéo passer d'un registre à l'autre, tout comme il faudrait vérifier aussi que les autres registres d'images-composites ne suscitent pas d'autres modalités d'intégration. Pour autant, ce que nous pouvons retenir de cette première approche c'est que l'information, une fois subordonnée à une durée, glisse de l'intelligible vers le sensible. Dans le premier cas ce glissement reste en substance, tant la durée à laquelle il se rapporte est une durée abstraite, celle du mouvement de restitution. Dans le deuxième cas, il devient effectif et les informations véhiculées par les supports de visualisation ne sont plus des éléments abstraits, qu'il faut transcender pour en pressentir l'impact sensible, mais des supports concrets, pris dans l'immanence même de l'expérience. Dans le troisième cas c'est le support de visualisation même qui change de statut en intégrant le mouvement à son état et l'information ne vaut plus tant pour ce qu'elle désigne que pour le changement qu'elle suppose.

Valeur retranchée : la saturation de l'image

Les données intégrées dans l'image-composite glissent invariablement dans le domaine du sensible, mais à l'inverse la subordination à une durée spécifique (le temps d'affichage à l'écran) rend leur lecture difficile, surtout dans le cas où les registres d'informations et de visualisations se multiplient. Il faut alors articuler l'ensemble de ces données non plus uniquement en fonction de l'espace disponible (comme dans le cas d'une mise en page), mais aussi en fonction du temps disponible (celui relatif aux différentes durées précédemment identifiées). La possibilité de réduire les registres d'informations à un seul message et un seul angle de vue reviendrait à faire de la vidéo un support de communication et de promotion d'un discours unidirectionnel, ce qui n'est pas dans l'intention de notre travail. Il s'agit plus d'être capable de conserver une pluralité de regards et d'approches, de provoquer des rencontres et des confrontations, de questionner *des* situations ou

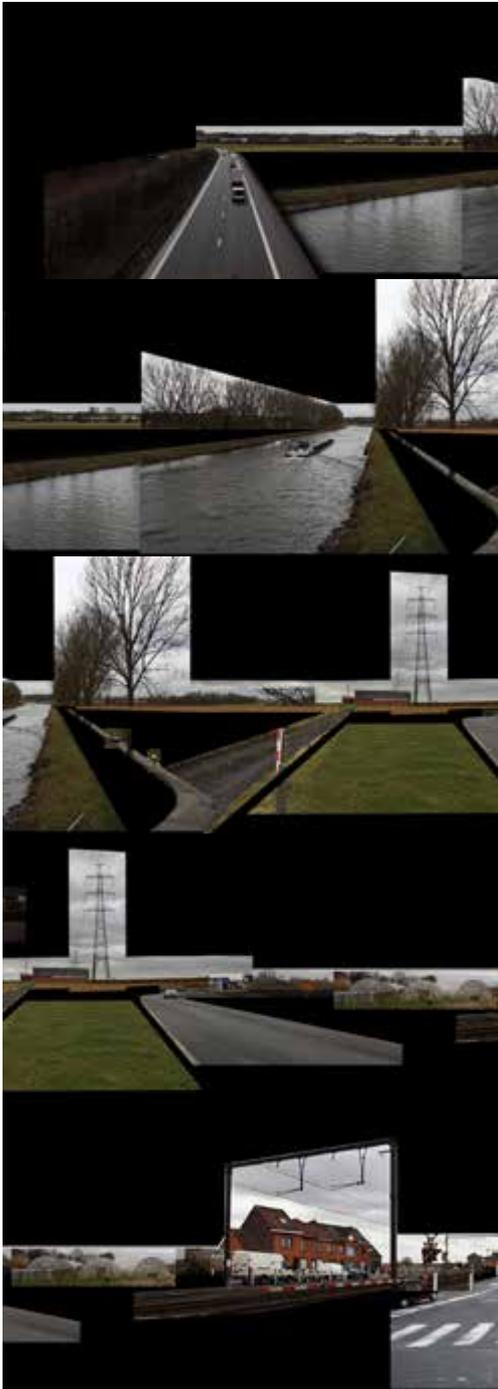
d'invoquer *des* possibilités de transformation que de diffuser une parole hégémonique. Se pose alors rapidement la question de la saturation de l'information au sein de l'image. Plusieurs solutions peuvent alors être envisagées.

- La première supposerait de varier la durée de la vidéo, de la *ralentir* afin d'avoir le temps de lire les informations, quitte à avoir recours parfois à un arrêt sur image. Nous avons vu que la modification du temps de défilement des images dénature l'expérience de la durée qu'elles transmettent. L'intérêt de dispositifs ayant recours à un mouvement de restitution (transect, panoptique) est de justement pouvoir nuancer la vitesse de défilement sans modifier celle des phénomènes internes aux prises de vue. Pour autant, une telle intention témoigne de l'importance que peuvent prendre les informations contenues dans les supports de visualisations annexes sur celles issues de la composition des images. Tout comme nous avons vu que l'introduction d'un registre discursif était susceptible de focaliser l'attention et d'évacuer les registres d'interprétation sollicités par les images, la volonté de ralentir le défilement des images revient à chercher à se rapprocher au maximum du registre intelligible de la lecture d'informations aux dépens de celui sensible de leur appréhension dans le temps. Le fait d'évoquer la possibilité de revenir sur un arrêt sur image est symptomatique de ce que nous avons vu précédemment - quant à la difficulté d'accepter un changement de rôle dans les logiques de présentation : contrôler la vitesse de défilement des images revient à reprendre possession du support de visualisation afin de pouvoir en maîtriser les effets et les impacts sur les spectateurs. La vidéo est alors un support de présentation plus qu'un outil de travail (ce qui n'enlève rien à la pertinence de son usage, cela déplace juste le propos).

- Une deuxième possibilité consiste à articuler les différents registres d'information sur différents calques qu'il serait possible d'activer ou de désactiver. Tout comme la précédente, cette solution déplace la question de la fabrication d'une image-composite vers sa présentation et suppose le recours à des logiciels de mixages d'images en direct. À nouveau ce n'est pas exactement la même logique qui s'applique aux images et il faut prévoir ici la mise en partage de la vidéo comme un support interactif, comme une performance plus que comme une projection. Mais l'intérêt de cette solution est double, d'abord elle respecte l'intensité de durée des vidéos, ensuite elle retrouve la logique des couches et des calques présents dans l'ensemble des supports de visualisation de la discipline. Il serait ainsi possible d'expérimenter et d'éprouver différentes perspectives ou intentions, d'en conserver la trace, d'y revenir, ou de superposer l'ensemble et de faire de la vidéo un véritable outil de travail collectif.



Fig. 12 :
La séquence est évidée pour se concentrer sur les éléments susceptibles d'interagir avec d'autres registres d'informations.



- À défaut de'avoir recours à un logiciel de *mixage d'images* et dans la volonté de produire un support de visualisation stable, il est possible d'envisager la vidéo comme une boucle qui s'incrémenterait de nouveaux registres d'informations à chaque passage. À nouveau les dispositifs du panoptique ou du transect sont particulièrement adaptés à cet usage : la sensation de boucle qui leur est inhérente facilite l'idée d'une incrémentation à chaque étape. La première vision serait concentrée sur l'état actuel du territoire, puis au fur et à mesure des éléments viendraient s'y ajouter, transformant peu à peu la première vision. Ce qui apparaissait comme figé peut alors petit à petit évoluer. L'idée du changement et de la transformation est ici incorporée à la structure même de la vidéo.

