HAL
open science

Dispositifs filmiques et paysage urbain : la transformation ordinaire des lieux à travers le film

Laure Brayer

To cite this version:

Laure Brayer. Dispositifs filmiques et paysage urbain : la transformation ordinaire des lieux à travers le film. Architecture, aménagement de l'espace. Université de Grenoble, 2014. Français. NNT : 2014GRENH008 . tel-01138732v2

HAL Id: tel-01138732

https://theses.hal.science/tel-01138732v2

Submitted on 2 Apr 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ DE GRENOBLE

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE GRENOBLE

Spécialité : **Architecture**

Arrêté ministériel : 7 août 2006

Présentée par

Laure BRAYER

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**

Dispositifs filmiques et paysage urbain
La transformation ordinaire des lieux à travers le film

Thèse soutenue publiquement le **6 octobre 2014**,
devant le jury composé de :

Madame Marion FROGER
Professeure agrégée au Département d'Histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal, Présidente du jury

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 Pierre-Damien HUYGHE
Professeur des Universités, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Rapporteur

Monsieur Frédéric POUSIN
Directeur de recherche au CNRS, Professeur à l'École Nationale Supérieure de Paysage de Versailles et directeur du LAREP (Laboratoire de Recherche de l'École nationale supérieure de Paysage), Rapporteur

Monsieur Laurent DEVISME
Maître-assistant à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Nantes et directeur du laboratoire LAUA (Langages Actions Urbaines Altérités), Membre du jury

Dispositifs filmiques et paysage urbain

La transformation ordinaire des lieux à travers le film

Résumé

Dispositifs filmiques et paysage urbain

La transformation ordinaire des lieux à travers le film

Partant d'une considération sur le paysage configuré au quotidien par les pratiques individuelles et collectives qu'il accueille et qui lui donnent forme, ce travail de thèse en architecture s'intéresse à la transformation ordinaire des lieux et interroge les manières dont nous pouvons l'appréhender pour penser leur devenir. Comment prendre en compte la dynamique de l'ambiance pour penser la conception d'un lieu ?

Cette recherche interroge dans ce sens la portée du film (comme médium, comme pratique et dans sa réception) dans ce qu'il permet de comprendre de la transformation ordinaire des lieux. Il s'agit ainsi de questionner les potentialités des images audiovisuelles quant à la perception, la représentation et la conception partagée d'espaces publics urbains. En quoi et comment le film peut-il permettre de saisir les états et transitions des relations entre espace et corps percevants autant que pratiquants ?

Pour cela, un protocole méthodologique croisé, à l'écoute d'une hétérogénéité des usages du film dans la compréhension et la constitution du fait urbain, a donné lieu à la construction et à l'analyse de quatre corpus de travail : 1. Recueil et sélection de films existants ; 2. Observation et suivi d'une mission vidéo dans un cadre opérationnel ; 3. Réalisation d'un film de commande ; 4. Expérimentation pédagogique auprès d'étudiants en architecture. Ces quatre corpus considèrent à plusieurs égards la problématique de la fabrication de films : statut et enjeu du recours au film, engagement dans le terrain (dans l'espace, le temps et la relation à l'Autre) par la pratique filmique, postures filmiques et rapports au monde. Notre recherche soulève, dans un second temps, la question de la réception filmique. C'est ainsi à partir d'une expérience d'audio-vision collective que le film devient le support d'un dialogue entre différents interlocuteurs conviés à mettre en partage et en débat leurs expériences. La pluralité des registres mis au travail au cours de la réception des films et de leur discussion (à savoir le sensible, le perceptif, l'interprétatif, le critique et le créatif) devient le support à l'élaboration d'un commun.

De ces considérations sur la portée du film émerge en toile de fond l'importance du sensible et de l'improvisation collective dans l'appréhension et la conception de l'espace public urbain.

Mots-clefs :

Ambiances urbaines – Dispositifs filmiques – Paysage en pratique – Temporalités – Transformation ordinaire – Espace public urbain.

Abstract

Film Apparatus and Urban Landscape

The Ordinary Transformation of Places Through Film

Starting from a consideration of the landscape, as it is configured daily by individual and collective practices which are supported by the landscape and from which the landscape is being shaped, this PhD thesis in architecture focuses on the ordinary transformation of places and questions the ways through which we can understand it in order to think out the becoming of these places. How can we take into account the dynamic of the ambiance in order to think about the design of a place?

In that perspective, this research questions the scope of film (as a medium, as a practice and in its reception): what does filming allow us to understand of the ordinary transformation of places? This work investigates the potential of audiovisual images in terms of perception, representation and shared designing of urban public spaces. How can film facilitate the understanding of the states and transitions of the relationship between space and bodies – considering that bodies perceive and act at the same time?

In order to study that question, a specific methodological protocol, open to heterogeneous uses of film for the understanding and the designing of cities, was worked out. It led us to the analysis of four frameworks: 1. Collecting and selecting existing films; 2. Observing a video project within the context of an urban study; 3. Filmmaking; 4. Experimenting film practice with architecture students. These four frameworks address the question of filmmaking in different ways: status and stakes of the use of film, involvement in fieldwork through film practice (involvement in space, in time and in relation with others), film postures and relations to the world. Secondly, our research raises the question of film reception. It is, then, from a collective experience of reception that film becomes the base of a dialogue between people who are invited to share and debate about their own experiences. The plurality of registers coming from the film reception and its discussion (what is sensible, perceptive, interpretive, critical and creative) becomes the base to work out a common design.

From these considerations of the scope of film, it appears in the background that the sensible register and collective improvisations are of paramount importance in the understanding and designing of urban public spaces.

Keywords:

Urban Ambiances – Film Apparatus – Taskscape – Temporalities – Ordinary Transformation – Urban Public Spaces.

Remerciements

Je voudrais commencer par remercier mes collègues et mes proches pour leurs contributions dans ce travail de thèse qui n'aurait pu voir le jour sans eux.

Je tiens à remercier tout particulièrement Jean-Paul Thibaud et Nicolas Tixier, pour leur accompagnement riche et bienveillant à toutes les étapes de ce travail.

Merci aux différentes personnes qui, au quotidien, font la vie du Cresson, et rendent ce laboratoire de recherche à la fois stimulant et accueillant, où il fait bon être doctorant.

Merci aussi aux murs et terrasses de l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble qui m'accueillent depuis dix ans et à ceux qui l'emplissent et l'inventent.

Merci à Joël et Thomas pour avoir depuis le début questionné avec joie et amitié ce que peut ou pourrait être l'architecture.
À Julien, pour l'aventure partagée du mémoire de recherche.
À Antoine, qui, en me faisant découvrir les films de Dominique Gonzalez-Foerster, allumait l'une des étincelles à l'aune de cette entreprise.
À Laurence, pour ses conseils avisés autant que pour les moments musicaux où l'improvisation devient collaborative.
À Aurore, pour sa présence au long du chemin parcouru, et avec qui j'espère bien continuer à avancer.
À Sylvie : même s'il se court seul, il est précieux d'avoir une amie qui partage le sentier du marathon qu'est la rédaction.
Clélia, Claudine, Elsa, Clément, Margot, merci pour cette amitié joyeuse de tous les instants.

Merci à mes grands-parents, pour leur curiosité et leurs encouragements.
À mes parents, pour leur patience et leur présence.
À ma sœur et mon frère, pour les éclats de rire précieux.

À Olavi, pour toujours avoir eu confiance, kiitos !

Sommaire

Avant-propos 13

Chapitre 1 - Appréhender la transformation ordinaire des lieux à travers le film 17

1 / Situation du sujet : du paysage en mouvement à la transformation ordinaire des lieux 17

a - Vers une conception métabolique du paysage 18

Le taskscape *ou "paysage en pratique"* *19*

Les ambiances architecturales et urbaines *21*

Le lieu comme relation entre espace et corps *22*

b - La transformation ordinaire des lieux 24

Le silence de la transformation *25*

Choros *et* kairos *26*

2 / Le film pour penser la transformation ordinaire des lieux ? 28

a - De la peinture au film 28

b - Le film en question : trois hypothèses 30

Première hypothèse : Penser les mouvements de l'homme dans/et de l'espace par le film *31*

Comprendre le mouvement : préoccupation à l'origine du médium filmique 31

Le film ethnographique : manières de faire en relation au contexte 33

Film et dynamique de l'ambiance 36

Deuxième hypothèse : L'approche filmique, entre dispositifs et pratiques filmiques *37*

L'approche filmique 37

Les dispositifs filmiques comme entrée 38

Passages entre différentes pratiques filmiques pour une approche sensible de l'urbain 40

Troisième hypothèse : le film comme mode de partage des représentations et mise en débat du devenir des lieux. *40*

Accessibilité des images filmiques 40

Le film en prise avec l'ordinaire et le quotidien 41

Le film comme support de débat 42

3 / Cadres et modalités de construction d'un protocole méthodologique croisé 43

a - Quatre corpus complémentaires 46

Corpus 1 : Recueil, sélection et analyse d'extraits de films *46*

Corpus 2 : Observation dans le milieu opérationnel *47*

Corpus 3 : Réalisation d'un film de commande *48*

Corpus 4 : Expérimentation pédagogique *50*

b - Questionner l'expérience d'audio-vision d'un film 51

À l'écoute d'une expérience d'audio-vision collective : la méthode de l'observation récurrente *52*

Méthodes d'enquêtes de l'approche qualitative des espaces publics urbains 52

L'observation récurrente 53

Emprunts à la technique de l'observation récurrente et écarts méthodologiques *56*

Entretiens collectifs et échantillon 57

Chapitre 2 - Premier corpus : Recueil et analyse de films existants 61

1 / Constitution et analyse d'un corpus de films existants 62

a - Un large visionnage 62

b - Les critères de sélection de films existants 66

Des points communs *66*

Une hétérogénéité *67*

c - Au-delà du film : de l'extrait au contexte 68

Sélection d'extraits de films : vues et séquences *69*

À la recherche des contextes de productions *71*

d - Tableau récapitulatif des films retenus et de leurs extraits 72

e - Méthode d'analyse 73

2 / Les postures de connaissance construites par le film 75

a - Détail de deux extraits de *The Social Life of Small Urban Spaces* 75

Contexte spécifique de la réalisation de The Social Life of Small Urban Spaces *76*

Contexte de la recherche 76

Contexte du recours au film 77

Analyse des deux extraits retenus *79*

Premier extrait : « The North Front Ledge at Seagram's » 79

Deuxième extrait : « Paley Park » 81

La saisie de l'ambiance dans le travail de William H. Whyte *83*

b - Zoom sur *Taipei* de Dominique Gonzalez-Foerster 86

Un dispositif narratif à l'œuvre *87*

L'appréhension de la transformation ordinaire d'un lieu dans Taipei *89*

Suite d'actions et transformation dans *Taipei* 89

S'inscrire dans la situation pour décrire la transformation 90

3 / De l'objectivation à la subjectivation, de la distanciation à l'immersion, du temps à la temporalité, de la description à la narration 91

a - Dispositifs d'ordre spatio-corporel : la construction d'un point de vue et la place du corps filmant 92

Deux points de vue sur la ville *92*

Celui du voyeur 93

Celui du marcheur 94

Les différents dispositifs constituant le point de vue filmique *95*

b - Dispositifs d'ordre temporel : considérer le temps ou la temporalité 97

Le temps comme donnée mesurable *98*

S'inscrire dans une temporalité *99*

c - Dispositifs d'ordre énonciatif : forme et contenu de l'énonciation 100

Les formes de l'énonciation *100*

Décrire ce qui est filmé de façon factuelle ou faire le récit d'une expérience filmée *101*

4 / Des postures filmiques complexes et leur portée quant à la compréhension de la dynamique de l'ambiance 103

a - La posture filmique, fruit de l'articulation des dispositifs filmiques 103

Des postures filmiques hybrides *105*

Sans Titre (RER) : un idéal-atypique 105

Des logiques d'hybridations différentes 107

b - Approcher la dynamique de l'ambiance 108

Chapitre 3 - Deuxième corpus : Observation dans le milieu opérationnel 111

1 / Situation de la pratique filmique dans deux agences d'urbanisme 111

2 / Observation d'une étude : le « Suivi "avant" de la ligne de tramway E » à Grenoble 115

a - Des enregistrements vidéographiques au service d'un diagnostic des espaces publics existants 117

b - La production de films au cœur de la commande 119

c - Observation de la mission vidéo : inflexions de la commande et déplacement de l'usage du film 122

Sur le terrain : réalisation des films de la mission vidéo *123*

Inflexions de la commande *129*

Déplacement de l'usage du film dans l'intégralité du suivi "avant" *132*

d - Retours sur une démarche vidéographique dans le milieu opérationnel 136

Vers l'usage du film comme matériau d'analyse *137*

Le film comme support de débat à partir des singularités locales d'un territoire ? *139*

Chapitre 4 - Troisième corpus : Réalisation d'un film de commande 143

1 / Réaliser collectivement un film 143

a - Contexte de production 143

b - Construction d'une commande 145

Un projet de film en lien au congrès INTA *145*

Des enjeux de recherche *148*

Un cahier des charges au cœur d'un travail collectif *150*

2 / La métropole intermédiaire objet de représentations multiples 154

a - Des rapports à la ville 156

b - Des manières de filmer 157

c - La représentation d'ambiances spécifiques ou l'expérience de dépaysement comme manière d'interroger l'ambiance ? 161

Dépaysement spatial, temporel et ambiantal *162*

Chapitre 5 - Quatrième corpus : Expérimentation pédagogique 167

1 / Portrait des productions filmiques réalisées dans le cadre du séminaire 170

2 / L'expérience corporelle au fondement de la pratique filmique 174

a - Filmer, une expérience corporelle située 175

b - Le corps filmant pris dans une relation sociale 177

La juste distance *178*

Savoir être là *179*

Éluder ou représenter la relation entre filmant et filmés *180*

Effets profilmiques *182*

c - Le corps en mouvement comme sujet et objet de la représentation filmique 183

Mouvements de caméra : pratiques corporelles *184*

Filmer les corps en mouvement *185*

La caméra comme témoignage d'un regard en mouvement 185

Enregistrer les mouvements des enfants en train de jouer 187

3 / La pratique filmique comme manière de questionner la représentation 190

a - Une représentation plurielle du mouvement et du temps 191

Multiplication des points de vue et croisement des échelles *192*
Mélange des temporalités *195*
b - Une pratique qui revisite les catégories d'analyse et de projet 196

Chapitre 6 - Une sélection d'extraits de films comme matière à discussion collective 201

1 / Une journée d'étude atypique donnant lieu à un ensemble d'entretiens collectif 201
a - Organisation de la journée d'étude 201
b - Un premier retour sur le déroulement de la journée 205

2 / Présentation du corpus d'extraits de films discuté collectivement 207

EXTRAIT 1 212
EXTRAIT 2 218
EXTRAIT 3 224
EXTRAIT 4 230
EXTRAIT 5 236
EXTRAIT 6 242
EXTRAIT 7 248
EXTRAIT 8 254
EXTRAIT 9 258
EXTRAIT 10 264
EXTRAIT 11 270
EXTRAIT 12 271
EXTRAIT 13 272

3 / Synthèse de la présentation des extraits de films visionnés collectivement 273

Chapitre 7 - Sensible, perceptif, interprétatif, critique et créatif. Les registres d'une expérience d'audio-vision collective 275

1 / Sensible 277
a - Trouble de l'image filmique 277
Les moments de cinéma *277*
Le problème du langage *279*
Le silence comme première expression d'une expérience sensible 279
Le langage en chantier 281
b - "Quelque chose" de troublant 283
Le fond mouvant du film *284*
Immatérialités : épaisseur et variations *285*
Modalités de la remontée du fond *287*

2 / Perceptif 289
a - Audiovisuel : perception entre image(s) et son(s) 290
De l'absence à la trop forte présence de la dimension sonore du film *290*
Le son direct : une prise sur la complexité de l'ambiance *293*
Le son direct et la perception de l'identité du lieu filmé 294
Le son direct donne à voir des choses dans l'image 295
Le son direct donne à voir des choses invisibles ou hors-champ 297
Le son direct donne à voir des choses ancrées dans la durée 299
Le commentaire : en-deçà et au-delà des mots *300*
Ouverture : un vocabulaire des immatérialités en mouvement ? *302*
b - Entre cadre et hors-champ 303
Cadre et hors-champ : éléments de définition *303*
Relations entre cadre et hors-champ *305*
Passages du hors-champ au cadre, et réciproquement 305