- En dernier lieu nous pouvons aussi évoquer la possibilité d'évider l'image (fig. 12 et 13, USB : *Z04_FrontiereAjout*). Jusque là nous avons toujours considéré une composition d'images entre elles dans leur globalité, contextualisant au maximum les phénomènes motivant la réalisation des vidéos. Mais à partir du moment où ce n'est plus tant le phénomène au regard de son contexte qui donne un sens à la vidéo que sa mise en perspective dans une dynamique projectuelle, il est possible d'épurer l'image de son contexte immédiat pour ne conserver que les éléments qui sont susceptibles de participer au changement ou de produire du sens avec les dispositifs ajoutés. Cette découpe permet alors de soulager la charge d'information, de libérer de l'espace pour introduire les autres registres de visualisation, et enfin de préciser les niveaux de connexions entre les informations ajoutées et l'actualité du territoire. Mais elle a la particularité aussi de constituer un nouvel horizon du territoire, une ligne de motifs, de figures ou d'effets sur laquelle peut ensuite s'articuler la logique réflexive propre à l'élaboration de scénarii.

À travers la question de la saturation et du choix du type d'informations à conserver dans la durée du film, c'est la possibilité d'inclure dans la construction même de l'image-composite les logiques d'évolution et de transformation du territoire qui émerge. Au même titre que nous avons opposé au début de ce travail de recherche une analyse intelligible du mouvement et son approche sensible avec l'image vidéographique, nous pourrions ici spéculer sur un principe de projection sensible du devenir du territoire qui compléterait les logiques de conceptualisation et de préconisations par un ébranlement de la situation existante. Ce qui est vu est non seulement vu sous un angle inattendu, mais n'est plus intangible, intouchable. Ce qui est montré ne l'est alors que pour mieux envisager sa modification. Les éléments présents dans les vidéos ne sont plus tant saisis comme un

32.

Nous pourrions ici spéculer sur l'application de la notion de dividuel, qui se référerait au rapport d'échelle spatial qu'impliquait l'opération de cadrage, au registre du mouvement de restitution, qui lui aussi semble impliquer une échelle temporelle à partir de laquelle les différentes durées peuvent être appréhendées.

Fig. 13 :
La séquence est évidée complétée d'une série de vidéos thématiques.
USB : Z04_FrontièreAjout



patrimoine à conserver que comme le substrat à partir duquel la transformation peut émerger. C'est le mouvement de modification du territoire tel qu'il est initié par le projet urbain qui se retrouve ici au centre de la logique d'articulation des images. Mouvement imaginaire, puisqu'il se rattache à une situation encore virtuelle et qu'il s'actualise à travers la confrontation ou le dialogue entre la projection dans une situation existante et l'énonciation des éléments modifiables, mais mouvement qui trouve tout de même ici une manière de s'actualiser dans l'expérience.

Choix des dispositifs : l'évidence du mouvement de restitution

Ces éléments de réflexion portent sur deux registres d'image-composite : l'image plurielle et l'image mosaïque. L'une et l'autre sont ici dotées de ce que nous avons identifié comme un *mouvement de restitution*, c'est-à-dire la restitution des compositions d'images à travers le mouvement d'une caméra virtuelle. La propension des images-composites à un travail d'incrémentation cognitive est certainement plus due à ce mouvement de restitution qu'aux logiques d'articulations des séquences vidéographiques. Il suffit pour cela de constater que les différents éléments relevés précédemment s'appliquent aussi bien à l'un ou l'autre des dispositifs, et de remarquer que le mouvement de restitution est celui qui fait référence dans les logiques d'intégration.

Nous avons vu que ce mouvement de restitution n'impactait pas l'identité des relations entre les séquences à l'intérieur de l'image-composite, mais qu'à l'inverse il permettait d'évacuer les questions relatives au montage dans le temps des séquences entre elles : il stabilise, ou cadre, la composition rythmique de la vidéo en prenant en charge les moments d'apparitions et les temps de présence à l'image des différents phénomènes et situations filmés. Ce qui est valable pour les prises de vues du territoire l'est aussi pour les éléments ajoutés à l'image : même si nous pouvons imaginer qu'ils répondent à une vitesse de défilement autre que celle imposée par ce mouvement (qu'il soit plus lent, plus rapide, ou qu'ils apparaissent/disparaissent en cours de route), le mouvement de restitution donne une échelle de grandeur du temps de lecture des informations. Il permet ainsi de cadrer la lecture et la quantité des informations³². Mais surtout ce mouvement de restitution introduit le principe même d'évolution dans le déroulé de la vidéo. Nous avons souvent parlé de traversée pour la vidéo *Grand territoire*, tout en évoquant le fait que celle-ci semble perturbée par la sensation de rotation du mouvement final de la vidéo. Contrairement à l'exemple de l'image polyptyque en train, où la traversée était effective, ici ce n'est peut être pas tant une traversée que ce mouvement restitué, mais le principe même d'une évolution sans attache spatiale, un changement, une durée à l'état pur. Le mouvement de restitution permet ainsi de restituer une durée virtuelle et maîtrisable qui s'actualise dans

l'immanence des images. En ce sens cette durée est alors propice à prendre en charge l'idée d'une évolution et d'une transformation, tout en permettant de la maîtriser et de la modifier en fonction de l'évolution du projet. Le mouvement de restitution apparaît alors comme le dispositif de prédilection d'un usage projectif de l'image-composite (bien que d'autres formes possibles existent).

Conclusion : une image projective

Ces quelques éléments sont juste là pour esquisser les pistes de réflexion quant au développement possible de l'usage de la vidéo vers un support de projection. Il faudrait alors un travail approfondi qui permettrait d'identifier les caractéristiques relatives aux différents supports de visualisation, les relations qu'ils peuvent tisser entre eux dans un temps délimité en fonction de leur modalité d'intégration, tant spatiale que temporelle. Si les logiques cognitives propres à chacun de ces supports ne semblent pas perturber celle de l'image-composite, elles en affectent tout de même le sens. Il nous faut ici rappeler les exemples développés précédemment, où la valeur nominative du texte pouvait vite atténuer la force énonciative de l'image pour la réduire à une illustration, et à l'inverse, celle figurative de l'animation 3D qui pouvait aplatir la dimension évocatrice des collages vidéos. Les vidéos de communications, mais aussi celles de propagandes, reposent entièrement sur ces logiques modales entre les différents registres cognitifs. La pratique urbaine et architecturale a peut-être mis du temps à s'en saisir, mais les exemples de films de promotions ou de communications du projet sont aujourd'hui de plus en plus nombreux. Nous avons essayé ici d'introduire une autre piste possible, dans un équilibre précaire, puisqu'ayant recours aux mêmes outils mais dont les intentions et la forme diffèrent : plus que de désigner il s'agit d'invoquer, plus que de prouver il s'agit d'inviter, plus que de présenter le résultat il s'agit d'amorcer le mouvement de transformation. Plutôt que de chercher à montrer un état avant et après travaux, cette image projective s'attache à investir le temps de la transformation. Si les exemples qui ont été évoqués ici se focalisent sur un détail de ce temps de changement, celui qui amorce le mouvement, c'est-à-dire le changement dans l'imaginaire des acteurs et usagers du territoire; nous restons convaincus que d'autres échelles de temporalités peuvent aussi être envisagées sur le même principe.

chapitre 4

vidéographie descriptive

a. l'imag-composite

b. les ambiances urbaines

c. le projet urbain

épilogue

G É O M É T R I E

D E S C R I P T I V E.

I.

1. **L**A géométrie descriptive a deux objets : le premier , de donner les méthodes pour représenter sur une feuille de dessin qui n'a que deux dimensions , savoir , longueur et largeur , tous les corps de la nature , qui en ont trois , longueur , largeur et profondeur , pourvu néanmoins que ces corps puissent être définis rigoureusement.

Le second objet est de donner la manière de reconnoître d'après une description exacte les formes des corps , et d'en déduire toutes les vérités qui résultent et de leur forme et de leurs positions respectives.

Nous allons d'abord indiquer les procédés qu'une longue expérience a fait découvrir , pour remplir le premier de ces deux objets ; nous donnerons ensuite la manière de remplir le second.

IVA.

éléments de conclusion

pour une vidéographie descriptive

C'est par ces termes que Monge introduisit en 1798 les principes de la géométrie descriptive. Trois siècles après l'invention de la perspective conique par Brunelleschi (1425), Monge propose un double renversement : assumer la bi-dimensionnalité de la feuille pour éclater la forme de l'objet - contrairement à la perspective qui s'attelait à reconstituer l'illusion de la troisième dimension - et faire du dessin un support de connaissance rigoureuse visant l'exactitude en évacuant au maximum le recours à l'interprétation. C'est un dessin lisible que Monge propose, avec ses codes et conventions. C'est un dessin qui servira de support principal à l'essor de la société industrielle. Toute proportion gardée, mais non sans une certaine forme de croyance naïve, ce travail de recherche est motivé par l'idée qu'il est possible d'imaginer une forme de *vidéographie descriptive* qui substituerait à la perspective monoculaire de l'image cinématographique la construction d'une vision synoptique et envisagerait la vidéo non plus seulement pour ses valeurs expressives, mais comme support de connaissance de phénomènes d'ambiances. *Vidéographie* et non *vidéométrie*, car là où la géométrie descriptive vise la description des objets immuables, la vidéographie se concentrerait sur la description des formes changeantes du monde. L'une s'attache aux mesures et aux positionnements dans l'espace, l'autre aux dynamiques et à l'ancrage dans la durée. En d'autres termes la vidéographie descriptive serait au temps ce que la géométrie descriptive est à l'espace.

Il reste encore beaucoup à faire et à expérimenter pour dicter les principes de cette méthode. Pour autant nous pourrions ici, en revenant sur les trois thématiques de notre recherche (l'image-composite comme outil de travail, l'ambiance architecturale et urbaine comme objet d'étude et le projet urbain comme lieu d'actualisation) esquisser les pistes à partir desquelles cette vidéographie descriptive pourrait se développer.

a. l'image-composite

Dès le début nous avons tenu à nous dégager de l'idée d'une image vidéographique comme mimesis d'une réalité au profit d'une image qui serait un support et un outil de réflexion, de pensée et d'analyse. Nous avons considérés les différentes opérations constitutives de l'image cinématographique, puis nous nous sommes concentrés sur les techniques du compositing pour identifier une image-composite capable de participer à l'élaboration d'un savoir relatif à l'espace et aux territoires. Nous avons alors considéré cette image-composite sous deux axes :

- le premier est centré sur la manière dont se construit l'image-composite. Entendu comme un dispositif dans son ensemble (et non comme une technique qui interviendrait ad-hoc), le compositing répond à une série d'opérations précises et identifiables. Dans le cas qui est le nôtre ces opérations ont pu être interprétées comme des protocoles de construction autorisant, et favorisant, les possibilités de reconduction et de transmission. Indirectement c'est la position de l'auteur qui est ici en question. Le choix du cadrage et des prises de vues répondent à des énoncés si précis qu'il n'est presque plus nécessaire de visionner ce qui est filmé, tandis que la sélection des images se fait en fonction d'entrées thématiques prédéterminées (effets, figures, motifs) et d'invariants imposés par le dispositif (durée, espace ou mouvement). À chaque étape, ces opérations peuvent être déléguées à un tiers et si la personnalité de celui qui dirige les opérations peut impacter la qualité de la vidéo restituée, c'est plus à travers sa connaissance des problématiques, l'acuité de son regard et la sagacité de ses propositions qu'à travers son individualité, en tant qu'être sensible et unique. La figure de l'artiste semble ici faire place à celle de l'expert, et les productions réalisées peuvent alors être plus le fruit d'une argumentation concertée que d'une intuition personnelle.
- Le deuxième concerne la portée heuristique du compositing. En opérant au sein même de l'image sans dénaturer son ancrage dans la durée, le compositing permet de sélectionner, d'agencer et de confronter différentes situations afin d'en dégager des spécificités qui ne peuvent s'exprimer (et s'éprouver) que dans le temps de leur actualisation. Nous avons ainsi pu esquisser une première typologie d'image-composite en fonction des registres de lectures qu'elles impliquent : l'image polyptique interroge la position de l'observateur, l'image mosaïque se concentre sur la manière dont les individus occupent et utilisent l'espace alors que l'image plurielle offre un regard d'ensemble à

partir de fragments hétérogènes. Dans un cas ce sera l'espace comme milieu, dans l'autre il faudra l'entendre comme environnement et dans le troisième c'est la relation esthétique au paysage qui primera. Mais dans un cas comme dans l'autre, ce qu'opère l'image-composite c'est avant tout la possibilité de redéfinir l'idée même de la notion d'espace. Il n'est plus appréhendé comme une forme matière, mais comme une *modulation temporelle* qui ne peut être prise que pour elle-même puisqu'elle est sans cesse renvoyée à d'autres *modulations*. L'image-composite offre la possibilité de tisser de nouveaux registres de connexions inédites entre les signes, ou plus exactement entre les traces et les trajectoires, puisqu'ici rien n'est figé, sans pour autant chercher à les transcender ou à les interpréter pour autre chose que pour ce qu'ils sont.

L'image-composite opère ainsi un double renversement face à l'image cinématographique : à la perspective monoculaire, à la construction du point de vue, elle oppose un balayage du regard, une vision synoptique ; à la force expressive et interprétatives des images, elle oppose une planification des situations, un aplatissement des charges affectives pour les mobiliser en variables d'ajustement. Ces deux axes contribuent à définir une image-composite comme support d'analyse et de réflexion capable de s'ajuster et d'être opérationnelle dans différents champs de compétence. Ils dessinent en creux la possibilité d'entrevoir une typologie vidéographique spécifique au cadre d'intervention du projet urbain. Si la géométrie descriptive a su inventer un dessin qui lui est propre, *l'épure*, nous pourrions spéculer ici sur l'existence d'une *épure vidéographique* qui serait à la qualification du lieu ce que l'épure graphique est à la codification de l'espace : un outil de compréhension et de saisie d'un phénomène dans sa globalité et sa complexité. L'*épure vidéographique* doit être pensée et conçue en fonction d'autres supports de visualisation, dans le cadre d'une réflexion spécifique et pour un public précis qui est supposé avoir une pré-connaissance du sujet et du territoire. Elle peut alors être dépouillée de toute forme de référencement ou de contextualisation autre que celles participant directement aux intentions du cadre de son intervention. Enfin, elle présente en quelque sorte un état brut des relations et se contente de poser, tel un aplatissement, un ensemble d'observations les unes à côté des autres.

b. l'ambiance urbaine

Si cette recherche se situe dans le champ des ambiances architecturales et urbaines, il est intéressant de noter que c'est à travers la vidéo que nous en sommes venus à prendre connaissance de la notion des ambiances et non l'inverse. Ce lien de causalité montre à quel point dans la vidéo la question des ambiances lui est implicite. Comme le résume Tixier : « *la force de la vidéo est qu'elle permet de saisir et de transmettre en quelques minutes, voire quelques secondes, la configuration sociale, construite et sensible d'une situation urbaine. La représentation prend source dans la matière même (un lieu, un collectif, un moment) pour ensuite questionner une idée* »¹. L'image cinématographique offre une entrée préréflexive et rythmique de la compréhension d'un phénomène d'ambiance et peut ainsi être envisagée comme une description qui échapperait aux contraintes spatio-temporelles d'une approche phénoménologique. Nous avons ainsi évoqué certaines pistes de réflexion à partir des concepts que dégage Deleuze de l'image cinématographique : l'image-mouvement permet de produire une description non-située d'un phénomène d'ambiance tandis que l'image-temps ouvre sur un décloisonnement du schème sensori-moteur pour ne saisir et ne retenir du phénomène qu'une description pure, dénuée de toute logique corrélatrice. Image-mouvement et image-temps sont alors deux modalités d'appropriation possible d'un lieu à travers les expériences qui le caractérisent, deux formes de description sensible à travers des temporalités qui lui sont spécifiques.