Gestes de cadrage : des manières de mettre en relation champ et hors-champ 306
Se jouer des limites : le compositing....309
c - Rendre perceptible l'expérience : la performance du corps filmant 311
Corps engagé ou corps stationnaire : deux types de performance du corps filmant 312
Corps mobiles et bougé de l'image....312
Corps stationnaire et irréversibilité du temps....312
Limites et portée de la traduction de l'expérience par le film....313
3 / Interprétatif et critique 316
a - Ce que fait le film 316
Opérateurs de l'appréhension....317
Opérateurs de l'imagination....317
b - Critique des dispositifs filmiques 318
"Film outil" et "film autonome" 318
Critique des manières de mettre en représentation l'existant 319
Légitimité du recours au film....319
Légitimité du non-recours au film 320
Critique de la commande et portée politique de la mise en représentation....321
4 / Créatif 322
a - Modalités des échanges 323
Exposer individuellement son point de vue : entre affirmation et expression du doute....324
Organisation collective de la parole 325
Le rôle du rire dans l'institution d'un climat propice aux échanges 326
Adhérence de l'échange à l'extrait de film....327
b - Rencontres et divergences : la construction du commun.... 329
Rencontres....329
Dissentiment....330
Constitution du commun 332
5 / Synthèse et ouverture 337
a - L'appréhension de la transformation ordinaire par le film 337
b - Un échange basé sur une expérience d'audio-vision partagée opérant pour le projet ? 339
Des statuts de "sollicitants" et "répondants" à celui de discutants....339
Les auteurs des productions filmiques....341
Des films d'artistes....341
Des films passés 342
Des films endogènes....343
Conclusion.... 347
1 / Première reprise : retours sur un protocole méthodologique croisé 348
2 / Deuxième reprise : les spécificités de l'approche filmique à la croisée des différents corpus et expériences 352
a - Le film comme traduction d'une expérience sensible située 353
b - Le film comme prise avec l'altérité et travail du collectif.... 355
3 / Coda : quelle fin différente pour le projet ? 357
a - La présentation filmique.... 357
b - Le travail du devenir : un en-projet.... 359
4 / Ouvertures 363

Bibliographies et filmographie 367

1 / Bibliographie alphabétique 367

2 / Bibliographie thématique 383

3 / Filmographie 396

Annexes

Annexes filmiques 401

Annexes du chapitre 1 405

Annexes du chapitre 2 417

Annexes du chapitre 3 421

Annexes du chapitre 4 425

Annexes du chapitre 5 427

Annexes du chapitre 6 431

1 / Session de projection Matin du groupe 1 (de 10h00 à 12h30) - [code 1a] 437

2 / Session de projection Matin du groupe 2 (de 10h00 à 12h30) - [code 1b] 451

3 / Session de projection Après-midi du groupe 1 (de 14h00 à 15h00) - [code 2a] 469

4 / Session de projection Après-midi du groupe 2 (de 14h00 à 15h00) - [code 2b] 477

5 / Session finale de débat réunissant les groupes 1 et 2 (de 15h00 à 17h00) - [code 3] 486

Annexes du chapitre 7 507

Avant-propos

Notre travail porte une réflexion inscrite en architecture. Il fait suite à un diplôme d'architecture mention recherche, soutenu en septembre 2009 à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble, dans lequel était soulevée et esquissée la question du "ménagement", comme manière d'approcher l'espace et de penser la conception[1]. À travers une réflexion théorique sur la démarche de ménagement et par la conception d'un projet de parc urbain tentant de mettre en œuvre cette démarche, se développait alors l'idée d'une conception liée aux potentialités de l'existant, du "déjà là", qu'il s'agissait plutôt d'accompagner ou d'hybrider que d'instituer ou de fonder.

Suite à ces premiers pas[2] a débuté le travail de thèse que nous présentons ici, réalisé au sein du laboratoire Cresson (UMR CNRS 1563 : « Ambiances architecturales et Urbaines ») sous la direction de Jean-Paul Thibaud et la codirection de Nicolas Tixier. Ce travail développe une réflexion qui s'inscrit dans la première phase de la conception – architecturale, urbaine ou de paysage –, que l'on nomme couramment "l'analyse", et qui traditionnellement précède le "projet".
En prenant comme point de départ ce premier moment du projet, nous confirmons un positionnement qui affirme comme nécessaire l'idée que tout projet de transformation de l'urbain soit contextualisé, c'est-à-dire qu'il se développe et prenne forme en lien à une réflexion menée à l'égard du site qui l'accueille.
Dans ce sens, nous pensons que la conception ne doit pas s'élaborer *ex nihilo* mais bien sur le socle d'une compréhension fine de l'existant. Or, s'il est courant d'analyser le lieu de projet selon ses qualités spatiales, fonctionnelles ou d'usages, appréhender son ambiance, ses temporalités et sa transformation ordinaire, peut, à première vue, ne pas sembler évident. L'enjeu qui anime cette réflexion est ainsi toujours – mais ici d'une autre manière que dans notre travail de diplôme – de

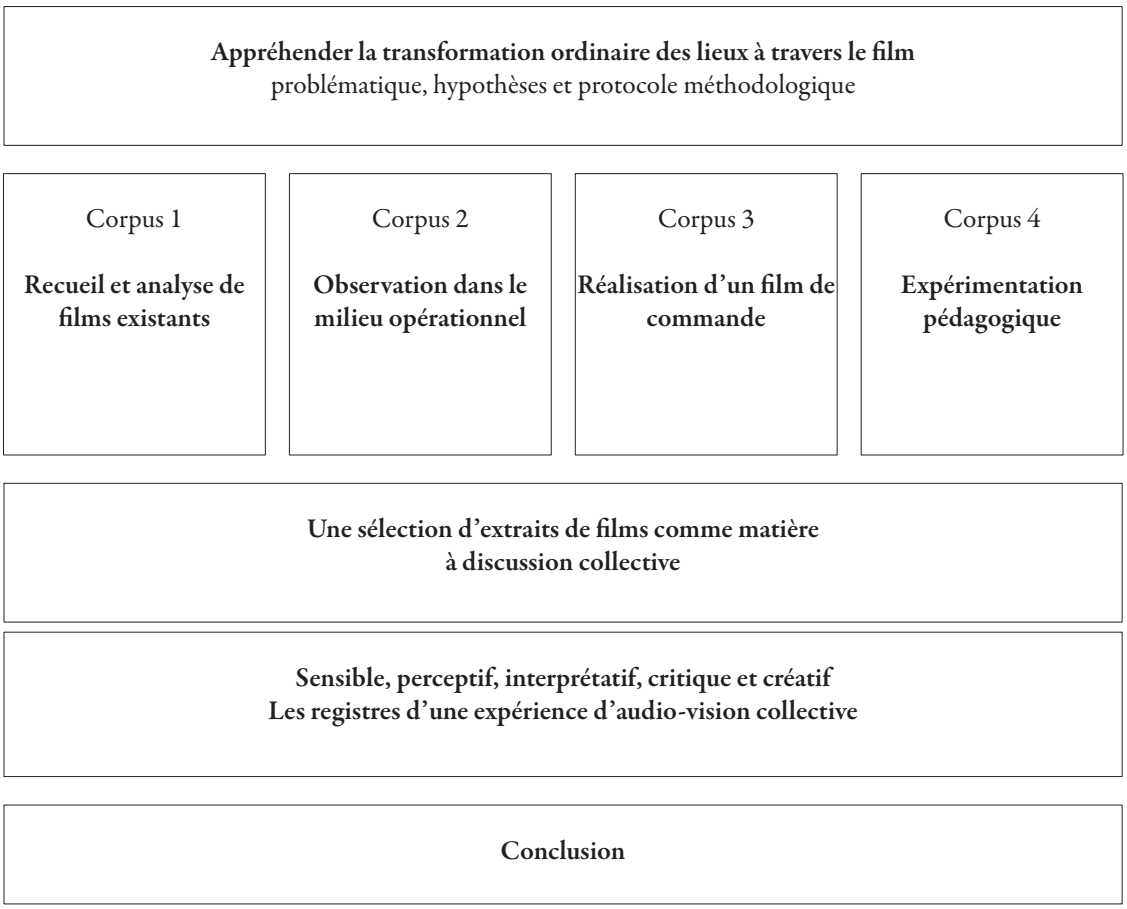
---

[1] BRAYER Laure. *Le ménagement de l'espace. Vers une démarche de ménagement. Projet pour l'épaisseur de l'Isère : Le parc naturel urbain des Sablons.* Mémoire de Projet de Fin d'Étude pour l'obtention du Diplôme d'État d'Architecte (mention recherche), soutenu en Septembre 2009. Sous la direction de Steven Melemis. Grenoble : École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble, 2009. 195 p.

[2] Qui se sont déployés dans le cadre de notre travail de Master mais qui ont aussi profité d'un stage de recherche (d'une durée de trois mois et demi) dirigé par Nicolas Tixier au sein du Laboratoire Cresson.

cerner les potentialités du lieu présentes en amont du projet, de saisir ce qui déjà "fait le lieu" dans la perception et les activités de ceux qui y vivent ou y évoluent.

C'est dans ce champ de questionnement que s'est développé notre travail de thèse exposé au sein de ce document. Celui-ci est structuré de la manière suivante :



Accompagnant ce document, une clé USB donne accès aux annexes filmiques. Celles-ci regroupent un ensemble de films sur lesquels s'appuient certaines parties de notre thèse.

Ce travail de thèse a bénéficié d'une allocation d'études spécialisées du Ministère de la Culture et de la Communication de septembre 2009 à juin 2012. Il a de même profité d'un séjour de recherche de deux mois en tant que chercheuse doctorante invitée au Centre Canadien d'Architecture de Montréal (subvention CCA-INHA) à l'automne 2010. Nous souhaitons remercier ces institutions pour leur support tant financier que scientifique.

Chapitre un

Appréhender la transformation ordinaire des lieux à travers le film

1 / Situation du sujet : du paysage en mouvement à la transformation ordinaire des lieux

En partant d'une considération sur le paysage en mouvement et à travers l'articulation de trois notions – le *taskscape*, les ambiances architecturales et urbaines et les transformations silencieuses[3] –, notre travail soulève la question de la transformation ordinaire des lieux et interroge la manière dont nous pouvons l'appréhender pour penser le devenir urbain. Comment prendre en compte la dynamique de l'ambiance pour penser la mise en forme d'un lieu ? Comment intégrer la dimension temporelle à un problème généralement considéré comme ressortant uniquement de l'ordre spatial ?

Cette recherche interroge dans ce sens la portée du film dans ce qu'il permet de comprendre de la transformation ordinaire des lieux, tant comme médium, que comme pratique et dans sa réception.

[3] Notions que nous aborderons dans un premier temps assez brièvement, mais qui seront ensuite discutées tout au long de notre exposé.

a - Vers une conception métabolique du paysage

« *La vue est-elle souveraine dans l'esthétique paysagère ?* » [4]. Cette interrogation soulevée par Jean-François Augoyard se prolonge d'une double invitation : d'une part, remettre en cause le statut du paysage moderne et, d'autre part, réinventer le paysage en réhabilitant sa dimension pathique et métabolique. Laissant de côté les trois critères relevés comme constitutifs de la conception moderne du paysage – la distanciation, la représentation spatialisante et l'artialisation[5] –, plusieurs théoriciens se sont attelés à réhabiliter le sujet percevant au cœur du paysage et à porter attention à la capacité perceptive et active de ce sujet dans la réinvention du paysage. C'est notamment ce que préconise implicitement Alain Corbin dans son ouvrage *L'homme dans le paysage*[6].

Si l'on a longtemps centré la définition du paysage sur la question de ses représentations, on a dans le même temps souvent négligé l'importance de l'expérience corporelle. Or, c'est par l'expérience sensible située que l'individu perçoit et participe à la ré-invention du paysage. C'est pourquoi un retour à la première étymologie du terme *landscape* semble nécessaire. Tim Ingold a récemment signalé qu'un amalgame concernant le suffixe du terme avait eu lieu au cours du XVIIème siècle. Avec l'emploi du mot *landscape* pour qualifier la peinture flamande de paysage, une confusion a vu le jour, privilégiant ainsi le "scope" d'origine grecque (*skopein* : regarder) au détriment du "scape", issu du vieil anglais (*sceppan* ou *skyppan* : donner forme). Or, le mot *landscape,* apparu à l'époque médiévale, faisait alors référence à la mise en forme de la terre par la

---

[4] Citation issue page 334 de : AUGOYARD Jean-François. « La vue est-elle souveraine dans l'esthétique paysagère ? ». In ROGER Alain (Ed.). *La théorie du paysage en France (1974-1994).* Seyssel : Éditions Champ Vallon, 1995. Collection Pays / Paysages, dirigée par Alain Roger. Pages 334-345.

[5] Jean-François Augoyard a relevé ces critères dans la citation suivante : « Les grands caractères du paysage moderne, fruit de l'élaboration achevée à la fin de la Renaissance, sont aujourd'hui bien connus. Je les rappelle en trois mots : distanciation, représentation spatialisante, artéfaction. Distanciation : l'œil et le sujet regardant son hors-champ. Le point de vue suppose que le regardeur se retire de la vue. Le paysage est le produit d'une objectivation du milieu, d'une opération de sélection, d'une mise en face de soi. Représentable, ensuite, avec les outils de la spatialité géométrique, élaboré par la perspective "à l'italienne", le paysage se fonde sur un espace newtonien. L'artéfaction, enfin, ou "artialisation" (Roger, 1978), c'est l'organisation du voir le paysage comme si c'était une œuvre dont la composition est repérable. Le regardeur dont l'œil est régi par une esthétique de la contemplation devient, au sens étymologique, spectateur. La notion de paysage occidental et moderne paraît donc entièrement construite à partir d'une expérience du regard ». Ibidem, citation issue pages 334 et 335.

[6] Le titre même de cette ouvrage indique une requalification de la distance : l'homme saisit le paysage en étant en son sein même. Par ailleurs, selon Alain Corbin, les capacités perceptives de l'homme au cœur du paysage ne se réduisent pas uniquement au sens visuel : « le paysage ne se réduit pas à un spectacle. Le toucher, l'odorat, l'ouïe surtout, sont aussi concernés par la saisie de l'espace. Tous les sens contribuent à construire les émotions que celui-ci procure ». Citation issue page 9 de : CORBIN Alain & LEBRUN Jean. *L'homme dans le paysage : entretien avec Jean Lebrun.* Paris : Les Éditions Textuel, 2001. 190 p.

communauté agraire. Selon Tim Ingold, pour qui ce glissement inopportun a entraîné une confusion sans précédent dans l'emploi du terme *landscape*, le paysage n'est pas tant lié à l'art de la description picturale qu'à la mise en forme d'un espace par ses habitants[7].

Le façonnement d'un espace par une communauté est une idée que nous pouvons déjà retrouver dans les années quatre-vingt au travers des écrits de John Brinckerhoff Jackson. Ce dernier, qui a toujours protesté contre une définition du paysage dans les seuls termes de la représentation[8], considérait celui-ci comme résultant d'une organisation et d'une structuration d'espaces à la surface de la Terre par les hommes. Dans son premier livre traduit en France, il précisait : « Aucun groupe ne décide de créer un paysage, c'est entendu. Ce qu'il se propose, c'est la création d'une communauté, et le paysage, en tant qu'il en est la manifestation visible, n'est que le sous-produit de ceux qui y travaillent et y vivent, parfois se rassemblant, parfois restant isolés, mais toujours dans la reconnaissance de leur dépendance mutuelle »[9]. Le paysage serait alors la surface sensible dans laquelle s'inscrit la construction d'une chose commune, rendue visible spatialement et temporellement, et mise en forme collectivement par un ensemble d'activités humaines, individuelles et collectives.

Le taskscape *ou "paysage en pratique"*

À la suite de John Brinckerhoff Jackson considérant le paysage comme construction sociale, Tim Ingold développe une réflexion sur la transformation permanente du paysage[10]. Il formule l'hypothèse que le paysage est la forme incorporée de ce qu'il nomme *taskscape*[11]. C'est à partir de

---

[7] INGOLD Tim. « Landscape or weather-world ? ». In INGOLD Tim. *Being Alive. Essays on movement, knowledge and description.* Londres et New York : Routledge, 2011. Pages 126-135.

[8] Dans une préface introduisant le sentiment de John Brinckerhoff Jackson quant à l'inadéquation des définitions classiques du paysage, Jean-Marc Besse et Gilles A. Tiberghien écrivent : « Certes, le paysage est *aussi* une manière de voir et d'imaginer le monde. Mais il est *d'abord* une réalité objective, matérielle, produite par les hommes : un territoire. Le culturalisme de Jackson ne le conduit pas à réduire le paysage à un simple point de vue humain sur le monde ». Citation issue page 10 de : BESSE Jean-Marc & TIBERGHIEN Gilles A. « L'expérience du paysage ». In JACKSON John Brinckerhoff. *À la découverte du paysage vernaculaire.* Arles et Versailles : Actes Sud et ENSP = École nationale supérieure du paysage, 2003. (1984). Pages 9-34.

[9] Citation issue page 63 de : JACKSON John Brinckerhoff. *À la découverte du paysage vernaculaire.* Arles et Versailles : Actes Sud et ENSP = École nationale supérieure du paysage, 2003. (1984). 277p. Traduction de Xavier Carrère. Collection Paysage.

[10] Cette réflexion prend forme dans l'article suivant : INGOLD Tim. The Temporality of the Landscape. *World Archaeology*. Volume 25 n°2 : *Conception of Time and Ancient Society*. Londres et New York : Routledge, 1993. Pages 152-174.

[11] Le terme *taskscape* peut être littéralement traduit par l'expression "paysage des activités". Nous emploierons plus tard l'expression "paysage en pratique" dans un sens proche. Nous empruntons cette expression à Jean-Paul Thibaud qui l'a formulée alors qu'il pointait « l'intérêt des travaux actuels sur le paysage [capables] d'offrir un cadre théorique permettant de penser le rapport sensible au monde environnant », démarches qui « s'interrogent désormais sur la

cette notion qu'il pense l'articulation entre le paysage et les pratiques humaines. Selon lui, pour comprendre le paysage – et ses modalités de perception –, il ne faut pas seulement saisir les composants non animés qui le constituent, mais il s'agit aussi de s'intéresser aux activités de ses habitants. Les pratiques humaines, liées à des temporalités sociales, à des rythmes ruraux ou urbains qu'il advient alors de considérer, sont constitutives de l'acte d'habiter et de créer un paysage : les pratiques de chacun ne s'inscrivent pas sur le paysage mais donnent forme au paysage par un processus d'incorporation.