De notre point de vue, l'image cinéma est surtout une possibilité de s'approprier des phénomènes d'ambiances dans l'immanence de leur actualisation, de ne plus avoir besoin de les traduire, de les interpréter à travers le témoignage, de les transcrire dans un langage intelligible, mais de les *inscrire* et les *descrire* dans le temps même de leur actualisation. Il y a là un principe d'immédiateté qui entre en jeu. Immédiateté du phénomène et immédiateté de l'interprétation. C'est une entrée dans l'expérience d'un lieu par l'expérience de l'image, c'est une immersion sensible dans le temps du phénomène à travers le temps de la séquence. Ce que permet alors l'image-composite, c'est d'ériger cette immersion au rang de variable d'ajustement, en la confrontant continuellement à d'autres situations similaires, en révélant ce qui la rend spécifique, ce qui est de l'ordre du contingent et ce qui est de l'ordre du permanent. Dans le cadre de la construction d'un savoir relatif aux ambiances architecturales et urbaines, l'image-composite intègre dans sa construction les logiques de récurrence et de redondance inhérentes au travail analytique. En fonction d'un espace ou d'une situation donnée, l'enjeu était de pouvoir renouveler l'enregistrement à des moments ou dans des situations différentes pour confronter les prises de vues obtenues et interroger les conditions favorables à l'émergence d'une expérience spécifique. L'image-composite n'est plus à considérer ici comme un outil de représentation, ni comme un support de visualisation, mais bien comme une méthode de travail, sensible et intuitive.

1. Nicolas Tixier, "Représentations et constructions des identités métropolitaines" conférence INTA 35.

c. le projet urbain

La dernière étape de cette recherche a consisté à expérimenter la portée opérationnelle de ces images dans le cadre du processus de conception du projet urbain. Pour cela nous avons mis en place un dispositif de recherche qui nous a permis de participer à l'activité d'une agence d'urbanisme et d'intervenir directement sur les études et les projets en cours de développement. Nous avons ainsi pu observer *in situ* et de *l'intérieur* comment la vidéo pouvait s'adapter aux contraintes de production du projet urbain, comment elle pouvait y participer, et ce qu'elle impliquait dans son processus d'élaboration. La question de l'adaptation n'a en soi pas posé de difficultés, il n'y a aujourd'hui plus aucun obstacle technique à l'usage de la vidéo dite numérique dans un contexte tel que celui du projet urbain. La question de son imbrication en revanche a montré que la vidéo imposait de reconsidérer les modalités relationnelles en jeu dans le projet urbain. D'abord au niveau de la relation au site où la vidéo ne peut faire l'économie d'une expérience effective du territoire. En tant que telle elle doit être considérée comme une pratique de terrain à part entière, pratique à travers laquelle des identités du lieu peuvent émerger indirectement. Ensuite d'un point de vue des dynamiques de travail collectif, où la vidéo est susceptible d'agir sur les processus de partage, de mise en débat et de restitution des données. Il faudrait alors approfondir la question de la vidéo dans les processus de concertation, mais pour ce qui est de notre expérience nous avons pu observer la manière dont elle permet en quelques secondes d'introduire des phénomènes sensibles qu'il serait fastidieux de décrire par des mots, et que ces quelques secondes suffisent à reconfigurer la répartition des rôles de chacun des acteurs du projet. Elle fait de nous des spectateurs, elle nous relègue au rang d'observateur ; ou plus exactement elle nous oblige à observer un état des lieux. Nous voyons ici non pas une contrainte mais une opportunité de faire *parler le lieu*, de l'invoquer dans son actualité plus que de l'évoquer dans notre souvenir. Dans une posture de projet qui consisterait à considérer la description comme partie prenante de la conceptualisation et de la formulation des scénarii de développement, la vidéo peut alors jouer un rôle majeur par la manière dont ses représentations seront toujours ancrées dans l'actualité du territoire.

Mais au-delà, en proposant de se saisir des phénomènes dans l'immanence de leur actualisation, cette forme d'analyse vidéographique rend superflue le travail de transcription intelligible des éléments observés. La définition, la nomination, la catégorisation sont autant de processus qui deviennent secondaires face à l'actualisation des images. Lors de l'analyse typologique des images-composites, les mots ne nous ont servi, en quelque sorte, que pour illustrer les images. Les notions d'effets, de figures ou de motifs ne sont pas nécessaires pour produire ce type de vidéo. D'ailleurs la plupart des travaux vidéographiques se sont faits en amont de la prise de connaissance de ces notions. L'identification des types d'effets - dans le cas de l'image polyptyque - importe moins que

la manière dont ils s'actualisent à l'écran. En ce sens l'image-composite ne cherche pas tant à identifier, inventorier, classifier ou répertorier qu'à éprouver, expérimenter, rendre visibles de nouvelles modalités relationnelles entre les phénomènes. Chercher à retranscrire les situations urbaines représentées dans ces vidéos par des mots et des définitions nous confronte *de facto* aux limites du langage. Là où Wittgenstein se demandait s'il était possible de *penser sans parler*, Laplantine renchérit en se demandant s'il existe *une pensée par l'image*.² En rapprochant la spécificité du cinéma des préoccupations du philosophe sur l'indicible, Laplantine invite à une réflexion qui va au-delà des mots, au-delà de la description pour rester dans l'image et les sons. Nous pourrions répondre à cela que cette *pensée par l'image* est en réalité déjà présente dans les dynamiques de projet urbain à travers les différents registres de visualisation sollicités. Ceux-ci ne sont pas tant des illustrations que des supports de réflexion et une carte, par exemple, a sa propre autonomie : il n'est pas question d'aller décrire par le texte chacun des traits présents à l'image, bien que l'usage d'une légende puisse être nécessaire pour assurer sa mobilité et son interprétation entre les différents acteurs. En vidéo pas de légendes, et pas d'éléments de contextualisation. Mais surtout, en vidéo, pas de traits qui ne soient pas modifiés, pas de formes qui restent stable. L'objet-même de la vidéo est l'évanescence, le mouvant, le changeant - ce qui est insignifiant, au premier sens du terme, c'est-à-dire qui ne restitue pas de signes distinctifs visibles, tant ceux-ci ne laissent pas de traces tangibles. La vidéo permet ainsi d'appréhender ce qui se meut, ce qui se transforme, ce qui évolue, sans jamais avoir besoin de le nommer ou de le figer. L'intérêt de l'image-composite dans un tel contexte est de permettre de recréer les conditions d'une vision synoptique sur un ensemble d'événements – une vision à partir de laquelle la construction d'une connaissance peut alors émerger. Mais cette connaissance est elle-même une connaissance sensible, mouvante, itinérante, et toute tentative de la stabiliser, de la figer, en un mot, une image, un item ou un axe, lui fait perdre son statut. « *Le monde est la totalité des faits, non des choses* »³, nous dit Wittgenstein dès le début de son *Tractatus Logico-philosophicus*, où sont considérées comme choses tout ce qui peut être dit, et comme faits ce qui ne peut être dit. C'est peut-être ici, dans ce qui ne peut être dit et « d'écrit », mais aussi qui ne peut être stabilisé et figé, que se joue l'apport principal de la vidéo : un outil capable de partager des faits qui dépassent la parole, le mot, le concept pour être exclusivement centré sur ce qui existe : l'image, le mouvement, la sensation.

Que serait alors une analyse urbaine centrée sur un ensemble de faits qui ne peuvent être nommés ou qu'il n'y a plus lieu de nommer ? C'est un processus cognitif qui va à l'encontre de celui que nous avons pu rencontrer dans la plupart des logiques de projet. Les supports de visualisations sont souvent sollicités pour préciser, délimiter, identifier, circonscrire les interprétations, alors que l'image-composite vient au contraire adoucir les bords, rompre les limites, décroisonner les ensembles. Nous voyons bien là une difficulté émerger au regard d'une discipline qui a besoin de classifier pour mieux intervenir, qui se doit de nommer pour mieux modifier. Pour autant nous sommes convaincus que les deux

2. François Laplantine, *Leçons de cinéma pour notre époque*, (Paris: Téraèdre, 2007) : 13.

3. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* (Gallimard, 1993) : 33.

approches ne sont pas antinomiques mais au contraire complémentaires : si la géométrie descriptive a pour vocation de monter en précision pour pouvoir concrétiser les logiques de transformations (c'est notamment le rôle de la légende dans le dessin en cartographie, préciser le sens et l'identité du trait), la *vidéographie descriptive* pourrait permettre de monter en sensibilité pour pouvoir élargir le champ des possibles. Elle ne vise pas tant à actualiser une modification qu'à susciter un désir. Elle a moins pour vocation d'agir sur le réel que d'intervenir sur l'imaginaire.