Tim Ingold renoue ainsi avec la double entrée du paysage abordée par John Brinckerhoff Jackson : celle de la perception individuelle et celle de la création collective du paysage. D'une part, la pratique d'un individu oriente sa perception et la représentation qu'il a du lieu dans lequel il évolue. Dans ce sens, cette pratique participe à la construction de son expérience du lieu. Mais, d'autre part, elle influence aussi l'expérience des autres personnes partageant le lieu. Ainsi, les pratiques de chacun participent à la création de l'ambiance d'un lieu à un moment donné : « Un lieu doit son caractère aux expériences qu'il offre à ceux qui y passent du temps – aux vues, sons et odeurs qui constituent ses ambiances spécifiques. Et celles-ci, à leur tour, dépendent des types d'activités dans lesquelles ses habitants s'engagent »[12].

Le *taskscape* ou "paysage en pratique" est la co-configuration d'un lieu et des pratiques qu'il accueille et qui lui donnent forme. Si l'on suit cette proposition, le paysage n'est donc jamais figé, mais toujours encore en transformation. Dans ce sens, si nous voulons comprendre de manière fine un paysage, cette notion nous invite alors à appréhender à la fois l'espace et les pratiques qui le co-configurent et à porter attention à sa dimension temporelle, dimension rythmique et dynamique[13].

---

dimension esthétique de l'expérience urbaine contemporaine » et qui mettent « à l'épreuve le rapport entre agir et sentir ». Selon Jean-Paul Thibaud, les perspectives ouvertes par ces démarches « amorcent et annoncent la possibilité d'un retournement de la pensée du paysage : le mouvement tend à se substituer au point fixe, le social à l'individuel, le plurisensoriel au visuel, l'immersion à la distanciation. Alors que le paysage est appréhendé habituellement sur le mode de la vision désengagée, ces apports récents profilent en filigrane le plan de l'action et ébauchent une approche du "paysage en pratique" ». Citations issues pages 152 (pour les premières) et 153 (pour la dernière) de : THIBAUD Jean-Paul. « Une approche pragmatique des ambiances urbaines ». In AMPHOUX Pascal, THIBAUD Jean-Paul & CHELKOFF Grégoire (Eds.). *Ambiances en Débats*. Bernin : Éditions À la Croisée, 2004. Collection Ambiances, Ambiance, dirigée par Jean-François Augoyard. Pages 145-161.

[12] Traduction personnelle à partir du texte original : « A place owes its character to the experiences it affords to those who spend time there – to the sights, sounds and indeed smells that constitute its specific ambience. And these, in turn, depend on the kinds of activities in which its inhabitants engage ». Citation issue page 155 de : INGOLD Tim. The Temporality of the Landscape. *World Archaeology*. Volume 25 n°2 : *Conception of Time and Ancient Society*. Londres et New York : Routledge, 1993. Pages 152-174.

[13] Si nous nous intéressons aux mouvements du et dans le paysage, notons toutefois que notre problématique s'écarte de celle soulevée par le travail de Marc Desportes, qui, dans l'ouvrage intitulé *Paysages en mouvements*, examine le rôle

Les ambiances architecturales et urbaines

L'ambiance, qui dans le langage courant signifie la « Qualité du milieu (matériel, intellectuel, moral) qui environne et conditionne la vie quotidienne d'une personne, d'une collectivité »[14], est comprise, dans le champ de la recherche architecturale et urbaine, à la croisée des dimensions sensible, sociale et matérielle et construite d'une situation spatio-temporelle donnée.

Dans le cadre du développement scientifique de cette notion à l'épreuve de la pensée urbaine[15], Jean-Paul Thibaud relève aussi le double caractère pointé par John Brinckerhoff Jackson puis Tim Ingold à partir du paysage, caractère que l'on pourrait qualifier par le couple expérience/performance ou pour le formuler autrement, dans le rapport entre réception et création : l'ambiance d'un lieu est dans le même temps perçue par ses usagers et configurée pour partie par leurs pratiques. Ainsi, « L'ambiance relève à la fois de ce qui peut être perçu et de ce qui peut être produit. Mieux, elle tend à questionner une telle distinction dans la mesure où la perception est elle-même action. De même que l'architecte ou le scénographe agence matériellement des formes sensibles, les usagers configurent par leurs actes le milieu dans lequel ils se trouvent »[16].

À travers ce phénomène ordinaire de co-configuration, l'ambiance, définie comme un « espace-temps éprouvé en termes sensibles »[17], apparaît comme étant fondamentalement dynamique. Dès lors, au lieu de « saisir l'ambiance comme une donnée ou un état », Jean-Paul Thibaud nous invite plutôt à « la penser comme un processus en acte relevant autant de l'activité habitante que de celle du concepteur »[18]. La notion d'ambiance appelle ainsi à approcher le

---

des techniques de transport dans la formation du paysage occidental. Pour plus de détails, se référer à : DESPORTES Marc. *Paysages en mouvement : Transports et perception de l'espace. XVIIIe - XXe siècle.* Paris : Éditions Gallimard, 2005. Collection Bibliothèque illustrée des histoires, dirigée par Pierre Nora.

[14] Définition donnée par le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales : [En ligne]. URL : http://www.cnrtl.fr/definition/ambiance, (Consulté le 20/06/2014).

[15] Tâche à laquelle s'attellent le texte suivant et le livre qui l'accueille : THIBAUD Jean-Paul. « Une approche pragmatique des ambiances urbaines ». In AMPHOUX Pascal, THIBAUD Jean-Paul & CHELKOFF Grégoire (Eds.). *Ambiances en Débats.* Bernin : Éditions À la Croisée, 2004. Pages 145-161. Collection Ambiances, Ambiance, dirigée par Jean-François Augoyard.

[16] Citation issue page 168 de : THIBAUD Jean-Paul. Petite archéologie de la notion d'ambiance. *Communications.* PECQUEUX Anthony (Ed.). N° 90 : « Les bruits de la ville », 2012/1. Paris : Le Seuil, 2012. Pages 155-174.

[17] Citation issue page 14 de : THIBAUD Jean-Paul (Direction scientifique) & alii. *Variations d'ambiances. Processus et modalités d'émergences des ambiances urbaines*. Rapport de recherche n° 67 : Action Concertée Incitative Terrains, Techniques, Théories. Travail interdisciplinaire en Sciences Humaines et Sociales. Grenoble : CRESSON, 2007. 310 p.

[18] Citations issues page 170 de : THIBAUD Jean-Paul. Petite archéologie de la notion d'ambiance. *Communications.* PECQUEUX Anthony (Ed.). N° 90 : « Les bruits de la ville », 2012/1. Paris : Le Seuil, 2012. Pages 155-174. Dans

paysage en considérant, dans le déroulement du temps, l'organisation spatio-corporelle des lieux qui le composent.

Le lieu comme relation entre espace et corps

En convoquant les pensées d'Emmanuel Kant et d'Edmund Husserl, Mikhaïl Iampolski fait la distinction entre le concept d'espace et la notion de lieu de la manière suivante : « L'espace, depuis Kant, appartient à la catégorie des intuitions de l'entendement, dotées de certaines propriétés constantes comme l'étendue et l'homogénéité. Il peut être décrit selon trois dimensions fondamentales. Le lieu, au contraire, renvoie à l'expérience personnelle de l'homme. Les dimensions sont ici remplacées par des directions, qui s'organisent autour d'un corps. Comme Husserl l'a noté, le monde phénoménologique se fonde sur l'opposition entre "ici" (*hic*) et "là-bas" (*illic*). Mon corps se trouve "ici", il est le noyau autour duquel se construit un *lieu* ; il apparaît, écrit Husserl, comme le corps centre (*Zentralkörper*) de mon univers »[19]. Si l'on suit ces premiers éléments de définition du lieu, le corps tient une position centrale. Pour Louis Marin, en effet, le lieu est avant tout la relation entre l'espace et le corps sensible : « Le lieu signifie la relation de l'espace à une fonction ou une qualification de l'être qui s'y indique et s'y expose, dans son absolue individualité ; autrement dit, la relation de l'espace à la seule épiphanie possible de l'être dans l'espace : le corps. Le lieu est un espace-corps, le retour de l'espace à sa pré-objectivité dans l'expérience sensible de l'éclosion de sa signifiance, son retour à son originarité »[20]. Cette relation du corps à l'espace que Louis Marin place au cœur de l'idée de lieu, est partagée par Jean-Paul Thibaud qui, en considérant l'ambiance d'un lieu, propose alors de substituer « À une théorie de l'espace sans qualités [...] une approche du lieu incarné »[21].

---

un autre texte, Jean-Paul Thibaud précise ainsi le caractère dynamique de l'ambiance : l'ambiance « peut être définie en termes de *dynamique temporelle* fondée sur l'interaction entre les ressources de l'environnement et les activités auxquelles elles donnent prise. Plutôt que de la penser comme un état stable et invariable, il convient de rendre compte de la manière dont elle émerge, se développe et se module dans le temps. Bref, l'ambiance procède d'un mouvement d'ensemble à partir duquel différentes phases s'enchaînent et s'articulent. Il en va ici de la thématique de la temporalité ». Citation issue page 15 de : THIBAUD Jean-Paul (Direction scientifique) & alii. *Variations d'ambiances. Processus et modalités d'émergences des ambiances urbaines*. Rapport de recherche n° 67 : Action Concertée Incitative Terrains, Techniques, Théories. Travail interdisciplinaire en Sciences Humaines et Sociales. Grenoble : CRESSON, 2007. 310 p.

[19] Citation issue page 94 de : IAMPOLSKI Mikhaïl. La cinéphilie comme esthétique. *Trafic*. N° 37 : « Serge Daney : après, avec », Printemps 2001. Paris : P.O.L. éditeur, 2001. Pages 93-106.

[20] Citation page 132 de : MARIN Louis. *De la représentation*. Paris : Seuil / Gallimard, 1994. 396 p. Collection Hautes Études.

[21] Citation issue page 146 de : THIBAUD Jean-Paul. « Une approche pragmatique des ambiances urbaines ». In AMPHOUX Pascal, THIBAUD Jean-Paul & CHELKOFF Grégoire (Eds.). *Ambiances en Débats*. Bernin : Éditions À la Croisée, 2004. Collection Ambiances, Ambiance, dirigée par Jean-François Augoyard. Pages 145-161.

Que retenir de ces premières lectures qui nous ont fait cheminer entre paysage et lieu ? Premièrement, la conception métabolique du paysage, telle qu'elle a été réfléchie et portée par John Brinckerhoff Jackson et Tim Ingold, nous invite à penser la dimension collective et pragmatique interne à la notion : le paysage est à la fois ce que nous avons en partage et ce que nous faisons ensemble ; les hommes perçoivent un paysage et lui donnent forme, certes par leurs actions planifiées (actions qui peuvent prendre formes dans des opérations d'aménagement), mais aussi – et c'est ce qui nous intéresse principalement ici – à travers leurs pratiques ordinaires, liées à leurs modes de vie et à leurs déplacements au sein du territoire qu'ils habitent. Il s'agit en partie de reconnaître, à la suite de Michel de Certeau, l'importance des « pratiques et des "manières de faire" quotidiennes »[22] des usagers dans la fabrication ordinaire du paysage urbain.
Deuxièmement, si l'on considère maintenant la dynamique de l'ambiance des lieux qui constituent un paysage, ce dernier peut alors être pensé comme étant toujours en construction, en transformation constante, *in process*. En nous attachant à ce caractère processuel, nous suggérons que l'ambiance d'un lieu et sa mise en forme par les pratiques se définissent donc par le mouvement et dans la durée.

Nous pouvons ainsi formuler un premier positionnement : **pour comprendre finement le lieu dans lequel un projet architectural ou urbain intervient, il nous faut appréhender, d'une part, son ambiance et ses variations, et d'autre part, ce qui participe à la constitution du lieu – notamment celles et ceux qui partagent et prennent part à sa fabrication ordinaire.**

Dans le cadre des disciplines travaillant aux projets d'espaces (projets architecturaux, urbains ou de paysage), cette conception métabolique et en mouvement du paysage invite dès lors à nous pencher sur la prise en compte de la transformation ordinaire des lieux.

Cette pensée du "lieu incarné" développée par Jean-Paul Thibaud s'est élaborée sur le socle d'une critique de l'"l'espace abstrait et objectif" : « Contrairement à l'espace conçu comme une étendue homogène, continue et divisible, sur le mode du *partes extra partes*, le lieu procède d'un investissement corporel indissociable de son pouvoir d'orientation et d'expression. S'il n'y a pas de lieu sans corps et si le corps est nécessairement en prise avec le lieu, ce dernier ne peut pas être réduit à un pur contenant formel, ni à un simple système de coordonnées géométriques ». Ibidem.

[22] Citation issue page XXXV de : DE CERTEAU Michel. *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*. Paris : Éditions Gallimard, 1990 (1980). 349p. Collection Folio essais.

b - La transformation ordinaire des lieux

S'il est commun de considérer et d'étudier l'espace (l'espace urbain notamment) en tant qu'espace "pragmatique et finalisé" – espace « de nos actions et perceptions, celui des objets et des pratiques qui s'y rapportent » – la notion d'ambiance nous invite à le penser aussi comme "espace affectif et qualifié" – espace « de nos humeurs et de nos sensations, celui des atmosphères qui nous enveloppent et des sentiments qui nous traversent »[23]. Comme nous venons de le voir, cette deuxième forme de spatialité est éminemment dynamique.
Or, dans le cadre de la conception architecturale et urbaine, le premier type d'espace est souvent plus considéré que le second : les sites de projet sont habituellement analysés à partir de facteurs spatiaux (dimension, forme, échelle, structure, tissu...) et de facteurs d'usages (programme, fonction, *affordance*, flux...) ; parfois seulement une analyse sensible est convoquée. Lorsque la dimension temporelle est soulevée au moment de l'analyse, c'est souvent lors d'une comparaison avant projet/après projet ou selon les différentes phases de réalisation, ou bien encore, en considérant le site lors de différentes plages temporelles et états dans le temps (jour/nuit, semaine/week-end, saisons, périodes historiques).

Mais si l'on suit l'idée d'un paysage sans cesse configuré par les pratiques, qu'en est-il de l'analyse de la transformation ordinaires d'un lieu dans la durée ? Qu'en est-il des temporalités de l'objet étudié, de l'objet de projet ? Même si la dimension spatiale d'un lieu peut rester identique au cours d'une même journée, son ambiance évolue, "colore" l'espace et ses usages de différentes manières. Dans ce sens, nous partageons les propos d'Alain Guez qui considère que « Les lieux ne sont pas statiques, ils se transforment sur eux-mêmes, parfois d'une heure à l'autre, ou encore entre le jour et la nuit, la semaine et le week-end, les périodes de travail et de vacances, au cours des saisons. Ainsi, chaque lieu mute selon des *tempos* propres aux activités et phénomènes naturels et artificiels qui le composent. Ces compositions, sortes de chorégraphies, n'ont pas été écrites,

[23] Citations issues pages 161 et 162 de : THIBAUD Jean-Paul. Petite archéologie de la notion d'ambiance. *Communications.* PECQUEUX Anthony (Ed.). N° 90 : « Les bruits de la ville », 2012/1. Paris : Le Seuil, 2012. Pages 155-174. S'il distingue ces deux types d'espace, Jean-Paul Thibaud souligne néanmoins que « la distinction entre ces deux formes de spatialité ne doit pas nous induire en erreur. Celles-ci sont toujours simultanément présentes dans l'expérience de tous les jours. Le monde est vécu à la fois comme monde d'objets à partir desquels nous agissons et nous nous orientons et comme un monde de qualités avec lesquelles nous vibrons et nous nous accordons ». Ibidem.

mais celui qui habite un lieu les connaît intimement »[24]. Comment saisir alors les multiples modulations d'un lieu en train de se transformer ?

Le silence de la transformation

Penchons-nous un instant sur l'idée même de transformation. Dans l'un de ces derniers ouvrages, intitulé *Les transformations silencieuses*[25], François Jullien interroge le phénomène invisible de la transformation. Prenant le vieillissement comme premier exemple, François Jullien explique ainsi le qualificatif "silencieux" qu'il use pour décrire ce type de transformations qu'on a du mal à identifier dans le cours de leur effectuation : « "Silencieux" est plus juste, en effet, qu'invisible, à cet égard, ou plutôt en dit plus. Car non seulement cette transformation en cours, on ne la perçoit pas, mais elle s'opère elle-même sans crier gare, sans alerter, "en silence" : sans se faire remarquer et comme indépendamment de nous ; sans vouloir nous déranger, dirait-on, alors même que c'est en nous qu'elle fait son chemin jusqu'à nous détruire »[26].

Pour expliquer la difficile appréhension de la transformation, François Jullien nous rappelle qu'il ne faut pas penser la transformation comme un ensemble d'actions. Selon lui, action et transformation sont effectivement opposées : « L'*action* est locale, momentanée (même si ce moment peut durer), elle intervient ici et maintenant, *hic et nunc*, et renvoie bien à un sujet comme à son auteur (qui peut être pluriel). Elle se démarque par conséquent du cours des choses, est saillante, donc on la remarque : on voit le sujet agir, on peut en faire un récit – l'épopée. À l'inverse, nous fait remarquer la pensée chinoise, la *transformation* est globale, progressive et dans la durée, elle résulte d'une corrélation de facteurs et comme c'est "tout", en elle, qui se transforme, elle ne se démarque jamais suffisamment pour être perceptible. On ne voit pas le blé mûrir, mais on constate le résultat : quand il est mûr et qu'il faut le couper »[27]. À l'inverse de l'action localisable et pour laquelle on saisit facilement les acteurs, comment appréhender la transformation dans le temps de son effectuation ? François Jullien nous invite pour cela à réfléchir à la notion de "transition". Selon lui, « la difficulté à penser la transformation est à prendre beaucoup plus en amont et nous fait mettre effectivement le doigt, je crois, au point

[24] Citation issue page 149 de : GUEZ Alain. T comme Temps. *Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine.* BONNIN Philippe & DE BIASE Alessia (Eds.). N° 20/21 : « L'espace anthropologique », Mars 2007. Paris : Monum & Éditions du patrimoine, 2007. Pages 148-151.

[25] JULLIEN François. *Les transformations silencieuses.* Paris : Éditions Grasset & Fasquelle, 2009. 155 p. Collection Le Livre de Poche.

[26] Ibidem, citation page 11.

[27] Ibidem, citation page 15.

précis où c'est notre façon (européenne) de penser qui se trouve en défaut. Cette difficulté est celle de penser son être même qu'est en son cœur la transition, celle-ci disant explicitement, si je range un terme sous l'autre, le "passage" permettant d'aller d'une "forme" à la suivante – dans l'*entre-formes*, si je puis dire – et développant ainsi de son mieux ce *trans* de la "transformation". Or précisément, comme elle n'est pas de l'"être", la transition échappe à notre pensée. [...] La *transition* fait littéralement trou dans la pensée européenne, la réduisant au silence. À preuve ce qu'en dit, ou plutôt n'en dit pas, Platon (à propos de l'Un du *Parménide*). Car comment puis-je passer, se demande-t-il, du non-être à l'être, ou de l'immobilité à la mobilité ? Je suis assis, puis je marche : comment saisirai-je ce passage ou cet entre-deux (*metaxu*) que se contente d'indiquer ici le "puis" en gardant ces deux moments juxtaposés, complètement extérieurs l'un à l'autre, sur un mode seulement successif ? »[28].

Pour penser la transformation ordinaire des lieux, François Jullien propose donc de s'intéresser à la transition plutôt que de prendre en compte une succession d'actions. Pour appréhender et penser l'entre-forme il nous faut être ouvert aux modulations du paysage, à ses minuscules variations d'intensité, à ses rythmes et vibrations qui naissent d'un mouvement d'articulation ou de progression et non dans la succession d'actions.

Choros *et* kairos

Attentifs aux infimes modulations de l'espace et des corps, l'anthropologue François Laplantine convoque le *choros* et le *kairos* pour une compréhension fine de la transformation : « *Choros* désigne certes lui aussi l'espace, mais plus précisément l'intervalle supposant non seulement la mobilité spatiale mais la transformation dans le temps. [...] *Chora* est ce lieu en mouvement dans lequel s'élabore une forme de lien qui est un lien physique. Mais pour appréhender les infimes modulations du corps en train de se transformer, son aptitude à devenir autre que ce qu'il était et, plus précisément encore, à ressentir la présence en lui de tout ce qui vient des autres, il convient d'introduire une dernière notion : non seulement *chora*, mais *kairos*, qui est l'instant où je ne suis plus avec les autres dans une relation de simple coexistence mais où je commence à être troublé et transformé par eux »[29].

[28] Ibidem, citation pages 22 et 23.

[29] Citation issue page 42 de : LAPLANTINE François. *Le social et le sensible. Introduction à une anthropologie modale.* Paris : Téraèdre, 2005. 220 p. Collection L'anthropologie au coin de la rue.

Chora, lieu en mouvement et *kairos*, instant où les parties en relation se transforment mutuellement, nous aideraient alors à comprendre la transformation ordinaire des lieux.

En approchant le lieu à travers l'idée de sa transformation ordinaire, nous formulons l'hypothèse qu'**analyser un lieu c'est considérer ensemble l'espace, les corps et le temps. Cela implique une pensée du mouvement qui nous amène à appréhender, à révéler – et ainsi à partager et à mettre en débat – la transformation quotidienne et ordinaire d'un lieu. Il s'agit pour cela d'être attentif non seulement aux différents états mais aussi aux transitions des relations entre un espace et des corps (percevants et pratiquants) dans la durée de leur effectuation.**

Reprenons succinctement les principaux éléments de définition et de positionnement concernant ce que nous avons appelé "la transformation ordinaire des lieux". Nous considérons que le corps et les sens ont droit de cité dans la manière d'appréhender et de donner forme aux lieux. De ce fait, le registre sensible de l'expérience de l'espace est de première importance pour la compréhension et la conception de l'urbain. L'analyse d'un lieu et de son ambiance se doit donc d'être qualitative et de porter attention dans un même temps aux dimensions spatiales, corporelles et temporelles.
Dans le cadre d'une telle approche de l'existant, comment appréhender, comprendre et mettre en partage la transformation ordinaire des lieux ? Quelle méthode adopter, qui soit capable de saisir et de représenter les liens entre l'espace et les corps dans leur modulation ? Quel mode de représentation mettre en œuvre afin de saisir les variations de la dynamique de l'ambiance ?
Pour amener des éléments de réponse, notre travail de thèse s'attèle à explorer cet ensemble de questions en considérant le potentiel propre au film, comme médium, comme pratique et dans sa réception.

2 / Le film pour penser la transformation ordinaire des lieux ?

Ainsi, nous proposons de ne pas considérer un lieu à partir de ses états figés mais dans ses modulations et ses modifications d'intensité. Pour ce faire, **nous formulons l'hypothèse principale que le médium filmique – nous regroupons sous ce terme toutes les images audiovisuelles quels que soient leurs genres – est à même d'enrichir le processus de connaissance d'un lieu en transformation.**

a - De la peinture au film

La peinture, qui participe effectivement à la mise à distance du sujet percevant, engendre une perception visuelle sélective et propose une expérience esthétique, a été le mode de représentation privilégié du paysage moderne. Cependant, tout au long du vingtième siècle, d'autres modes de représentation se sont progressivement emparés de la question du paysage, la faisant ainsi évoluer. À propos de la photographie, Laurent Devisme note que « jusqu'au milieu du XXe siècle domine une photographie ayant tendance à sacraliser le paysage, contribuant *in fine* à accentuer une coupure entre les villes et leurs dynamiques et les paysages de campagne et leur stabilité. Préparée par une conception duale qui depuis la fin du XVe siècle sépare le sujet autonome d'un paysage qui l'est tout autant [...], cette dichotomie se trouvait largement amoindrie dès les années 1960, car si les campagnes sont hallucinées par des villes devenues tentaculaires (Verhaeren), il est plus que probable que ni les villes ni les campagnes aient encore le sens qu'on leur prêtait un siècle auparavant »[30]. En effet, à la fin du siècle dernier, une certaine photographie tend à rompre avec la représentation classique du paysage. En France, à la suite de la Mission photographique de la Délégation à l'Aménagement du Territoire et à l'Action Régionale (DATAR), qui convoque dans les années quatre-vingt la notion de paysage et sa représentation photographique pour questionner l'évolution des territoires français, l'Observatoire photographique du Paysage privilégie la reconduction photographique pour saisir l'évolution du paysage[31]. Ces deux projets ont pris pour parti de représenter par la photographie la dimension sensible d'un paysage

[30] Citation issue page 7 de : DEVISME Laurent. De la crise de l'imagibilité aux cultures visuelles de l'urbain contemporain. *Lieux Communs. Les Cahiers du LAUA.* DEVISME Laurent (Ed.). N° 11 : « Cultures visuelles de l'urbain contemporain », Octobre 2008. Nantes : LAUA et ENSA Nantes, 2008. Pages 6-18.

[31] À ce sujet, et pour l'exposé de la méthode de reconduction photographique, se référer à : *Séquences paysages. Revue de l'observatoire photographie de paysage -1997.* Paris : Ministère de l'Environnement, Hazan, 1997. 112 p.

ordinaire. Ainsi, le paysage que représentent les artistes travaillant pour l'Observatoire photographique du paysage « est celui de notre environnement quotidien, aussi banal soit-il : les voies que l'on emprunte sans s'en apercevoir, les espaces que l'on ne regarde pas, tout ce qui constitue le cadre de la vie ordinaire. Ces artistes-photographes révèlent ce que l'on omet souvent de voir et qui, à y regarder de plus près, est la réalité d'aujourd'hui. Ils remettent en question l'idée de paysage qui, pour la majorité des Français, est lié à un idéal de beauté »[32].

Suite à ces chantiers photographiques, et en écho aux « entreprises de descriptions menées en Italie » [33] à la fin des années 1970, Frédéric Pousin montre à travers l'exemple de trois expériences contemporaines portant sur un même territoire[34], que si la photographie permet de questionner l'idée de paysage, elle est aussi peut-être à même de le « fai[re] exister et [de l']institu[er] comme représentation partagée »[35].

Cette évolution des modes de représentation, très rapidement esquissée ici à partir de quelques exemples relevant principalement de la pratique photographique, témoigne de l'évolution parallèle du regard et de notre rapport au paysage et à la ville. Dans ce sens, l'urbaniste Bernardo Secchi retrace le développement des descriptions de la ville, remarquant que celles-ci tendent, à la fin du dernier siècle, à privilégier la dimension corporelle et l'expérience sensible de la ville : « La modernité avait exclu la présence du corps en ville ; voici que la phénoménologie contemporaine le remet au centre de cette expérience. Se rattacher de nouveau à l'expérience et au quotidien, veut dire, en littérature et dans les arts de fin de siècle, retrouver le sens ordinaire des choses, leurs caractères tactiles, olfactifs et sonores. La dimension corporelle de la ville est devenue la

---

[32] Citation issue page 22 de : QUESNEY Daniel, RISTELHUEBER-GUILLOTEAU Véronique & STEFULESCO Caroline. *L'observatoire photographique du paysage.* Brochure réalisée à l'occasion de l'exposition "l'Observatoire photographique du paysage" à la cité des Sciences et de l'Industrie. Paris : Ministère de l'Environnement, Cité des Sciences et de l'Industrie, 1994. 36 p.

[33] Citation issue page 674 de : POUSIN Frédéric. Photographier le paysage urbain. *Ethnologie française*. BONNIN Philippe & CLAVEL Maïté (Eds). Vol. 40 : « natures urbanisées », 2010/4. Paris : Presses Universitaires de France, 2010. Pages 673-684. Derrière l'expression "entreprises de description italiennes", Frédéric Pousin pointe « les travaux de Franscesco Careri et du collectif Stalker, de l'atelier Stefano Boeri et de sa collaboration avec le photographe Gabriele Basilico (1998), des architectes Bernardo Secchi et Paola Vigano (2009) [qui] ont ceci en commun qu'[ils] considèrent l'entreprise de description comme partie intégrante d'un projet de transformation du territoire, voire comme le projet même de cette transformation ». Ibidem.

[34] Le sud-est de la métropole parisienne et le département du Val-de-Marne ont fait l'objet d'une commande d'inventaire du paysage (du département à l'agence paysagiste Folléa-Gautier), d'une commande photographique (du Musée d'art contemporain du Val-de-Marne auprès de Valérie Jouve) et de plusieurs actions « entreprises pour faire connaître ce territoire, notamment trois voyages en RER sur une boucle Paris – banlieue sud organisée par les conseils d'architecture, d'urbanisme et d'environnement (CAUE) des Yvelines, de l'Essonne et du Val-de-Marne, à l'occasion des journées du Patrimoine 2002 ». Ibidem, citation page 675.

[35] Ibidem, citation page 673.

découverte des caractères topologiques de l'espace ; la pluralité de l'expérience du corps côtoie l'unicité de la géométrie et de la représentation légitime, grand idéal moralisateur de la modernité »[36].

b - Le film en question : trois hypothèses

C'est dans le prolongement de ces développements du regard et des représentations que le film nous semble à même d'être questionné aujourd'hui. **En réintégrant le mouvement au cœur de la notion de paysage, nous pensons qu'un mode de représentation dynamique telle que la représentation filmique pourrait, en premier lieu, accompagner la compréhension de la transformation ordinaire des lieux, et, dans un second temps, participer à leur partage et à leur projet.**
Dit autrement, nous souhaitons poser la question de la représentation filmique dans la production d'un savoir sur l'espace et dans ce qu'elle traduit et permet du rapport que nous entretenons aujourd'hui avec le paysage urbain.

Dans le cadre de ce travail, nous souhaitons interroger la portée opératoire des dispositifs filmiques quant à la compréhension d'un lieu en transformation. À travers l'usage du film comme manière d'appréhender et de penser le paysage urbain, notre enjeu est d'interroger les relations entre le champ de la recherche urbaine et celui de la production d'images en mouvement. Il s'agit de questionner les potentialités du médium filmique et de sa pratique à donner forme à la compréhension du paysage urbain dans sa conception métabolique. **En quoi et comment le film permet-il de saisir la transformation ordinaire des lieux, c'est-à-dire, rappelons-le, les états et transitions des relations entre espace et corps percevants et pratiquants ?**

Il semble à première vue évident que le médium filmique est à même d'enrichir les outils de recueil de données déjà employés par les chercheurs en anthropologie, en microsociologie et en recherche urbaine. Cependant, encore faut-il s'interroger sur les rapports qu'entretiennent le film et le paysage urbain et sur la spécificité du médium au regard de notre questionnement.

[36] Citation issue page 117 de : SECCHI Bernardo. *Première leçon d'urbanisme*. Marseille : Éditions Parenthèses, 2011 (2000). 155 p. Collection Eupalinos. Série Architecture et Urbanisme. Traduction de Patrizia Ingallina.

Sous quelles conditions le film peut-il alimenter la connaissance de l'urbain ? Comment filmer la transformation ordinaire des lieux ? Quels dispositifs de captation, de montage et de restitution mettre en œuvre ? Et finalement, quels pourraient être les usages possibles du recours au film dans la compréhension et la conception de la ville ? Sous quelles conditions un film peut-il devenir utile aux acteurs de la ville et peut-il être le support de débats concernant le devenir du paysage urbain ?

Au regard de ces interrogations, nous formulons trois hypothèses qu'il s'agira d'explorer tout au long de ce travail. La première est que le médium filmique entretient, depuis son origine, des relations avec les mouvements de et dans l'espace, et qu'à ce titre, il est à même de penser la transformation ordinaire des lieux.
La seconde hypothèse est que le film ne doit pas être considéré uniquement comme un outil ou un simple mode d'illustration au service de l'analyse de l'urbain, mais participe d'une approche plus large, approche sensible qui permet de révéler les qualités complexes et dynamiques d'un lieu.
La troisième, hypothèse d'ordre opératoire, considère le film comme pouvant être au service d'un dialogue et d'un débat entre les différents interlocuteurs de la transformation urbaine ; dans ce sens, le film est envisagé comme pouvant participer à la constitution d'un commun et à la construction d'orientations pour le devenir urbain.

*

Première hypothèse : Penser les mouvements de l'homme dans/et de l'espace par le film

Comprendre le mouvement : préoccupation à l'origine du médium filmique

À l'origine de l'invention du médium filmique se trouve la problématique du mouvement. Si l'on associe généralement la naissance du cinématographe avec la première projection publique des films des frères Lumière qui s'est tenue le 28 Décembre 1895 au Salon Indien du Grand Café à Paris, les inventions aux prémices du médium filmique, que sont la chronophotographie développée par Edward Muybridge et le fusil photographique conçu par son contemporain Étienne-Jules Marey[37] (techniques respectivement inventées en 1878 et en 1882), ont posé les

[37] Pour plus de détails sur ces deux inventions se référer à : MAREY Étienne-Jules. Le fusil photographique. *La Nature : Revue des Sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie*. Avril 1882. Pages 326-330. Voir aussi le

premières pierres de l'enregistrement du mouvement. En effet, ces deux inventions sont issues d'une volonté scientifique de mieux connaître le mouvement des hommes et des animaux : c'est en voulant reconstruire le mouvement d'un cheval au galop qu'Edward Muybridge invente la chronophotographie, en alignant pour cela douze appareils photographiques le long d'une piste sur laquelle s'élance un cheval. Suite à cette première tentative, il s'intéressera à d'autres types de mouvements (animaux puis humains), et réitérera l'expérience de la chronophotographie en la couplant au zoopraxiscope[38]. C'est aussi dans l'optique d'enregistrer le mouvement des oiseaux en vol que le physiologiste Étienne-Jules Marey, invente le fusil photographique permettant d'enregistrer à partir d'un seul objectif douze phases successives d'un même mouvement. Ces deux exemples célèbres nous montrent que les enjeux à l'origine de l'invention du médium filmique consistaient à pouvoir saisir et donner à voir le phénomène du mouvement dans l'espace et le temps. Selon Grégoire Quenault, « Si le cinéma est un instrument privilégié pour rendre compte des mouvements dans l'espace, ses facultés s'étendent aussi aux mouvements du temps. [...] Jusqu'à la chronophotographie, les mouvements dont la temporalité était soit plus lente, soit plus rapide que la temporalité humaine étaient inconnus parce qu'inobservables »[39].