épilogue bureau d'expertise vidéographique

Ce travail de recherche est issu d'une intuition qui n'a eu de cesse de croître lors de notre pratique artistique de la vidéo : est-il possible de se saisir de la vidéo comme d'un outil d'analyse et de compréhension de l'espace et des territoires ? Cette question ne pouvait être abordée pour nous qu'en expérimentant dans la dynamique d'un travail en agence la capacité d'adaptation et de formalisation de la vidéo. Si de nombreux résultats ont pu valider l'hypothèse de départ, nous continuons à nourrir un degré d'amertume quant aux vidéos réalisées et quant à la manière dont elles ont pu participer aux études. Nos travaux n'ont jamais réellement dépassé le stade de l'expérimentation, ce qui en soit correspond bien aux attentes de cette recherche mais qui sur un registre personnel nous laisse insatisfaits. Effectivement, nous achevons ce travail avec la conviction qu'il est possible d'aller plus loin dans cette pratique, tant d'un point de vue théorique - en approfondissant les pistes de réflexion esquissées tout au long de cette exploration, que d'un point de vue *filmique* - en terme de facture d'images et de cohésion vidéographique, ou d'un point de vue urbain - dans la manière dont la vidéo peut s'insérer et participer au développement du projet. Aller plus loin dans cette pratique, c'est peut-être simplement l'assumer en tant que telle, la développer en tant que telle, en faire l'usage et le métier.

Aussi, à l'intuition qui motiva cette recherche vient répondre une intention : celle d'envisager une branche d'activité spécialisée dans la production d'*épure*s vidéographiques. Un bureau d'expertise capable de mener des analyses vidéographiques du terrain, de reformuler les énoncés du projet, de renouveler les modalités de compréhension de l'existant et d'envisager de nouvelles perspectives de projection. Nous avons déjà expérimenté ce type de structure en relation étroite avec des agences d'architecture et d'urbanisme (l'agence

Recetas Urbanas à Séville et l'agence *INterland* à Lyon), mais nous voudrions ici l'envisager comme une entité autonome. Il ne s'agit plus de vouloir intégrer la production des vidéos au sein d'une agence d'urbanisme mais de pouvoir offrir des compétences en matière vidéographique aux différentes étapes de conception du projet urbain. La logique s'inverse, mais le fond reste le même. Il ne s'agit plus d'envisager une pratique vidéographique qui s'adapte aux dynamiques du projet urbain, mais de définir une pratique de la vidéo qui soit susceptible de perturber, d'orienter le devenir du projet. Un travail de projection qui se base sur une observation de l'existant, une prise en compte des différentes temporalités et une assimilation du changement, de l'évolution comme support de conceptualisation.

Ce type de structure aurait à ce propos l'avantage de ne plus chercher à distinguer les productions relatives à une pratique artistique, institutionnelle, scientifique ou urbaine de la vidéo, mais de les envisager dans une même dynamique. Du point de vue de la production, il s'agirait autant de pouvoir faire appel à des professionnels de l'image (et de délocaliser par exemple les étapes de captation par des opérateurs habitant le territoire en question) que de solliciter différentes logiques de financement. De la co- ou sous-traitance dans le cadre de réponses d'appels d'offres de marchés publics aux demandes de subventions dans le cadre de la production artistique, en passant par des collaborations avec les services de communication des territorialités ou des partenariats avec différentes structures en lien avec le développement culturel. Du point de vue de la conception, en réunissant dans une seule structure l'ensemble de la chaîne de production des images animées relatif au développement du projet urbain permettrait, outre le fait d'optimiser les opérations et les investissements, d'appréhender différentes échelles temporelles relatives à la transformation des espaces et du territoire ; d'intervenir au niveau des énoncées et enjeux de développement et de reformuler la base même des logiques relationnelles internes au projet. En d'autres termes, nous sommes convaincus que la vidéo, en appréhendant le temps et le changement d'un point de vue des modalités relationnelles, au niveau des articulations entre différents états, peut alors, comme par percolation, atteindre dans une même logique - de production et d'images - d'autres échelles de temps et d'autres niveaux de complexité.

**bibliographie
et filmographie**

- Amphoux, Pascal.** 1994. *Environnement, milieu et paysage sonores*. Berlin : Peter Lang.
- . 1998. *La notion d'ambiance. Une mutation de la pensée urbaine et de la pratique architecturale*. Paris : PUCA. 167 p. 2001. « L'observation récurrente ». In : *L'espace urbain en méthodes*. Marseille : Parenthèses. p. 153-170.
- . 2001. « Observation récurrente ». In : Grosjean, Michèle; Thibaud, Jean-Paul. *Espace urbain en méthodes*. Marseille, France : Parenthèses. Coll. Eupalinos, architecture et urbanisme. p. 153-169.
- . 2007. « La notion d'ambiance. Un outil de compréhension et d'action sur l'espace public ». In : Capron, G; Haschar-Noé, N (dir.). *L'espace public urbain : de l'objet au processus de construction*. Toulouse : PU du Mirail. p. 71-81.
- Amphoux, Pascal; Chelkoff, Grégoire; Thibaud, Jean-Paul** (dir.). 2004. *Ambiances en débats*. Grenoble : A la Croisée. 350 p.
- Appleyard, Donald; Lynch, Kevin; Myer, John R.** 1965. *The View From the Road*. 1st Ed. edition. Cambridge, Etats-Unis : The MIT Press. 64 p.
- Attali, Jean.** 2001. *Le Plan et le détail : Une philosophie de l'architecture et de la ville*. Nîmes : Jacqueline Chambon. 286 p.
- Augoyard, Jean-François.** 1979. *Pas à pas : essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*, Paris : Ed. du Seuil, 185 p.
- . 1991. « La vue est-elle souveraine dans l'esthétique paysagère ? ». *Le Débat*, n° 65, p. 51-59.
- . 2001. « L'entretien sur écoute réactivée », In : Grosjean, Michèle; Thibaud, Jean-Paul. *Espace urbain en méthodes*. Marseille, France : Parenthèses. Coll. Eupalinos, architecture et urbanisme. p. 127-152.
- . 2011. « Faire une ambiance ? ». In : *Ambiances architecturales et urbaines (dir.). Faire une ambiance / Creating atmosphere : Actes du colloque international*, Grenoble, 10-12 septembre 2008. Bernin, France : À la croisée, impr. 2011 . p. 17-37.
- Bailleul, Hélène.** 2008. « Les nouvelles formes de la communication autour des projets urbains : modalités, impacts, enjeux pour un débat participatif ». In: *Métropoles*, [en ligne]. n° 3. Disponible sur : < <http://metropoles.revues.org/2202> > (consulté le 12 août 2014).
- Ballesta, Jordi.** 2008. « Produire des savoirs sur l'espace urbain à partir de la photographie ». In : *Lieux communs n°11 : les cahiers du LAUA*. Broché. Nantes : École Nationale Supérieure d'Architecture de Nantes. p. 76-93.
- Barthes, Roland.** 1980. *La Chambre claire : Note sur la photographie*. Paris : Gallimard. 200 p.
- Basilico, Gabriele; Boeri, Stefano.** 1998. *Italy: Cross Sections of a Country*. Zurich : New York : Scalo Publishers. 1998 p.
- Bazin, André.** 1993. *Qu'est-ce que le cinéma ?*. Paris : Ed. du Cerf. 372 p.
- Beau, Frank; Dubois, Philippe; Leblanc, Gérard** (dir.). 1998. *Cinéma et dernières technologies*. Paris : Bruxelles : INA ; De Boeck Université. Coll. Arts et cinéma. 266 p.