Si ces techniques marquent l'enregistrement du mouvement d'un objet dans l'espace et le temps, elles impliquent aussi une relation entre le mouvement de l'objet et le mouvement de l'individu à l'origine de son enregistrement. Ainsi, s'intéressant à la relation qui s'établit dans le temps du tournage d'un film ethnographique entre le filmant (celui qui filme) et le filmé (celui qui est filmé), Christian Lallier prend l'expérience de la chronophotographie comme l'exemple d'une première synchronisation entre ces deux parties. Selon lui, « La technique chronophotographique nous apprend ainsi que représenter une action, dans la durée de son accomplissement, exige de s'accorder avec les conditions effectives de son mouvement. [...] Afin de rendre compte de la situation qu'il observe, l'ethno-cinéaste doit se tenir en rythme avec les

chapitre « A Tinkerer's Art », pages 180-209, dans : ROSENBERG Daniel & GRAFTON Anthony. *Cartographies of Time: A History of the Timeline*. New York : Princeton Architectural Press, 2010. 272 p.

[38] Le zoopraxiscope est un disque sur lequel sont dessinées ou imprimées les différentes postures empruntées par l'animal en mouvement, et lors de la projection, la rotation du disque révèle alors le mouvement enregistré.

[39] Citation issue page 96 de : QUENAULT Grégoire. « Des rythmes du cinéma et des voyages cinématographiques ». In DE MÉAUX Danièle & MOUREY Jean-Pierre (Eds.). *Le paysage au rythme du voyage.* Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherche sur l'Expression Contemporaine, Travaux 153, 2011. Collection Arts. Pages 93-109.

mouvements d'interaction, tout comme le chronophotographe de Marey devait se synchroniser avec le mouvement des ailes de l'oiseau pour représenter son envol »[40].

Si à travers l'exemple de la chronophotographie Christian Lallier s'intéresse au temps de l'élaboration de la représentation, Bruno Latour relève quant à lui ce qu'engendre ce nouveau type de représentation au cours de sa réception. La chronophotographie, pratique d'enregistrement qui contribue selon lui à "fixer immuablement les formes", « maintient synoptiquement toutes les étapes d'un mouvement. Grâce à [ce procédé], la nature de l'espace-temps se trouve complètement modifiée : tous les états du monde s'accumulent en un point ; des chemins à double voie mènent de ce point à tous les autres ; le temps devient un espace inspecté par le regard »[41]. Cette faculté à attraper et arrêter le temps, et ainsi, à découper le mouvement, se trouve donc dans les techniques à l'origine de l'invention du cinématographe. Ce potentiel a vite intéressé de nombreux anthropologues qui se sont alors assez rapidement emparés de ces nouveaux outils de récolte de données[42].

Le film ethnographique : manières de faire en relation au contexte

« Ainsi transportés à Lyon, nous y vîmes de la même façon les ouvriers et ouvrières de MM. Lumière sortant de leurs ateliers à midi, les fillettes se garant des voitures et des bicyclistes, courant isolées ou par groupes, toutes joyeuses de se sentir, pour un temps, rendues au gai bavardage et à la liberté »[43]. Voici en partie l'une des toutes premières descriptions d'une expérience cinématographique. Ces propos que l'on doit à André Gay, rédigés suite à une

---

[40] Citation issue page 15 de : LALLIER Christian. *Pour une anthropologie filmée des interactions sociales.* Paris : Éditions des archives contemporaines, 2009. 250 p. La synchronisation du filmant au filmé est fondamentalement nécessaire à l'acte de filmer lorsqu'il s'agit de donner à voir des situations éphémères. Ainsi, toujours selon Christian Lallier, « Filmer les interactions suppose de percevoir les situations sociales comme des mondes éphémères qui émergent de l'existant incommensurable, le temps d'un échange toujours improvisé, jamais reproductible, telle une circonstance singulière historiquement située ». Ibidem, page 16.

[41] Citation issue page 24 de : LATOUR Bruno. « Les "vues" de l'esprit. Une introduction à l'anthropologie des sciences et des techniques ». In AKRICH Madeleine, CALLON Michel & LATOUR Bruno. *Sociologie de la traduction. Textes fondateurs*. Paris : Presses de l'École des Mines de Paris, 2006. Pages 33-70.

[42] Félix-Louis Regnault est notamment l'un d'entre eux. Selon Émilie de Brigard, Félix-Louis Regnault est le premier a avoir réalisé des chronophotographies ethnographiques. De 1895 à 1900, il se servira effectivement de cette technique, dans un premier temps pour enregistrer et comprendre la méthode Ouolof de confection des poteries, puis, dans un second temps, dans le cadre d'une étude comparée de certains mouvements dans différents endroits du monde (grimper, s'accroupir, marcher, etc.). Pour plus de détails se référer à : DE BRIGARD Émilie. « Historique du film ethnographique». In DE FRANCE Claudine (Ed.). *Pour une anthropologie visuelle*. Paris : Mouton et École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1979. Pages 21-51.

[43] Citation issue page 311 de : GAY André. Le cinématographe. *Bulletin du photo-club de Paris. 5ème année*, 1895. Pages 301-311. [En ligne]. URL : http://www.institut-lumiere.org/francais/patrimoinelumiere/cinematographe.html, (Consulté le 20/06/2014).

présentation des inventeurs à la Revue générale des Sciences le 11 juillet 1894, révèlent l'expérience du mouvement. Les actions appréhendées par l'assemblée sont ainsi décrites dans le cours de leur effectuation, comme en témoigne l'usage récurrent du participe présent. Si le mouvement est perceptible au sein des descriptions des différents films projetés à cette occasion, André Gay place le problème de sa saisie au premier plan du potentiel cinématographique lorsqu'il affirme : « On voit parfaitement quel auxiliaire précieux [le cinématographe] sera dans l'étude des mouvements. Non seulement nous possédons le moyen de saisir ceux-ci pendant leurs diverses périodes ; mais nous sommes en mesure de les recomposer en faisant varier à volonté leur vitesse, l'arbre moteur étant entraîné à la main. Ils seront lents, très lents, si nous le désirons, de manière qu'aucun détail ne nous échappe ; puis, dans les reproductions suivantes ils s'accéléreront de plus en plus, si nous le désirons, jusqu'à la vitesse normale. Nous aurons alors la reproduction absolument parfaite des mouvements réels »[44].

Les descriptions des premiers films des frères Lumière par André Gay sont attentives au mouvant, aux mouvements, aux manières d'être et aux manières de faire des personnes en présence. Ce sont ces mêmes qualités qui amènent les anthropologues à expérimenter l'usage du médium filmique et à penser, dans le cadre de l'anthropologie visuelle, sa portée propre. Si, retraçant brièvement l'histoire du film ethnographique, Jean Rouch voit en Robert Flaherty[45] et Dziga Vertov[46] deux "précurseurs géniaux"[47], il faut néanmoins attendre quelques temps après la réalisation de ces

[44] Ibidem, citation page 310.

[45] Selon Jean Rouch, pendant le tournage de son film *Nonook of the North* au début des années vingt (FLAHERTY Robert. *Nanook of the North*. 79 min. Noir & blanc, muet, 1922), Robert Flaherty pose les jalons d'une première réflexion sur la mise en œuvre du film ethnographique : « Quand Flaherty bricole un laboratoire de développement dans une cabane de la baie d'Hudson, quand il projette ses images toutes neuves à son premier spectateur, l'Eskimo Nanook, il ne sait pas, qu'avec des moyens dérisoires, il vient d'inventer tout à la fois "l'observation participante" qu'utiliseront quelques trente ans plus tard les sociologues et les anthropologues, et le "feedback" que nous expérimentons encore si maladroitement ». Citation issue page 56 de : ROUCH Jean. « La caméra et les hommes ». In DE FRANCE Claudine (Ed.). *Pour une anthropologie visuelle*. Paris : Mouton et École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1979. Pages 53-71.

[46] Jean Rouch pointe chez Dziga Vertov autant son travail cinématographique (VERTOV Dziga. *L'homme à la caméra.* 68 min. Noir & blanc, muet, 1929) que ses écrits manifestes (voir : VERTOV Dziga. *Articles, journaux, projets*. Paris : Les cahiers du cinéma, 1972. 442 p. Collection 10/18. Ainsi que : VERTOV Dziga. Kinoks - Révolution. *Les cahiers du cinéma. Revue mensuelle de cinéma.* N° 144, Juin 1963. Paris : Cahiers du cinéma, 1963. Pages 32-34).

[47] « ces pionniers découvrirent les questions essentielles que nous nous posons toujours : faut-il mettre en scène la réalité ("la mise en scène de la vie réelle") comme Flaherty, ou la filmer comme Vertov, à son insu ("la saisie à l'improviste") ». Ibidem, citation page 57.

premiers films ethnographiques pour que se développe une réflexion épistémologique et méthodologique à son propos[48].

Les chercheurs en anthropologie visuelle voient dans le recours au film deux enjeux principaux. D'une part, le film permet l'archivage et la conservation de cultures en train de disparaître. D'autre part, et cela nous concerne plus spécifiquement au regard de notre questionnement, ils relèvent que l'enregistrement filmique permet d'étudier et de comprendre des manières de faire, des façons de procéder à des pratiques, non plus au travers d'éléments séparés ou de sélections figées des procès étudiés, mais dans le cours des choses[49]. De plus, ces manières de faire sont étudiées dans leur relation au contexte, c'est-à-dire que l'image filmique, pleine, expose les pratiques en même temps qu'elle révèle l'espace dans lequel celles-ci s'exercent. Ainsi, Claudine de France soutient que « Sous sa forme élémentaire d'espace aérien, terrestre ou aquatique, choisi, occupé ou parcouru par l'homme, le milieu matériel est inséparable sur l'image de toute activité corporelle : espace libre ou encombré du danseur, obscur ou lumineux du guetteur, support du nageur ou de l'homme au repos, dont l'ethnologue-cinéaste ne peut faire l'économie lorsqu'il délimite le corps. C'est en ce sens que l'on peut dire que l'activité matérielle, cet aspect du comportement technique qui concerne toute relation de l'homme avec les éléments du milieu, est incessante sur l'image, au même titre que l'activité corporelle »[50]. Or, ce qui nous intéresse particulièrement dans cette dernière citation, c'est la qualification possible, en termes sensibles, de cette relation de l'homme au lieu dans lequel il se tient – comme nous le démontre par exemple les qualificatifs "libre", "encombré", "obscur" et "lumineux" employés.

---

[48] Bien que certaines réflexions sur l'usage du film en anthropologie aient existé auparavant (nous pensons par exemple aux travaux de Margaret Mead et Gregory Bateson pour qui le film faisait partie intégrante de la recherche en anthropologie), pour Claudine de France, l'acte de naissance officiel du film ethnographique est l'article suivant, rédigé par André Leroi-Gourhan : LEROI-GOURHAN André. Le film ethnographique existe-t-il ? *Revue de géographie humaine et d'ethnologie*. N° 3, Juillet-Septembre 1948. Pages 42-50. Dans ce texte, André Leroi-Gourhan propose une première typologie pour le film ethnographique en distinguant trois types de films : le "film de recherche", le "film documentaire public" et le "film de milieu".

[49] L'enregistrement filmique permettant une observation différée, Claudine de France reconnaît qu'au cours du travail de recherche, « Pour la première fois, l'expression verbale dispose d'un support qui lui permet de s'exercer sur des phénomènes fluents qui persistent et non plus seulement sur la persistance figée des techniques figuratives statiques (schémas, dessins, peintures, photographies), ou sur du fluent fugace tel que l'observation directe, immédiate ». Citation issue pages 141 et 142 de : DE FRANCE Claudine. « Corps, matière et rite dans le film ethnographique». In DE FRANCE Claudine (Ed.). *Pour une anthropologie visuelle*. Paris : Mouton et École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1979. Pages 139-163.

[50] Ibidem, citation page 152.

Film et dynamique de l'ambiance

Le film rend possible la qualification sensible de la relation entre les pratiques humaines et la réalité matérielle (comme contexte construit) et immatérielles et fluentes (comprenant notamment l'impact de la lumière, des sons, du climat[51]) qui constituent leur environnement. Et dans ce sens, il nous semble donc que le film peut contribuer pleinement à l'appréhension et à la représentation de la dynamique de l'ambiance. C'est d'ailleurs ce que reconnait Claudine de France lorsqu'elle écrit ces mots : « Plus éloquent que le texte dans l'art de l'évocation synesthésique, l'image cinématographique exprime, par ailleurs, avec une économie de moyens inégalée, l'atmosphère d'un groupe humain »[52].

Il s'agira, dans la suite de ce travail, d'interroger cette première hypothèse, selon laquelle le film peut potentiellement révéler la transformation ordinaire des lieux, dans la mesure où il autorise, sous certaines conditions, l'appréhension des relations sensibles qui lient les hommes à l'espace et la saisie de la dynamique de l'ambiance comme effets de ces relations.

Nous tenterons alors de saisir quelles sont les conditions qui permettent au film de remplir cette tâche et nous essayerons d'explorer dans quelle mesure il peut assouvir l'ambition que lui porte François Laplantine lorsqu'il écrit ces mots : « l'ethnographie, comme le cinéma, se doivent notamment de trouver la temporalité précise des minuscules transformations, le moment exact où il n'est plus possible de dire que tel phénomène "consiste en", "est constitué de", mais s'esquisse et devient »[53].

---

[51] L'une des descriptions d'André Gay, concernant le film intitulé *Les forgerons* (LUMIÈRE Auguste & LUMIÈRE Louis. *Les Forgerons*. 40 sec. Noir & blanc, muet, 1895), révèle à travers la mention du climat l'enjeu de la réalité immatérielle dans la scène filmée : « Des forgerons, qui semblaient en chair et en os, se livrèrent ensuite à l'exercice de leur métier; on voyait le fer rougir au feu, s'allonger à mesure qu'ils le battaient, produire, quand ils le plongeaient dans l'eau, un nuage de vapeur qui s'élevait lentement dans l'air et qu'un coup de vent vint chasser tout d'un coup. C'était, suivant le mot de Fontenelle, la nature même prise sur le fait ». Citation issue page 310 de : GAY André. Le cinématographe. *Bulletin du photo-club de Paris*. *5ème année*, 1895. Pages 301-311. [En ligne]. URL : http://www.institut-lumiere.org/francais/patrimoinelumiere/cinematographe.html, (consulté le 20/06/2014).

[52] Citation issue page 141 de : DE FRANCE Claudine. « Corps, matière et rite dans le film ethnographique». In DE FRANCE Claudine (Ed.). *Pour une anthropologie visuelle*. Paris : Mouton et École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1979. Pages 139-163.

[53] Citation issue page 44 de : LAPLANTINE François. *De tout petits liens.* Paris : Les Éditions Fayard, 2003. 414p. Collection Mille et une nuits, dirigée par Sandrine Palussière.

**

Deuxième hypothèse : L'approche filmique, entre dispositifs et pratiques filmiques

L'approche filmique

Nous pensons que si le film peut être au service de l'appréhension et de la compréhension de l'urbain, sa portée dépasse celle d'un simple instrument de mesure ou d'illustration. Tout comme Laurent Devisme, discutant un texte de Jordi Ballesta, considère que la photographie peut être « productrice de savoirs lorsqu'elle décale, lorsqu'elle interpelle, les lignes d'observation et d'action trop balisées »[54], nous considérons l'approche filmique capable de porter une connaissance singulière. Dans ce sens, nous ne considérerons alors pas l'outil filmique employé à des fins circonscrites, mais nous nous intéresserons plutôt à l'approche filmique dans son ensemble, en tant qu'elle donne à voir et à penser autrement l'existant filmé.

Depuis plusieurs années déjà, la question du film au service de l'analyse d'un site et du projet (architectural, urbain ou de paysage) est travaillée dans différentes écoles et groupes de recherche. À titre d'exemple, nous pouvons citer les travaux d'Irena Latek qui développe, avec ses étudiants de l'École d'Architecture de l'Université de Montréal, des collages mouvants. Ces documents hybrides, composés d'images audiovisuelles, permettent à la fois de lire un site de projet et de l'interpréter, en venant soulever l'épaisseur temporelle et imaginaire du territoire filmé[55]. Nous pouvons de même évoquer les travaux de Christophe Girot au sein du Département d'Architecture de l'École Polytechnique Fédérale de Zurich (MediaLab) dans lesquels les images audiovisuelles sont employées pour l'analyse et le projet de paysage. Le film est alors expérimenté au service de la perception et de la représentation de l'expérience esthétique du paysage[56].

---

[54] Citation issue page 7 de : DEVISME Laurent. De la crise de l'imagibilité aux cultures visuelles de l'urbain contemporain. *Lieux Communs. Les Cahiers du LAUA.* DEVISME Laurent (Ed.). N° 11 : « Cultures visuelles de l'urbain contemporain », Octobre 2008. Nantes : LAUA et ENSA Nantes, 2008. Pages 6-18. Dans cette citation, Laurent Devisme présente l'article de Jordi Ballesta, paru dans le même numéro : BALLESTA Jordi. Produire des savoirs sur l'espace urbain à partir de la photographie. *Lieux Communs. Les Cahiers du LAUA.* DEVISME Laurent (Ed.), N° 11 : « Cultures visuelles de l'urbain contemporain », Octobre 2008. Nantes : LAUA et ENSA Nantes, 2008. Pages 77-92.

[55] LATEK Irena. *Écotopies et autres essais.* Conférence présentée à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble, le 20 mai 2010 à Grenoble. La présentation de l'intervenante et de ses principales réalisations est accessible sur le site internet de l'école : ENSAG. [En ligne]. URL : http://www.grenoble.archi.fr/manifestations/conference-detail.php?archive=latek2, (Consulté le 20/06/2014). Nous avons par ailleurs réalisé un entretien exploratoire avec Irena Latek, le 10 octobre 2010, à l'École d'Architecture (Faculté de l'aménagement) de l'Université de Montréal, au cours duquel elle nous a présenté sa démarche de "recherche-création".

[56] GIROT Christophe & WOLF Sabine. *Cadrages II. Landscapevideo. Landscape in movement*. Zürich : Verlag, 2010. 95p.

À l'inverse des travaux cités ci-dessus, notre travail ne s'établira pas sur les bases d'une pratique filmique que nous mettrions en œuvre. Nous faisons ici l'hypothèse qu'étudier les dispositifs filmiques permet de saisir la portée de l'approche filmique quant à sa faculté à nous donner à appréhender les transformations ordinaires des lieux.

Les dispositifs filmiques comme entrée

Si l'enregistrement filmique peut capter sur le vif une situation, une personne ou un lieu, filmer est aussi une construction[57]. Tout comme l'on définit le cadre, la profondeur de champ et la luminosité, les contrastes et le grain d'une photographie, l'acte de filmer procède de nombreux choix. Ces choix, plus ou moins intuitifs ou réfléchis, orientent la production d'images filmiques (autant visuelles que sonores) et peuvent ainsi mettre en évidence certains éléments de la réalité filmée tout en en cachant d'autres. **Liés à la construction d'images en mouvement, ces choix constituent ce que l'on appellera ici des dispositifs filmiques.**

Les dispositifs filmiques sont déterminants aux différentes phases de la pratique filmique. Jean Rouch relève « trois moments essentiels dans la démarche scientifique comme dans la démarche cinématographique »[58] : dans la pratique filmique, la captation est le moment du "voir" (qui s'apparente à l'acte de "chercher" dans la pratique scientifique), le montage est qualifié en tant que moment du "regarder" (il s'agit alors de "comprendre"), et la projection[59] est le temps de "l'être vu" (celui du "réagir"). Ces différents moments, c'est-à-dire la captation, le montage et la restitution, font l'objet d'une construction de la part du réalisateur, dans le sens où ils sont régis par un ensemble de choix. Dans les deux premiers temps il s'agit par exemple, de l'ensemble des positions et dispositions prises par le filmant, de son rapport au lieu et aux autres et de sa manière de s'inscrire ou non dans le rythme du lieu. Concernant le dernier temps, celui de la restitution, il

[57] Comme le rappelle Jean-Paul Colleyn, l'acte de filmer nécessite de prendre parti face à une infinité d'options possibles : « Filmer en situation n'équivaut pas à promener, comme disait Stendhal (et on sait combien son art s'émancipait de ce programme), un "miroir le long du chemin". Une telle prétention pourrait se justifier s'il n'y avait qu'un seul chemin, mais il y en a des milliers, que l'on peut parcourir à des vitesses différentes, en plaçant le miroir selon des centaines d'angles différents ». Citation issue page 469 de : COLLEYN Jean-Paul. Champ et hors-champ de l'anthropologie visuelle. *L'Homme*. N° 203 – 204, Mars-avril 2012. Paris : Éditions de l'E.H.E.S.S., 2012. Pages 457-480.

[58] Citation issue page 6 de : ROUCH Jean. « Introduction ». In DE FRANCE Claudine (Ed.). *Pour une anthropologie visuelle*. Paris : Mouton et École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1979. Pages 5-11.

[59] Notons aussi que dans la définition qu'établit François Laplantine à propos des dispositifs cinématographiques (« dispositifs technique et physique d'observation, d'interaction et de construction incluant celles et ceux qui assistent à la projection du film »), ceux-ci ne se limitent pas exclusivement à la phase de constitution du film mais englobent également la réception du film par les spectateurs. Citation issue page 20 de : LAPLANTINE François. *Leçons de cinéma pour notre époque : Politique du sensible*. Paris : Téraèdre Publishing, Éditions de la revue Murmure, 2007. 220p.

s'agit aussi de la disposition des spectateurs à recevoir le film, à être saisis par cette représentation d'un lieu qui, comme nous le verrons plus tard, est aussi une présentation.
Cependant, notre entrée par les dispositifs filmiques dépasse ces trois temps relevés, car nous pensons aussi que le statut et le rôle du film sont de même déterminants dans l'élaboration de la représentation filmique et dans ce qu'elle va pouvoir révéler du réel pour le spectateur. Ainsi, il ne s'agira pas d'interroger uniquement le rôle décisif du réalisateur et la phase de construction du film, il s'agira aussi de questionner les attentes du potentiel commanditaire (en amont du processus de conception) et la portée de la réception filmique (à la suite de la projection).

S'intéresser aux dispositifs filmiques c'est à la fois appréhender ce qu'ils permettent de saisir et ce qui leur échappe ; ce qu'ils permettent de donner à voir ou à comprendre. Car, pour reprendre les mots de François Laplantine, c'est « à partir de dispositifs que nous percevons, connaissons et agissons »[60]. Cependant, François Laplantine rappelle dans le même temps que la mise en place d'un dispositif peut provoquer ce qui lui échappe, c'est-à-dire de l'imprévisible : « Le dispositif en tant que processus (et non procédure) d'expérimentation tient certes de la tactique au sens de Clausewitz. Mais il conjugue un cadre (c'est-à-dire une option) et une interaction physique dont peut surgir l'imprévisible. Nous nous apercevons que les dispositifs d'observation et d'analyse les plus audacieux sont ceux qui permettent de provoquer ce qui paradoxalement échappe au dispositif : le caractère spontané et indéductible des interactions entre les acteurs, dont le corollaire est la nature non pas déductible mais inductive de la démarche anthropologique »[61].
Dans la même direction, André S. Labarthe considère que « Le dispositif est moins une machine à mettre de l'ordre qu'un piège à attraper le hasard, à fixer ces petits détails qu'on pourrait trouver anodins, ou farfelus, ou anecdotiques, ou simplement idiots, mais qui sont, en fait, le tissu même du film qui est en train de se faire »[62].
S'intéresser à la portée du film à partir des dispositifs filmiques, c'est donc considérer à la fois un ensemble de choix qui traduisent l'élaboration d'un certain rapport au monde et ce que cette mise

[60] Citation issue page 12 de : LAPLANTINE François. « Préface ». In BOUKALA Mouloud. *Le dispositif cinématographique, un processus pour [re]penser l'anthropologie.* Paris : Téraèdre, 2009. Pages 9-14. Collection L'anthropologie au coin de la rue.

[61] Ibidem, citation page 12.

[62] Citation issue page 11 du livret DVD : LABARTHE André S. & LAGIER Luc. « Cinéma, de notre temps. Entretien avec André S. Labarthe ». [Livret DVD]. Pages 4-17. In GIRARD Guy. *Cinéma, de notre temps « Aki Kaurismäki ».* [DVD] : MK2 éditions, Sylicone DVD. 55 min, couleur, parlant, 2005. Collection Cinéma, de notre temps, dirigée par Janine Bazin et André S. Labarthe.

en représentation rend possible dans ce qu'elle donne à voir et dans ce qui s'en soustrait, ou se dessine en creux.

Passages entre différentes pratiques filmiques pour une approche sensible de l'urbain

Cette hypothèse méthodologique porte aussi une dimension interdisciplinaire, dans le sens où ce n'est pas une seule pratique filmique qui est en jeu, mais bien un ensemble de pratiques, réalisées dans différents cadres. Ainsi, ce n'est pas uniquement l'usage du film dans la recherche ou le projet de l'urbain qui nous intéressera. En convoquant des productions artistiques, cinématographiques et scientifiques ayant pour objet le paysage urbain, il s'agira d'interroger les passages possibles entre pratiques artistiques et pratiques de recherche.

Plus spécifiquement, nous émettons ainsi l'hypothèse que l'analyse de dispositifs filmiques déployés dans le cadre de productions artistiques, pourrait enrichir les manières dont le film peut être employé dans le cadre de la compréhension de l'urbain et favoriserait la création d'une approche sensible qualifiant la transformation ordinaire des lieux.

***

Troisième hypothèse : le film comme mode de partage des représentations et mise en débat du devenir des lieux.

Les images détiennent une place importante en architecture tout comme en urbanisme. Cependant, le film nous semble posséder deux caractéristiques singulières au sein des images employées dans ces champs, qui nous amènent à le considérer comme un élément pouvant supporter le récit d'expériences sensibles de l'urbain et favoriser ainsi le débat entre différents acteurs de la ville.

Accessibilité des images filmiques

Ce qui constitue un premier aspect de la singularité des images filmiques, c'est que celles-ci sont aujourd'hui accessibles à tous, autant sur le plan de la conception que celui de leur réception. Ainsi, chacun peut contribuer à leur création[63] et chacun peut aisément les lire et les analyser.

[63] Nous retrouvons cette hypothèse chez Cécile Cuny et Héloïse Nez, qui considèrent que les images photographiques et filmiques sont « accessibles à tout un chacun. En effet, la "démocratisation" de la photographie et du film ne date pas de l'arrivée des technologies numériques, qui ont logé dans nos téléphones portables l'objectif d'un appareil photo et/ou d'une caméra. Commercialisés dès la fin du XIX siècle sous la forme d'"ensembles

Concernant leur réception, alors que les modes de représentation techniques classiquement employés pour comprendre et projeter l'espace – notamment l'ensemble des projections orthogonales (cartes, plans de masse, plans, vues de dessus, élévations, coupes, etc.) et les axonométries (perspectives cavalières et isométries) pour l'architecture, et l'ensemble de ce que Ola Söderström nomme les "représentations canoniques"[64] pour l'urbanisme – reposent sur des codes qu'il faut savoir déchiffrer[65], la réception du film ne nécessite pas de la même manière la détention au préalable d'un code graphique (d'un langage) particulier. Si la représentation filmique a pu surprendre les premiers spectateurs du cinématographe, aujourd'hui, la familiarité du médium filmique rend ces images beaucoup plus accessibles et donc potentiellement partageables.

Le film en prise avec l'ordinaire et le quotidien

Les images filmiques, comme toutes représentations, procèdent d'une sélection, d'une construction de la réalité. Selon Ola Söderström, c'est d'ailleurs la capacité des représentations canoniques à « sélectionner/schématiser/synthétiser le monde urbain », donnant ainsi la « priorité au visible, à la matérialité et au type, sur l'invisible, l'immatériel et le singulier »[66] qui a permis l'institutionnalisation de l'urbanisme au XXème siècle.

Néanmoins, si elles sont loin d'être le "miroir fidèle"[67] de l'existant filmé, les images filmiques donnent à voir une expérience ordinaire de l'urbain, expérience à la fois banale, quotidienne, et

---

techniques clé en main" (Brunet, 2000, p. 233), la photographie et, dans une moindre mesure, le film sont devenus des "arts moyens", soit des pratiques communes (Bourdieu, 1965) ». Citation issue page 8 de : CUNY Cécile & NEZ Héloïse. La photographie et le film : des instruments de pouvoir ambivalents. *Participations. Revue de sciences sociales sur la démocratie et la citoyenneté.* CUNY Cécile & NEZ Héloïse (Eds.). N°7 : « Photographie et film : antidotes à la domination politique ? », 2013/3. Bruxelles : Éditions De Boeck Supérieur, 2013. Pages 7-46.

[64] Sous l'expression de "représentations canoniques de l'urbanisme", Ola Söderström réunit les visualisations élaborées en parallèle de l'évolution de l'urbanisme au cours du XXème siècle, tels que le plan ichnographique, le plan directeur, le plan de zones et la cartographie sociale. Pour plus de détails, se référer à l'ouvrage suivant qui retrace la généalogie de ces représentations avant d'interroger leur efficaces à partir de l'étude de plusieurs projets urbains : SÖDERSTRÖM Ola. *Des images pour agir : Le visuel en urbanisme.* Lausanne : Éditions Payot Lausanne, 2000. 139 p.

[65] Pour un aperçu des codes régissant l'ensemble des modes de représentation du projet architectural, se référer à : DURAND Jean-Pierre. *La représentation du projet : Approche pratique et critique.* Paris : Éditions de la Villette, 2003. 223 p. Collection École d'architecture de Grenoble.

[66] Citations issues page 67 de : SÖDERSTRÖM Ola. *Des images pour agir : Le visuel en urbanisme.* Lausanne : Éditions Payot Lausanne, 2000. 139 p.

[67] Nous empruntons l'expression "miroir fidèle" à Henri Lefèbvre (cité par Ola Söderström), qui l'emploie alors qu'il rappelle aux architectes de faire preuve de prudence face à l'aspect trompeur de la représentation (il s'agit du dessin en particulier dans cette citation) : « D'un point de vue épistémologique d'abord, Lefèbvre (1973) a insisté sur les effets de la fréquente confusion en architecture entre espace graphique et espace réel : "Trop souvent les architectes et étudiants en architecture considèrent la feuille de papier comme un miroir, un miroir fidèle, oubliant que rien n'est

complexe, sensible. C'est ce second aspect singulier des images filmiques, qui, selon Cécile Cuny et Héloïse Ney, explique leur place marginale dans l'histoire du visuel en urbanisme : « La discipline urbanistique a codifié, au fil de son histoire et de son institutionnalisation, une imagerie spécifique qui combine trois objectifs : connaître, penser, agir. La photographie et le film ne font que très marginalement partie de cette imagerie, parce que ces deux médiums sont associés à la perception commune dont les urbanistes souhaitent précisément se démarquer. Autrement dit, la ville "invisible" que donne à voir l'imagerie spécifique des urbanistes a progressivement oblitéré, au sein de cette discipline, la ville que nous avons quotidiennement sous les yeux et que restituent la photographie et le film. Le recours à ces deux médiums dans les expériences d'urbanisme participatif contemporaines témoigne ainsi d'un retour du sensible en urbanisme, qui passe par la prise en compte croissante de l'expérience commune et des "savoirs d'usage" dans l'élaboration des projets urbains »[68].

Le film comme support de débat

Ce sont ces deux singularités, à savoir l'accessibilité des images filmiques et leur capacité à traduire une expérience sensible ordinaire, qui constituent le socle de notre troisième hypothèse. Celle-ci reconnaît l'importance du dialogue entre acteurs dans la transformation urbaine du fait qu'il supporte le développement d'une pensée collective du devenir urbain.

Toujours selon Cécile Cuny et Héloïse Nez, « la verbalisation est un élément tout aussi important que l'image dans la dynamique de mobilisation du "savoir d'usage" : celui-ci passe en effet par des narrations qui donnent corps à d'autres images. [...] photographie et film faciliteraient la construction de "communautés d'expériences" associant professionnels et "profanes" (Collins, Evans, 2002), en leur fournissant une base visuelle qui ne précadre pas la discussion »[69], ou, pourrions-nous penser, qui la précadre différemment.

Cette hypothèse d'ordre opératoire soutient l'idée que le film pourrait être opérant pour la conception de la ville en tant que support de débat permettant à différents acteurs de la

plus trompeur qu'un miroir. Ils considèrent la feuille de papier comme un espace neutre, reflet d'un espace objectif externe, neutre lui aussi" ». Ibidem, citation issue page 16. Si l'espace graphique peut être infortunément confondu avec l'espace réel, il en est de même de l'espace filmique.

[68] Citation issue page 10 de : CUNY Cécile & NEZ Héloïse. La photographie et le film : des instruments de pouvoir ambivalents. *Participations. Revue de sciences sociales sur la démocratie et la citoyenneté.* CUNY Cécile & NEZ Héloïse (Eds.). N°7 : « Photographie et film : antidotes à la domination politique ? », 2013/3. Bruxelles : Éditions De Boeck Supérieur, 2013. Pages 7-46.

[69] Ibidem, citation page 13.

fabrication urbaine (concepteurs, usagers, élus, techniciens, etc.) de dialoguer ensemble afin de penser collectivement le devenir urbain. La réception filmique, vécue et discutée collectivement, permettrait alors de travailler le sensible et de mettre en partage les représentations de chacun[70]. Il s'agira ainsi dans la suite de ce travail de discuter les propos de Nicolas Tixier, qui considère que le « partage des représentations n'oblige à aucun accord, mais il permet pour tout un chacun de mieux saisir les enjeux urbains à travers le prisme de la position justement de chacun, il permet par le débat de créer une culture métropolitaine faite d'horizons communs, mais aussi de différences et de controverses »[71].

Afin de tester ces trois hypothèses principales, nous avons développé un protocole méthodologique croisé, à l'écoute d'une hétérogénéité des usages du film dans la compréhension et la constitution du fait urbain, que nous allons maintenant exposer.