- Beaulieu, Alain.** 2002. « L'expérience deleuzienne du corps ». *Revue internationale de philosophie*, . vol. 222, n° 4, p. 511-522.
- Belleau, Hélène.** 2011. « De la mobilisation des connaissances au partenariat de recherche ». *SociologieS*, [en ligne]. Disponible sur : < <http://sociologies.revues.org/3730> > (consulté le 31 août 2014).
- Benning, James.** 2009. *Rubr. Schaf oder Scharf Film ZDF / 3sat*. . Allemagne. 120 min
- Berthoz, Alain.** 2013. *Le sens du mouvement*. Paris : O. Jacob, 1997. 345 p.
- Besse, Jean-Marc; Brisson, Jean-Luc (dir.).** 2010. *Les carnets du paysage, N° 20 : Cartographies*. Arles; Rennes : Actes Sud. 224 p.
- Blizard, Mark.** 2013. « An Archaeology of the Street: A Cinegraphic Analysis of Streets in Urbino, Italy ». *Enquiry: A Journal for Architectural Research*, . vol. 10, n° 1, p. 29-42
- Boeri, Stefano.** 2002. *Uncertain state of Europe*. Milan; London : Skira Editore ; Thames & Hudson, 300 p.
- Bonnet, Aurore; Brayer, Laure.** 2011. « Séminaire Vidéo et ambiance, Grenoble 25 et 26 octobre 2011 ». In : [en ligne]. Disponible sur : < <http://www.ambiances.net/seminars/grenoble-2011-video-et-ambiance.html> > (consulté le 14 août 2014).
- Boukala, Mouloud.** 2009. *Le dispositif cinématographique : Un processus pour (re)penser l'anthropologie*. Paris : Téraèdre. 138 p.
- Boutang, Pierre-André.** 2004. « *L'Abécédaire de Gilles Deleuze* (3 DVD) ». Pierre-André Boutang, Paris : Editions Montparnasse, 7h33min.
- Bourgeois, Caroline,** *Passage du temps: une sélection d'oeuvres autour de l'image*, Exposition, Lille, Tri postal, 19 oct. 2007 - 13 janv. 2008, collection François Pinault Foundation (Milan: Skira, 2007).
- Brayer, Laure.** 2011. « William H. Whyte, The Social Life of Small Urban Spaces ». In : le Cresson veille et recherche... à propos d'ambiances architecturales et urbaines [en ligne]. Disponible sur : < <http://lcv.hypotheses.org/3160> > (consulté le 7 octobre 2014).
- . 2012. « Du regard vidéographique au regard du spectateur : comment se représente et se partage l'ambiance ? - "Taskscapes urbains, regards sur 5 métropoles". » In : *Ambiances in action / Ambiances en acte(s) - International Congress on Ambiances*, Montreal 2012 [en ligne]. [s.l.] : International Ambiances Network, 2012. p. 95-98. Disponible sur : < <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00745871> > (consulté le 12 novembre 2014).
- . 2013. « Filmer l'ambiance urbaine : Les dispositifs vidéo- graphiques à l'œuvre chez William H. Whyte dans La vie sociale des petits espaces urbains », *Ambiances Représentation - Traduction - Ecriture*, [En ligne], mis en ligne le 13 mai 2013, URL : <http://ambiances.revues.org/335> (consulté le 15 décembre 2014)
- Bromberger, Christian et ali.** 1986. « Hommage à André Leroi-Gourhan ». *Terrain. Revue d'ethnologie de l'Europe*, . n° 7, p. 61-76. DOI 10.4000/terrain.2913.
- Butor, Michel.** 1980. *La Modification*. Paris : Editions de Minuit. 253p.

- Centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain.** [s.d.]. « cresson-www9 ». In : [en ligne]. Disponible sur : < <http://www.cresson.archi.fr/> > (consulté le 11 septembre 2014).
- Certeau, Michel de; Mayol, Pierre.** 1990. *L'invention du quotidien, tome 1 : Arts de faire.* Édition : Nouv. éd. Paris : Gallimard. 416p.
- Chalas, Yves.** 2000. *L'invention de la ville.* Paris : Economica. 206 p.
- Choay, Françoise; Merlin, Pierre.** 2010. *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement.* Édition : 3. Paris : Presses Universitaires de France - PUF. 1024 p.
- Costa, Pedro.** 2003. *Où gît votre sourire enfoui?.* Cinéma, de notre temps, 20min.
- Cresci, Monique.** 2002. « Effets spéciaux et théorie(s) du cinéma: les trucages et leurs effets de sens ». *CinémAction*, . n° 102, p. 181-188.
- Deleuze, Gilles.** 1969. *Logique du sens.* Paris, France : Éd. de Minuit. 392 p.
- . 1983. *Cinéma, tome 1. L'Image-mouvement.* Paris, France : Editions de Minuit. 297 p.
- . 1985. *Cinéma, tome 2. L'Image-temps.* Paris : Editions de Minuit. 378 p.
- . 1988. *Le pli - Leibniz et le baroque.* Paris : Editions de Minuit. 191 p.
- . 2002. *Francis Bacon : Logique de la sensation.* Paris : Seuil. 158 p.
- . 2003. *Proust et les signes.* Paris, France : Presses universitaires de France. 219 p.
- . 2014. *Le bergsonisme.* Édition : 5e édition. Paris : Presses Universitaires de France. 144 p.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix.** 2005. *Qu'est-ce que la philosophie ?.* Paris : Les Editions de Minuit. 219 p.
- Desom, Jeff.** 2012. *Rear Window Timelapse.* 2012. 3 min.
- Devsime, Laurent.** 2014 «Péri- : ville invisible ? Enjeux et outils d'un urbanisme descriptif» [en ligne] In *Du périurbain à l'urbain, Rapport de recherche Plan Urbanisme Construction Architecture*, laboratoire LAUA, Ecole National Supérieure d'Architecture de Nantes. Disponible sur <http://rp.urbanisme.equipement.gouv.fr/puca/activites/rapport-guide-lecture-peri-ville-invisible.pdf> (consulté le 10 janvier 2015)
- Dias Branco, Sergio.** 2008. « The Mosaic-Screen: Exploration and Definition ». In : *Refractory* [en ligne]. Disponible sur : < <http://refractory.unimelb.edu.au/2008/12/27/the-mosaic-screen-exploration-and-definition-%e2%80%93-sergio-dias-branco/> > (consulté le 25 août 2014).
- Dubois, Philippe,** 1992. *L'acte photographique et autres essais.* Paris: Nathan. 309p.
- . 1998, “La question vidéo face au cinéma : déplacements esthétiques.” In *Cinéma et Dernières Technologies*, De Boeck. Arts & Cinema. Paris : Bruxelles, , 189–205.
- . 2012, *La question vidéo : Entre cinéma et art contemporain.* Le Kremlin-Bicêtre : Yellow Now, 351p.

- Dulaurans, Marlène.** 2013. « Une recherche dans l'action : le cas d'une CIFRE en collectivité territoriale ». *Communication & Organisation*, . vol. 41, n° 1, p. 195-210.
- During, Elie.** 2010. *Faux raccords : La coexistence des images*. Paris : Actes Sud. 203 p.
- Ernwein, Marion.** 2014. « La vidéo, un outil tout trouvé pour une géographie plus-que-représentationnelle ? ». *Revue électronique des sciences humaines et sociales*, [en ligne]. Disponible sur : < <http://www.espacestemp.net/articles/la-video-un-outil-tout-trouve-pour-une-geographie-plus-que-representationnelle/> > (consulté le 14 août 2014).
- Souriau, Etienne.** 1953. *L'univers filmique*. Édition : Flammarion. Paris : Flammarion.
- Figgis, Mike.** 2000. *Timecode*. 97 min. IMDB ID: tt0220100IMDB Rating: 6.3 (5,505 votes).
- Foli, Olivia; Dulaurans, Marlène.** 2013. « Tenir le cap épistémologique en thèse Cifre. Ajustements nécessaires et connaissances produites en contexte ». *Études de communication*, . vol. 40, n° 1, p. 59-76.
- Gaglio, Gérald.** 2008. « En quoi une thèse CIFRE en sociologie forme au métier de sociologue ? Une hypothèse pour ouvrir le débat ». *Socio-logos. Revue de l'association française de sociologie, [en ligne]*. n° 3. Disponible sur : < <http://socio-logos.revues.org.gate3.inist.fr/2093> > (consulté le 31 août 2014).
- Godard, Jean-Luc.** 1968. *Weekend*. Les Films Copernic, Gaumont. 105 min.
- . 1989. *Histoire(s) du cinéma* (4 DVD), Gaumont mai 1989. 205 min.
- Grosjean, Michèle; Thibaud, Jean-Paul.** 2001. *L'espace urbain en méthodes*. Marseille : Parenthèses. 217 p.
- Groueff, Lucinda.** [s.d.]. « En quoi la vidéo peut-elle être un langage pour capter, comprendre et porter au débat les façons de devenir au territoire ? ». In : [en ligne]. Disponible sur : < <http://www.theses.fr/s87297> > (consulté le 12 novembre 2014).
- Hellec, Florence.** 2014. « Le rapport au terrain dans une thèse CIFRE ». *Sociologies pratiques*, . vol. 28, n° 1, p. 101-109. DOI 10.3917/sopr.028.0101.
- Hitchcock, Alfred.** 1955. *Rear Window*. Paramount Pictures. 112 min.
- Pierre Huyghe,** 1998, *L'Ellipse*, installation.
- Ingold, Tim.** 2011. *Une brève histoire des lignes*. Bruxelles; Le Kremlin-Bicêtre : Zones Sensibles Editions. 256 p.
- INterland.** 2013 « Book INterland ». In : Issuu [en ligne]. Disponible sur : < http://issuu.com/interlandpublications/docs/book_interland/3 > (consulté le 27 août 2014 a).
- Jarmusch, Jim.** 1986. *Down by Law*. 107 min.
- Journot, Marie-Thérèse.** 2011. *Le vocabulaire du cinéma*. Édition : 3e édition. Paris : Armand Colin. 128 p.
- Jungmann, Jean-Paul.** 1996. *L'image en architecture: de la représentation et de son empreinte utopique*. Paris : Editions de la Villette. Coll. Collection « Savoir-faire de l'architecture ». 190 p.

- Koolhaas, Rem; Boeri, Stefano et ali.** 2000. *Mutations*. Barcelona; Bordeaux, France : ACTAR ; Arc en rêve centre d'architecture. 720p.
- Kristensen, Stefan.** 2006. « Maurice Merleau-Ponty, une esthétique du mouvement ». *Archives de Philosophie*, . vol. 69, n° 1, p. 123-146.
- Labussière, Olivier.** 2009. « Éléments pour une symptomatologie des ambiances urbaines. L'exemple de Venise, à la lumière de Ruskin et de Proust ». *Articulo - Journal of Urban Research*, [en ligne]. n° Special issue 2. Disponible sur : < <http://articulo.revues.org/1153> > (consulté le 9 août 2014).
- . 2012. « Mégalopolis : le paysage comme voluptas ? Jean Gottmann et l'éthique de la ville dense ». In : *Paysage en partage. Sensibilités et mobilisations paysagères dans la conduite de projet urbain* [en ligne]. Genève. p. 129-131. Disponible sur : < <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00982771> > (consulté le 26 juillet 2014).
- Lallier, Christian.** 2009. *Pour une anthropologie filmée des interactions sociales*. Paris : Editions des Archives contemporaines. 250 p.
- Lambelet, Alexandre.** 2010. « Analyser les rassemblements au moyen de photographies ou de films. Pistes et enjeux ». *ethnographiques.org*, n° 21. [en ligne]. Disponible sur : < <http://www.ethnographiques.org/2010/Lambelet> > (consulté le 12 août 2014).
- Laplantine, François.** 2003. *De tout petits liens*. Paris, France : Mille et une nuits. 144 p.
- . 2005. *Le social et le sensible : Introduction à une anthropologie modale*. Paris : Téraèdre. 220 p.
- . 2007. *Leçons de cinéma pour notre époque*. Paris : Téraèdre. 192 p.
- Latour, Bruno.** 1987. « Les “vues” de l'esprit ». *Réseaux*, . vol. 5, n° 27, p. 5-29.
- Latour, Bruno; During, Elie; Blistène, Bernard.** 2010. « Selon Bruno Latour - deux séances du 21 juin ». In : *Selon Bruno Latour - deux séances du 21 juin* [en ligne]. Centre Pompidou. juin 2010. Disponible sur : < http://www.dailymotion.com/video/xe3buy_selon-bruno-latour-deux-seances-du_creation > (consulté le 12 août 2014).
- Laurent, Matthey.** 2013. « Les faiseurs de paysage. Ethnographie d'un projet urbain ». In *L'Information géographique*, . vol. 1, n° 4, p. 6-24.
- Lefebvre, Henri; Lourau, René.** 1996. *Éléments de rythmanalyse*. Paris : Editions Syllepse. 116 p.
- L'observatoire du grand paris.** [s.d.]. « Le Grand Pari(s) Liste des équipes mandatées ». In : [en ligne]. Disponible sur : < <http://observatoiregrandparis.org/le-grand-paris/les-equipes/> > (consulté le 12 août 2014).
- Lubitsch, Ernst.** 1932. *Broken Lullaby*. Paramount Pictures. 76 min.
- Lugon, Olivier.** 2011. « Séquences automobiles : planification autoroutière, photographie et chorégraphie dans l'Amérique des années 1960 ». In : *Le paysage au rythme du voyage*. Publications de l'Université de Saint-Etienne. Saint-Etienne : Danièle Méaux et Jean-Pierre Mourey. p. 123-146.
- Lumière, Auguste; Lumière, Louis.** 1895. *La sortie des frères Lumières*. 1 min.

- . 1896. *L'arrivée du train en gare de la Ciotat*. 1 min.
- Lynch, Kévin.** 1998. *L'Image de la cité*. Paris : Dunod. 221 p.
- Marker, Chris.** 1983. *Sans Soleil*. Argos Films. 100 min.
- Marot, Sébastien.** 2010. *L'art de la mémoire, le territoire et l'architecture*. Paris : Editions de La Villette. 142 p.
- Masson, Damien.** 2009. *La perception embarquée. Analyse sensible des voyages urbains*. [en ligne]. Grenoble, France : Université Pierre Mendès-France - Grenoble II. Disponible sur : < <http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00441955> > (consulté le 14 août 2014).
- McGrath, Brian; Gardner, Jean.** 2007. *Cinematics: Architectural Drawing Today*. [s.l.] : Wiley. 280 p.
- Meigneux, Guillaume.** 2007a. L'Agnosie visuelle. Le Fresnoy, studio national des arts contemporains. 20 minutes.
- . 2007b. Santo Domingo n°863 [en ligne]. Biennale de vidéo de Santiago. 8 min. Disponible sur : < <http://vimeo.com/pokapoc/santodomingo> >
- . 2008. Vers une architecture narrative (VUAN). Le Fresnoy, studio national des arts contemporains. 4min30
- . 2009. « Nycthémeral ». In : *Ville 3000 Imaginer de nouveaux quartiers à vivre à Lille*. Paris : Dominique Carré. p. 25-31. 9min.
- . 2013. Habitations Légèrement Modifiées. Cellulo Prod et Interland Films. 76 min.
- Méliès, Georges.** 1904. *Le voyage à travers l'impossible*. 24 min.
- Merleau-Ponty, Maurice.** 2009. *Le cinéma et la nouvelle psychologie*. Paris : Folio. 128p.
- Metz, Christian.** 1972. *Essais sur la signification au cinéma, tome 2*. Édition : 4e tirage. Paris : Klincksieck. 220 p.
- Montebello, Pierre.** 2008. Deleuze, *Philosophie et Cinema*. Paris : Vrin. 138 p.
- Nageleisen, Sébastien.** 2007. *Paysages et déplacements : éléments pour une géographie paysagère* [en ligne]. [s.l.] : Besançon. Disponible sur : < <http://www.theses.fr/2007BESA1033> > (consulté le 14 août 2014).
- Obiwann.** *Voyage en cabine à bord du TER Lille - Tournai, 2011*. https://www.youtube.com/watch?v=cPSJlDedpEs&feature=youtube_gdata_player.
- Orillard, Clément.** 2003. « Contrôler l'image de la ville ». *Labyrinthe*, [en ligne]. n° 15. Disponible sur : < <http://labyrinthe.revues.org/472> > (consulté le 28 juillet 2014).
- . 2010. Kevin Lynch et l'urban design, représenter la perception de la ville. [s.l.] : [s.n.].
- Paik, Nam June,** 1973, Global Groove, 3min08.
- Perec, Georges.** 1980. *La Vie mode d'emploi*. Paris : Le Livre de Poche. 641p.
- . 2000. Espèces d'espaces. Édition : Nouvelle édition. Paris : Galilée. 185 p.