3 / Cadres et modalités de construction d'un protocole méthodologique croisé

Notre travail de thèse s'est articulé autour de deux temps forts. Le premier a été celui de la constitution même de notre corpus de travail. Le second a été l'élaboration d'un dispositif

[70] Nous nous inscrivons sur ce dernier point à la suite de certains travaux développés au sein du laboratoire Cresson travaillant la question du partage des représentations. Nous pensons tout particulièrement aux réflexions développées au cœur de la recherche suivante à laquelle nous avons participée : TIXIER Nicolas (Direction scientifique) & alii. *L'ambiance est dans l'air : La dimension atmosphérique des ambiances architecturales et urbaines dans les approches environnementalistes.* Contrat de recherche PIR Ville et Environnement – CNRS – PUCA, novembre 2008- avril 2010. Grenoble : Cresson, ENSAG, 2011. 254 p. Dans cette recherche, la réalisation de "transects urbains", avait pour finalité de « constituer le support d'un dialogue possible entre les différents acteurs de l'aménagement, dont les habitants, acteurs de statuts divers et ne partageant pas nécessairement les mêmes langages ». Citation issue page 157 de : POUSIN Frédéric. « Découpes urbaines : Entre coupe et traversée ». In Ibidem, pages 157-172. Notons aussi que, dans un autre texte, Frédéric Pousin pointe, à partir de certains exemples de représentations des espaces du quotidien, le rôle potentiel des images dans la construction d'un récit du lieu par l'ouverture d'un espace de dialogue. Pour plus de détails, se référer à : POUSIN Frédéric. « Le quotidien et les ambiances : histoires croisées ». In THIBAUD Jean-Paul & SIRET Daniel (Eds.). *Ambiances in action / Ambiances en acte(s). Proceedings of the 2nd International Congress on Ambiances / Actes du 2nd Congrès International sur les Ambiances.* Centre Canadien d'Architecture, Montréal, Septembre 2012. Grenoble : Réseau International Ambiances, ENSAG, 2012. Pages 331-336.

[71] TIXIER Nicolas. *Représentations et constructions des identités métropolitaines*. Conférence présentée au Congrès Mondial du Développement Urbain (INTA 35), le 7 novembre 2011 à Grenoble. Les notes de cette présentation sont disponibles sur le site internet du congrès : INTA 35. [En ligne]. URL : http://www.inta35.org/fr/speaker/70, (Consulté le 20/06/2014).

méthodologique un peu particulier, consistant en l'organisation d'entretiens collectifs basés sur la projection d'une sélection d'extraits de films.

Aucun corpus questionnant la compréhension des transformations ordinaires des lieux à partir de la pratique et de la réception filmique n'avait été constitué en amont, que nous aurions pu convoquer dans le cadre de notre recherche. Dès lors, la première tâche a été d'élaborer un corpus de travail. Au lieu de constituer celui-ci autour d'une unité – thématique, monographique, formelle, etc. – nous avons très rapidement souhaité faire varier les contextes des pratiques filmiques et les méthodes d'analyse. Ainsi, notre matériau de travail est constitué de sous-corpus, permettant de croiser différents points de vue sur l'objet de notre problématique. Si ce croisement des regards peut sembler original, il est à la base de notre méthodologie et constitue notre posture de recherche à l'écoute d'une hétérogénéité des usages du film dans la compréhension et la constitution du fait urbain. Ainsi, nous avons d'une part recueilli et sélectionné un ensemble de films existants à partir duquel nous avons travaillé, mais nous avons aussi, d'autre part, questionné la conception, l'usage et la portée opératoire des pratiques filmiques dans le milieu opérationnel, dans le contexte d'un film de commande pour un congrès international d'urbanisme et dans un cadre pédagogique.
Ce positionnement méthodologique donne à cette recherche un caractère exploratoire que nous ne manquerons pas d'interroger par la suite : qu'apporte une telle multiplication des points de vue pour l'objet de notre recherche ?

Différents cadres de production, différents questionnements, différentes méthodes, et surtout différentes postures de recherche ont été déployés et mis en regard dans cette pluralité de corpus[72]. Ainsi, nous pouvons relever quatre postures principales sous lesquelles se réunissent les quatre corpus constitués :

SÉLECTIONNER : recueillir, sélectionner et étudier des films existants réalisés dans différents cadres :

- **Corpus 1 / *Sélection de films existants*** : recueil et sélection personnelle de productions cinématographiques, artistiques, de recherche, de commande, etc.

[72] Pour faciliter le langage nous appellerons maintenant les sous-corpus des corpus.

OBSERVER : observer la constitution de films dans le cadre d'une étude urbaine :

- Corpus 2 / ***Observation dans le milieu opérationnel*** : observation du « Suivi "avant" de la ligne de tramway E » à Grenoble, mené par le Syndicat Mixte des Transports en Commun de l'agglomération grenobloise (SMTC) et l'Agence d'Urbanisme de la Région Grenobloise (AURG).

PASSER COMMANDE : passer commande auprès de vidéastes dans le cadre de la réalisation d'un film projeté lors d'un congrès d'urbanisme :

- Corpus 3 / ***Réalisation d'un film de commande*** : réalisation du film *Taskscapes urbains. Regards sur 5 métropoles* pour le Congrès de l'Association Internationale du Développement Urbain : « INTA 35. Exit, Voice, Loyalty - Alliances et politiques de voisinage entre métropoles régionales ».

ACCOMPAGNER : accompagner la fabrication de films dans le cadre d'une expérimentation pédagogique :

- Corpus 4 / ***Expérimentation pédagogique :*** accompagnement d'une expérience pédagogique dans le cadre du séminaire de la première année de Master de l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble (ENSAG) : « Traversées urbaines - les ambiances urbaines à l'épreuve de la vidéo » de la filière « Architectures et cultures sensibles de l'environnement - Construire et habiter les ambiances ».

Recueillir et sélectionner, observer, générer (passer commande et accompagner) sont des postures différentes et complémentaires. D'abord, elles permettent de faire varier notre distance et notre implication par rapport aux productions filmiques. Lorsque nous recueillons et sélectionnons des objets existants, notre implication se situe alors que nous choisissons ou écartons un document. Dans la posture de l'observation, nous nous tenons à distance de la production filmique, sans influencer sa réalisation. À l'inverse, nous sommes différemment impliquée lorsque nous générons (réalisons ou accompagnons) la construction d'un film.

Ensuite, ces postures permettent de questionner les différents temps de la pratique filmique. La première posture (sélectionner) porte l'accent sur l'analyse des dispositifs et des postures filmiques à partir de films sélectionnés et des objets qui les accompagnent. Les deux suivantes (observer et générer) interrogent en premier lieu les conditions de constitution des films. Il s'agit

alors de s'intéresser principalement au cadre de la commande, au temps du tournage et à celui du montage.

Bien que les durées de construction de chaque corpus n'aient pas été identiques et que certains des corpus aient dû répondre à un agenda dépassant le cadre de notre thèse, la constitution des quatre corpus s'est faite quasiment en parallèle. Nourrie de ces différentes expériences, notre réflexion ne s'est pas développée par étapes successives, mais "dans l'épaisseur", par le croisement, les divergences et les échos entre les différents corpus. Néanmoins, certains questionnements ont parfois trouvé leurs origines dans l'un des corpus et se sont développés dans un suivant. Nous allons par la suite prendre soin de mettre au jour ces résonnances.
Un ensemble transversal de références bibliographiques et filmographiques, étoffé progressivement depuis le début de la thèse, vient compléter et affiner les quatre corpus mentionnés.

a - Quatre corpus complémentaires

Corpus 1 : Recueil, sélection et analyse d'extraits de films

Comment le film peut-il révéler le réel ? Permet-il la représentation de l'ambiance, et en quoi nous autorise-t-il à appréhender ce qui se tisse entre les dimensions sensible, sociale et construite d'un lieu ? Comment la représentation filmique nous amène-t-elle à comprendre et considérer un lieu et ses activités ? De quelles manières le caractère fluent et en mouvement du paysage peut-il être enregistré et représenté par le film ?
Ces larges questions, formulées au début de notre travail de thèse, nous ont d'abord amenée à questionner le médium filmique à partir d'un ensemble de films existants. François Laplantine relève « la singularité concrète de ce qui est filmé, monté, montré et regardé »[73]. En adressant nos questions de recherche à des films existants, nous nous sommes inscrite dans l'idée évoquée par François Laplantine que « Chaque film [...] réinvente un rapport au réel et aux images, suscite des interprétations, des réinterprétations, mais aussi des résistances à l'interprétation. Il n'y a plus dès lors "le cinéma", mais des films singuliers, qui sont autant de manières susceptibles de rendre

[73] Citation issue pages 24 et 25 de : LAPLANTINE François. *Leçons de cinéma pour notre époque : Politique du sensible.* Paris : Téraèdre Publishing, Éditions de la revue Murmure, 2007. 220 p.

compte des liens entre le temps et l'espace par des images et des sons »[74]. La portée du médium filmique ne peut être considérée sans une prise en compte du caractère singulier et inédit propre à chaque film, et du rapport spécifique à la réalité matérielle que chaque production filmique déploie. Nous souhaitions donc prendre en compte les différentes manières possibles de travailler avec ce médium à partir d'un ensemble de films existants.

Ce premier corpus a donc été constitué à partir du recueil et de la sélection de réalisations filmiques produites dans divers cadres. Ces films, convoquant des représentations de lieux situés dans l'espace public urbain, étaient envisagés comme possibles supports de réflexion concernant la question de l'appréhension des transformations ordinaires du paysage. Cette sélection témoigne d'une hétérogénéité de dispositifs filmiques et de postures considérant dans un même mouvement la relation entre l'espace et les corps filmés dans la durée.

Nous étions à la recherche d'une pluralité de cadres de production et il nous intéressait particulièrement de confronter des productions d'artistes à des films réalisés dans le cadre de recherches urbaines, avec pour toile de fond l'interrogation suivante : l'approche filmique pour la recherche urbaine peut-elle apprendre et se nourrir des gestes filmiques présents dans des productions artistiques ou cinématographiques ?

La méthode d'analyse employée pour ce corpus s'est constituée autour d'une analyse filmique des productions audiovisuelles ou extraits retenus et d'une analyse sur documents liée au contexte d'élaboration des films sélectionnés[75].

Corpus 2 : Observation dans le milieu opérationnel

Cette entrée dans le milieu opérationnel était motivée par un ensemble d'interrogations. Très largement, quelle est la place du film, si elle existe, dans le milieu opérationnel ? Pourquoi et comment a-t-on recours au film ? Quels sont alors ses statuts ?

Plus précisément, le film est-il employé afin de penser les transformations ordinaires des espaces publics urbains ? Quelles sont les formes de représentation du paysage en pratique créées dans ce contexte et de quelles manières celles-ci servent-elles les missions des acteurs de l'opérationnel ? La manipulation filmique permet-elle de saisir les temporalités du paysage urbain contemporain dans ce cadre ? Y a-t-il un corpus existant de films traitant de la transformation ordinaire des

[74] Ibidem, citation pages 24-25.

[75] L'ensemble des documents constituant ce corpus de travail est recensé en annexe, page 418.

lieux ? Mais surtout, dans le champ opérationnel, la question des temporalités du paysage en pratique est-elle pertinente ?

Plus pragmatiquement, le recours au film permet-il la remontée des données sensibles et le partage des représentations concernant les espaces publics urbains ? Permet-il à la maîtrise d'ouvrage de se ressaisir de la maîtrise d'usage ? La projection d'un film peut-elle alimenter le débat autour d'une question urbaine ?

En relation avec l'AURG et le SMTC, nous avons suivi le volet « espaces publics » de l'étude "Avant" de la ligne de tramway E à Grenoble. Dans le cadre de la construction de cette ligne, le SMTC a mis en place une démarche globale de suivi « Avant/Après » afin de juger des effets de la création de cette nouvelle ligne de transport dans l'aire métropolitaine. L'AURG, qui avait un rôle d'assistance à la maîtrise d'ouvrage, a aussi assumé le rôle de maîtrise d'œuvre pour le volet « espaces publics » de l'étude. Dans celui-ci, différents recours au film étaient prévus.

La méthode que nous avons employée pour l'observation de cette étude était immersive : il s'agissait de réaliser une observation participante lors des réunions de travail de l'AURG, des comités techniques de la ligne et du travail de captation des vidéastes. Nos observations et réflexions de ces différents moments ont été compilées progressivement dans un journal de bord. D'autre part, nous avons aussi basé notre analyse sur les documents produits dans le cadre de l'étude[76].

Corpus 3 : Réalisation d'un film de commande

Le film *Taskscapes urbains. Regards sur 5 métropoles* a été réalisé dans le cadre du 35ème congrès mondial du développement urbain. Intitulé *INTA 35*, ce congrès est co-organisé chaque année par l'Association Internationale du Développement. En 2011, cette manifestation s'est tenue à Grenoble et Lyon du 6 au 10 Novembre et avait pour thème celui des métropoles intermédiaires sous l'intitulé « Exit, Voice, Loyalty - Alliances et politiques de voisinage entre métropoles régionales ». Avec la projection d'un film en ouverture de la manifestation, il s'agissait pour les organisateurs d'introduire la thématique du congrès par un mode de représentation sensible.

Le premier enjeu de ce film pour notre travail de thèse était de recueillir des représentations du paysage en pratique dans cinq villes du monde, autour de contraintes thématiques et formelles communes. Il s'agissait de récolter des plans ayant pour objet la représentation du *taskscape*. Pour

[76] L'ensemble des documents auxquels nous avons eu accès est recensé en annexe, page 422.

cela, un cahier des charges précis a été rédigé, plaçant en premier lieu la consigne de filmer le paysage en pratique.

Le deuxième enjeu consistait à tester différents dispositifs cinématographiques, chaque production de plan étant attachée à un dispositif cinématographique spécifique (travelling latéral, plan fixe, plan panoramique horizontal, plan en prise volante, plan fixe en plongée). À travers cela, il s'agissait d'interroger ce que produisent les vidéastes et de questionner l'incidence de ces dispositifs vidéographiques sur les représentations proposées. Y a-t-il des thématiques, des pratiques et des usages de l'espace public, des objets cadrés et d'autre hors-cadre, des jeux d'échelles, récurrents ou divergents selon les différents plans proposés ? Il s'agissait aussi d'élucider en quoi, comment et pourquoi les vidéastes appliquent ces consignes formelles ou s'en éloignent, et de même, comment les choix des lieux et des temps filmés par les vidéastes répondent ou non à des contraintes thématiques et formelles.

Le troisième enjeu était de comparer différentes représentations du paysage en pratique, produites au même moment dans cinq villes éloignées, à partir de consignes thématiques et formelles identiques. Qu'y a-t-il de semblable et de différent ? Peut-on repérer des motifs propres aux thématiques abordées ? Dans quelles mesures les pratiques du paysage contemporain dans cinq endroits du monde se distinguent ou se rapprochent les unes des autres ? Mais surtout, que peut révéler une manière de filmer commune de ces différences ou similitudes ?

Finalement, l'un des enjeux de ce corpus était aussi la saisie des représentations collectives de la vidéo dans la compréhension du fait urbain contemporain. Quelles peuvent être les attentes des commanditaires face au choix de la représentation vidéographique ? Que peut apporter la vidéo à la thématique du congrès et à la discussion de celle-ci ?

À travers l'expérience de réalisation d'un film il s'agissait de se frotter aux conditions matérielles et relationnelles permettant sa construction. Nous nous situions alors dans une posture intermédiaire, en instaurant un dialogue avec les organisateurs du congrès d'une part, et avec les vidéastes d'autre part – vidéastes auprès desquels nous endossions le rôle de commanditaire.

La méthode employée pour réaliser ce film a été la création d'une commande à travers la rédaction d'un cahier des charges commun à l'ensemble des vidéastes. Une analyse filmique des différentes séquences ainsi que des entretiens avec les vidéastes et les commanditaires ont été menés pour ce corpus[77].

[77] L'ensemble des documents analysés dans le cadre de ce troisième corpus est recensé en annexe, page 426.

Corpus 4 : Expérimentation pédagogique

Ce corpus était pour nous l'occasion de poser de front la question des apports du recours au film dans le cadre de l'enseignement de l'architecture. Pour cela, nous avons mené une expérimentation pédagogique au sein du séminaire de Master 1 « Traversées urbaines - les ambiances urbaines à l'épreuve de la vidéo » de la filière « Architectures et cultures sensibles de l'environnement - Construire et habiter les ambiances ». Celle-ci consistait à soumettre un terrain d'étude à un ensemble d'étudiants, à partir duquel ils étaient invités à produire, par petits groupes, un court film révélant une temporalité spécifique au terrain.

Dans un contexte de pédagogie portant sur la compréhension de l'urbain, comment la vidéo peut-elle compléter le bagage de l'étudiant ? Quels sont les éléments de compréhension de l'urbain spécifiques à la pratique filmique ? Orienter l'attention des étudiants sur la dimension temporelle d'un lieu et les sensibiliser au mode de représentation qu'est le film étaient pour nous les principaux enjeux pédagogiques de cette expérience.

Concernant notre travail de thèse, il s'agissait d'éprouver, à partir d'un site spécifique et d'une thématique commune, quels étaient les différents dispositifs et protocoles filmiques qui pouvaient être mis à l'œuvre pour la compréhension d'un lieu.

Cette expérience a aussi été l'occasion pour nous de suivre un travail vidéographique durant toutes les étapes de sa réalisation. Accompagnant les étudiants sur le site dès leur première observation *in situ*, nous avons ensuite suivi la progression de leurs travaux (observation et choix des temporalités, construction d'un dispositif de captation, montage, etc.) jusqu'à la projection des films réalisés.

Nous nous sommes impliquée dans la réalisation de ces vidéos en tant qu'enseignante chargée du suivi de cet exercice. Un échange hebdomadaire avec les étudiants nous a permis d'observer l'évolution progressive de leur travail. Pendant ce temps, il nous semblait important de garder en mémoire ces différentes interrogations : comment se développent un regard et une posture dans le temps de la réalisation filmique ? Comment se met en place et s'ajuste un protocole de captation au regard de l'expérience de terrain ? Comment des formes d'analyse et de restitution sont-elles déjà présentes dans le travail de captation ?