- . 2002. *Les choses : Une histoire des années soixante*. Paris : Pocket. 157p.
- . 2008. *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Paris : Christian Bourgois Editeur. 49p.
- Perrin-Joly, Constance.** 2010. « De la recherche salariée en France : lien de subordination et liberté de la recherche ». *SociologieS*, [en ligne]. Disponible sur : < <http://sociologies.revues.org/gate3.inist.fr/3380> > (consulté le 31 août 2014).
- Pousin, Frédéric.** 2008. « Introduction ». *Strates. Matériaux pour la recherche en sciences sociales*, n° 14, p. 9-18.
- . 2010. « Photographier le paysage urbain ». *Ethnologie française*, . vol. 40, n° 4, p. 673-684. DOI 10.3917/ethn.104.0673.
- Recherche Doctorale Impliquée.** 2011. *Le dispositif CIFRE en Sciences Humaines et Sociales, une génération hybride entre recherche et action ?* [en ligne]. Lyon : Université Lyon 2. 42 p. Disponible sur : < http://www.urbalyon.org/AffichePDF/Le_dispositif_Cifre_en_Sciences_Humaines_et_Sociales-_une_generation_hybride_entre_recherche_et_action_-_Regards_croises_et_partage_d-experiences-3422 > (consulté le 31 août 2014).
- Relieu, Marc.** 1999. « Du tableau statistique à l'image audiovisuelle. Lieux et pratiques de la représentation en sciences sociales ». *Réseaux*, . vol. 17, n° 94, p. 49-86. DOI 10.3406/reso.1999.2140.
- Ruscha, Ed.** 2008. *Then & Now*. Slp edition. Göttingen : Steidl. 148 p.
- Rybczynski, Zbig.** 1975. *New Book* [en ligne]. SE-MA-FOR. Disponible sur : < http://www.criticalcommons.org/Members/ccManager/clips/SF_Zbig_NewBook.mp4/view > (consulté le 24 août 2014).
- Sadoul, Georges.** 1970. *Georges Méliès: Présentation et bio-filmographi*. Paris : Seghers. 240p.
- Sant, Gus Van.** 2002. *Gerry*. My Cactus. 103 min.
- Secchi, Bernardo.** 2006. *Première leçon d'urbanisme*. Marseille : Parenthèses. 155 p.
- . 2009. *La ville du vingtième siècle*. Paris : Recherches. 248 p.
- Simone, Liliana De.** 2012. « Caracoles comerciales y otras especies en vías de extinción | *Bifurcaciones* | *Página 4* ». In : [en ligne]. Disponible sur : < <http://www.bifurcaciones.cl/2012/11/caracoles-comerciales/4/> > (consulté le 24 août 2014).
- Snow, Michael.** 1971. *La région centrale*. 1971. 3 h.
- Sobieszczanski, Marcin; Lacroix, Céline Masoni.** 2010. *Du Split-Screen Au Multi-Screen: From Split-Screen to Multi-Screen*. Paris : Peter Lang. 336 p.
- Söderström, Ola.** 2001. *Des images pour agir: le visuel en urbanisme*. Lausanne : Payot. 139p.
- . 2005. « De la mégalopole au split screen.Trois esthétiques urbaines contemporaines ». *Intellectica*, . n° 41-42, p. 201-223.
- Söderström, Ola; Cogato Lanza, Elena; Lawrence, Roderick.** 2000. *L'usage du projet: pratiques sociales et conception du projet urbain et architectural*. Lausanne, Suisse : Ed. Payot. 187 p.

- Taki, Kentaro**, 2002, *Exchangeable Cities*, CITY2CITY, 8min30
- Tamadon, Mehran**. 2010. *Bassidji*. CDP et INterland, 114 min.
- Thibaud, Jean-Paul**. 2001. « La méthode des parcours commentés ». In : *L'espace urbain en méthodes*. Marseille : Parenthèses. p. 79-100.
- . 2002. « L'horizon des ambiances urbaines ». *Communications*, Walter de Gruyter, pp.185-201 [en ligne]. Disponible sur : < <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00112184> > (consulté le 9 août 2014).
- . 2003. *La ville à l'épreuve des sens*. Grenoble : Université Pierre Mendès France; Ecole doctorale 454 «Science de l'homme, du politique et du territoire ; Institut Urbanisme de Grenoble ; Ecole nationale supérieure d'Architecture de Grenoble. 175 p.
- Thibaud, Jean-Paul; Tixier, Nicolas**. 1998. « L'ordinaire du regard ». In : *Le Cabinet d'Amateur. Actes du Colloque Perec et l'image*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, décembre 1998. p. 51-67.
- Tixier, Nicolas**. 2012. « Traversées urbaines ». Billet de blog - initialement publié sur le site « Dépasser les bornes ». 2012. <hal-01006507> [en ligne]. Disponible sur : < <https://tel.archives-ouvertes.fr/hal-01006507/document> > (consulté le 18 août 2014).
- . « Représentations et constructions des identités métropolitaines ». In : *INTA 35* Disponible sur : < <http://www.bazarurbain.com/wp-content/uploads/2014/05/INTA.pdf> > (consulté le 12 novembre 2014).
- Tixier, Nicolas (dir.); Masson, Damien; Okamura, Cintia**. 2011. *L'ambiance est dans l'air* [en ligne]. Grenoble : CRESSON. 254 p. Disponible sur : < http://doc.cresson.grenoble.archi.fr/opac/index.php?lvl=notice_display&id=5272 > (consulté le 24 août 2014).
- Tschumi, Bernard**. 1994. *The Manhattan Transcripts*. 2 ed.. Sasso Marconi (BO) Italy : Wiley. 113 p.
- . 2014. *Architecture et disjonction*. Orléans : HYX Editions. 192p.
- Vertov, Dziga**. 1996. *Articles, journaux, projets*. [s.l.] : Omnibus.
- Viganò, Paola**. 2012. *Les Territoires de l'urbanisme: Le projet comme producteur de connaissance*. Édition : 1. Genève : METISPRESSES. 256 p.
- Wachowski, Andy; Wachowski, Lana**. 1999. *The Matrix*. Universal Studio. 136 min.
- Wang, Wayne; Auster, Paul**. 1995. *Smoke*. Miramax. 112 min.
- Wenders, Wim**. 1974. *Alice in the Cities*. Filmverlag der Autoren, 110 min.
- Zourabichvili, François**. 1997. « Qu'est-ce qu'un devenir, pour Gilles Deleuze ? ». In : [en ligne]. *conférence. Lyon. 27 mars 1997*. Disponible sur : < horlieu-editions.com/brochures/zourabichvili-qu-est-ce-qu-un-devenir-pour-gilles-deleuze.pdf > (consulté le 24 août 2014).
- Stargate Studios Virtual Backlot Reel** 2009 [en ligne]. 239 seconds. Disponible sur : < http://www.youtube.com/watch?v=clnozSXyF4k&feature=youtube_gdata_player > (consulté le 21 août 2014).