Outre les moments de cours – pendant lesquels a eu lieu le principal dialogue avec les étudiants –, les vidéos et articles réalisés et rédigés par les étudiants ont aussi constitué ce corpus de travail[78].

[78] L'ensemble des documents constituant ce corpus de travail est recensé en annexe, page 428.

Questionner la fabrication d'un film et d'une posture filmique, c'est questionner ce qui sous-tend la réalisation d'un film, bien avant le début du tournage et jusqu'au moment de sa projection. C'est à la fois interroger le cadre de la commande d'un film, son projet, l'élaboration d'un protocole de captation, le tournage comme témoignage de la relation et de l'influence réciproque entre filmant et filmé, les choix réalisés lors du montage, etc.
C'est à cet ensemble d'étapes – dont le découpage n'est pas nécessairement réaliste puisque celles-ci sont intriquées dans un processus d'élaboration – que nous nous sommes intéressée, à partir des quatre corpus que nous venons de présenter.

b - Questionner l'expérience d'audio-vision d'un film

Si dans un premier temps de notre travail nous nous sommes plutôt penchée sur la question de la constitution de films et de postures filmiques, dans un second temps nous nous sommes principalement intéressée à l'expérience d'audio-vision[79] de films et à ce que cette expérience peut engendrer.

« La pensée actrice et la pensée spectatrice se rencontrent et donnent lieu à des formes. Le dessein des images, ce destin des images s'actualise à travers le spectateur et par lui. En ce sens, le corps et les images sont en "réciprocité de perspectives", selon l'expression de Gurvitch. Le spectateur n'est pas passif mais concerné et impliqué. Ce terme est ici à comprendre dans l'optique d'une véritable implication anthropologique dans l'image. Cette activité n'est possible que par la qualité inhérente du cinéma : son impureté, qui naît de sa capacité à accueillir de l'hétérogène, de l'étrangeté, de l'altérité. En ce sens, l'image participe à l'inscription et à la connaissance de l'autre ».[80] C'est dans cette perspective ouverte par Mouloud Boukala que nous souhaitions questionner l'expérience de réception des films. En considérant un spectateur actif[81]

[79] Michel Chion préfère au terme "visionnage" celui d'"audio-vision" qui ne met pas uniquement l'accent sur la dimension visuelle mais traduit la complémentarité et l'influence réciproque du visuel et du sonore dans la réception d'une production audiovisuelle : CHION Michel. *L'audio-vision*. Paris : Nathan, 1990. 186 p. Collection Nathan-université, créée par Henri Mitterand. Série Cinéma et image, dirigée par Michel Marie. Nous emploierons régulièrement le terme "audio-vision" ou l'expression "expérience d'audio-vision".

[80] Citation issue page 22 de : BOUKALA Mouloud. *Le dispositif cinématographique, un processus pour [re]penser l'anthropologie.* Paris : Téraèdre, 2009. 140 p. Collection L'anthropologie au coin de la rue.

81[81] Notons que nous ne sommes pas entièrement satisfaite de l'utilisation du terme "spectateur" pour qualifier un individu faisant une expérience d'audio-vision. Du latin *spectator*, signifiant « qui regarde », ce mot qualifie une expérience de vision, passant sous silence toute expérience sonore. De plus, les différentes définitions du terme s'attachent toutes à relever le caractère passif de cette expérience, qualifiant le spectateur de témoin oculaire d'un

nous voulions, d'une part, interroger ce que fait un film à celui qui l'éprouve, et, d'autre part, ce que construit un spectateur – ou un groupe de spectateurs – à travers la projection-réception d'un film. Dans ce sens, nous avons mis en place un dispositif d'enquête original en invitant des personnes à discuter collectivement d'une sélection d'extraits de films. Il s'agissait ici d'interroger à la fois l'expérience d'audio-vision d'un film, mais aussi ce que celle-ci engendre en tant que support de discussion collective et élément de création d'un commun.

À l'écoute d'une expérience d'audio-vision collective : la méthode de l'observation récurrente

Qu'elles s'inscrivent en sociologie[82] ou en anthropologie[83], en communication[84], en géographie[85] ou en recherche urbaine[86], les approches qualitatives en sciences de l'homme et du territoire sont à la recherche de sens. S'appuyant sur la multiplicité des subjectivités des acteurs, ces démarches compréhensives sont en quête d'une pluralité de significations liées à l'objet qu'elles étudient. Dans ce sens, elles développent des méthodes d'enquête que l'on pourrait qualifier de méthodes " à l'écoute".

Méthodes d'enquêtes de l'approche qualitative des espaces publics urbains

Dans le cadre d'une approche qualitative des espaces publics urbains, Pascal Amphoux évoque différentes techniques d'enquête qui, à partir de la parole des personnes sollicitées, permettent de

événement qui se présente à son regard. Ainsi, le spectateur est d'abord celui qui « contemple un événement », mais aussi celui « qui se contente de regarder, d'observer un phénomène, un événement sans intervenir, sans s'impliquer » (définitions du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. [En ligne]. URL : http://www.cnrtl.fr/definition/spectateur, (Consulté le 20/06/2014). À défaut d'un autre terme plus adapté et à l'aune de ces remarques, nous emploierons dorénavant le mot "spectateur" – dans le sens indiqué par Mouloud Boukala – pour qualifier une personne faisant activement une expérience d'audio-vision.

[82] ALAMI Sophie, DESJEUX Dominique & GARABUAU-MOUSSAOUI Isabelle. *Les méthodes qualitatives.* Paris : PUF, 2009. 126 p. Collection Que sais-je ?

[83] PAILLÉ Pierre (Ed.). *La méthodologie qualitative : Postures de recherche et travail de terrain*. Paris : Armand Colin, 2006. 239 p. Collection U. Sociologie, fondée par Henri Mendras, dirigée par Patrick Le Galès et Marco Oberti.

HAMEL Jacques (Ed.). *L'analyse qualitative interdisciplinaire : Définition et réflexions*. Paris : L'Harmattan, 2010. 250 p. Collection Socio-anthropologie, dirigée par Pierre Bouvier.

[84] DERÈZE Gérard. *Méthodes empiriques de recherche en communication.* Bruxelles : Éditions De Boeck Université, 2009. 256 p. Collection Info & Com, dirigée par Benoît Grevisse et Marc Lits.

[85] HAY Iain (Ed.) & alii. *Qualitative Research Methods in Human Geography*. Toronto : Oxford University Press Canada, 2010 (2000 ; 2005 par Oxford University Press in Australia). 432 p.

[86] AMPHOUX Pascal. « L'observation récurrente ». In GROSJEAN Michèle & THIBAUD Jean-Paul (Eds.). *L'espace urbain en méthodes.* Marseille : Éditions Parenthèses, 2008 (2001). Collection Eupalinos, série Architecture et Urbanisme. Pages 153-169.

révéler « en négatif, les fondements d'une pratique réelle de l'espace public et d'un rapport sensible à la ville »[87]. Il soulève trois caractéristiques de l'approche qualitative : elle est d'abord interprétative (et adopte une posture compréhensive plus qu'explicative des phénomènes observés), elle est aussi multiple et cumulative (aillant pour visée un "taux de redondance intersubjective" garantissant un certain degré d'objectivité), et elle est enfin indirecte (en privilégiant des représentations de l'objet d'étude plus que l'objet en lui-même, celui-ci pouvant ainsi être questionné indirectement).

De nombreuses techniques employées dans le cadre de l'approche qualitative des espaces publics urbains font souvent recours à ce que Pascal Amphoux nomme des artifices de représentation – il peut s'agir de dessins, de cartes, de coupes urbaines[88], de documents photographiques ou filmiques, d'enregistrements sonores, etc. Il nous intéresse ici de nous pencher sur l'une de ces techniques qui a pour particularité de solliciter le médium filmique : l'observation récurrente[89].

L'observation récurrente

Pascal Amphoux définit ainsi l'observation récurrente : « Concrètement, la "technique de l'observation récurrente", que nous avons formalisée sous ce nom dans un autre contexte, consiste en effet à soumettre des documents photo– ou vidéographiques de situations urbaines choisies à l'interprétation de spécialistes de disciplines différentes ou à des habitants des lieux, tout en les faisant réagir sur les commentaires ou interprétations de ceux qui les ont précédés »[90].

---

[87] Ibidem, citation page 154.

[88] Dans le cadre de la recherche *L'ambiance est dans l'air. La dimension atmosphérique des ambiances architecturales et urbaines dans les approches environnementalistes* (Contrat de recherche PIR Ville et Environnement – CNRS – PUCA, 2008-2009) dirigée par Nicolas Tixier, nous avons réalisé de grandes coupes urbaines représentant la question des chaleurs urbaines (pour le cas de Grenoble), et la gestion des déchets solides (pour celui de São Paulo). Ces coupes, alimentées de la parole habitante, étaient ensuite le support de débat mêlant différents interlocuteurs (habitants, élus, concepteurs). C'est par récurrence dans les discours que des éléments discursifs ont été sélectionnés pour enrichir la coupe clinique. Pour plus de précisions quant à la constitution de ce type d'artifices de représentation, se référer à : TIXIER Nicolas, MELEMIS Steven & BRAYER Laure. « Urban Transects ». In *The Place of Research / The Research of Place : proceedings of the ARCC/EAAE 2010 International Conference on Architectural Research.* Washington D.C. : ARCC Publication. [En ligne]. URL : http://info.aia.org/arcc/program/program.html, (Consulté le 20/06/2014). Se référer aussi à MASSON Damien & BRAYER Laure. « Understanding and Representing Urban Heterogeneity. The Case of Waste Collection in São Paulo ». In *The Place of Research / The Research of Place : proceedings of the ARCC/EAAE 2010 International Conference on Architectural Research.* Washington D.C. : ARCC Publication. [En ligne]. URL : http://info.aia.org/arcc/program/program.html, (Consulté le 20/06/2014).

[89] Pour une présentation détaillée de cette technique, se reporter à : AMPHOUX Pascal. « L'observation récurrente ». In GROSJEAN Michèle & THIBAUD Jean-Paul (Eds.). *L'espace urbain en méthodes.* Marseille : Éditions Parenthèses, 2008 (2001). 214 p. Collection Eupalinos, série Architecture et Urbanisme. Pages 153-169.

[90] Ibidem, citation page 154.

L'origine latine du terme "récurrent" renvoie à *recurrere*, qui signifie "courir en arrière". Qu'il s'agisse de l'acte de rembobiner, ou, par la parole, de revenir sur des énoncés antérieurs pour les ressaisir, l'observation récurrente conduite à partir d'enregistrements filmiques propose en fait deux types de récurrence : la première étant propre au médium et entraînant une évolution de la réception du spectateur, la seconde s'établissant dans le recoupement des discours et appelant un échantillon expressif.

À propos du premier type de récurrence énoncé, nous pouvons dire que l'intérêt du recours au médium filmique dans la technique de l'observation récurrente est expliqué parce qu'il autorise « une observation rétrospective contrôlable et répétable »[91]. Le médium possède déjà en lui-même un caractère récursif. Cette spécificité, parmi d'autres, avait déjà été relevée par William H. Whyte en 1980, après qu'il ait développé une méthode d'observation *in situ* centrée sur un enregistrement filmique des espaces étudiés[92]. Cette récurrence intrinsèque au médium influence la réception des images filmées. Évoquant les incidences possibles du caractère récursif du médium sur la réception du chercheur-spectateur, Edward T. Hall retraça l'expérience d'une de ses étudiantes, qui, après trois semaines passées à visionner le même enregistrement, y découvrit des choses qu'elle n'avait jusqu'alors jamais relevées : « Elle eu quelques difficultés à accepter le fait que ce qu'elle voyait maintenant était présent sur le film pendant tout le temps qu'elle l'avait examiné ; ce qu'elle n'avait pas vu dans un premier temps, et ce qu'elle parvenait maintenant à distinguer étaient en réalité identiques : ce n'était pas le film qui avait changé, mais elle-même »[93]. Bien que le film reste identique à chaque visionnage, les conditions de projection ainsi que les prédispositions du spectateur peuvent changer à chaque répétition. Si ce dernier peut être d'humeurs différentes, faire preuve de plus ou moins de concentration et d'attention, etc., chaque nouvelle projection est aussi nourrie de ses précédents visionnages.

Le second type de récurrence s'opère, comme nous l'avons suggéré, dans les discours. Parler d'un lieu, de ses propres pratiques urbaines et des sensations que celles-ci engendrent, engage nécessairement un point de vue subjectif, une interprétation. De la même manière, tout regard

[91] Ibidem, citation page 155.

[92] Cette méthode fût développée au cours de la recherche publiée dans l'ouvrage suivant : WHYTE William H. *The Social Life of Small Urban Spaces.* Washington D.C. : The Conservation Foundation, 1980. 125 p.

[93] Citation issue page 186 de : HALL Edward Twitchell. *La danse de la vie. Temps culturel, temps vécu.* Paris : Éditions du Seuil, 1984 (1983). 282 p. Collection Points Essais.

porté sur un document audiovisuel est subjectif, et tout document audiovisuel est premièrement empreint de la subjectivité de celui qui l'a conçu. Ainsi, comment comprendre un lieu – et dans le cas qui nous intéresse directement : un lieu dans ses transformations ordinaires – à partir d'un document le représentant ? Pour atteindre un certain degré d'objectivité, passer par l'observation récurrente signifie tenter d'épuiser les interprétations possibles en croisant différents regards (notamment issus de disciplines diverses ou faisant preuve d'expertises variées) jusqu'à l'émergence de ce que Pascal Amphoux nomme le "taux de redondance intersubjective". Couramment, dans l'optique d'une « production exogène de sens »[94], le chercheur va confronter ses propres interprétations avec celles de ses pairs. À travers l'observation récurrente, il ne va pas uniquement valider ou réfuter ses propres interprétations, mais va être à l'écoute des différents niveaux de commentaires des participants (description, associations, interprétation et appréciation), lors d'entretiens individuels ou collectifs. En réactivant au cours de chaque entretien les commentaires énoncés précédemment – le chercheur menant l'entretien en faisant le relais –, certaines interprétations vont émerger par redondance, tandis que d'autres vont être finalement écartées. Il est donc important de convoquer pour ces entretiens des participants issus de différents contextes, afin de « croiser les regards disciplinaires et promouvoir la multiplicité des interprétations comme moyen d'objectivation »[95]. L'échantillon des personnes interviewées est ainsi qualifié d' "expressif" plus que de "représentatif" : « L'échantillon, enfin n'est pas représentatif, au sens statistique du terme ; on pourrait par contre dire qu'il est expressif, au sens où c'est le maximum d'expressivité qui est recherché : le principe même de l'objectivation par récurrence reposant en effet sur la *diversité a priori des regards portés sur le vidéogramme*, celle-ci constitue le critère de choix des personnes sollicitées »[96].

Il n'est pas inhabituel d'avoir recours aux enregistrements filmiques dans le cadre de l'approche qualitative en sciences sociales. Dans un petit ouvrage présentant les approches qualitatives (sous l'angle fortement orienté du travail de consultant[97]), Sophie Alami, Dominique Desjeux et

---

[94] Citation issue page 198 de DERÈZE Gérard. *Méthodes empiriques de recherche en communication.* Bruxelles : Éditions De Boeck Université, 2009. 256 p. Collection Info & Com, dirigée par Benoît Grevisse et Marc Lits.

[95] Citation issue page 155 de : AMPHOUX Pascal. « L'observation récurrente ». In GROSJEAN Michèle & THIBAUD Jean-Paul (Eds.). *L'espace urbain en méthodes.* Marseille : Éditions Parenthèses, 2008 (2001). 214 p. Collection Eupalinos, série Architecture et Urbanisme. Pages 153-169.

[96] Ibidem, page 158.

[97] Sans adhérer à la remise en cause d'une sociologie appliquée contenue dans le compte rendu de lecture de Jacques Le Boec, celui-ci montre néanmoins les influences et les limites d'une telle orientation. Voir LE BOHEC Jacques. Sophie Alami, Dominique Desjeux, Isabelle Garabuau-Moussaoui, Les méthodes qualitatives. *Liens Socio.*

Isabelle Garabuau-Moussaoui notent que la vidéo comme technique visuelle de recueil de données est utile pour saisir « les rythmes, les gestes, les postures, les tours de main, les évolutions de comportement, les situations concrètes, les automatismes et les données non verbales »[98]. Ces auteurs relèvent aussi que la présentation d'enregistrements vidéo à des interviewés, permet d'accéder aux pratiques et aux imaginaires. L'enjeu étant, dans une démarche compréhensive, de saisir la multiplicité des pratiques, la sélection des personnes à interviewer (la constitution de l'échantillon) s'établit donc dans une optique de diversité ne nécessitant pas la représentativité requise dans le cadre de l'approche quantitative : « les critères de sélection des personnes à rencontrer n'ont donc pas pour objectif la représentativité de la population mais la recherche de leur significativité sociale, les variables d'appartenance ayant peu de sens à l'échelle micro-sociale où l'effet de situation est dominant »[99].

Emprunts à la technique de l'observation récurrente et écarts méthodologiques

Dans les travaux de Pascal Amphoux, les objets de recherche sont soumis à la représentation vidéographique de lieux présélectionnés aux vues de questions émergeant d'un travail de terrain[100]. Il semble important de noter que, dans le second temps de notre travail de thèse, notre emploi des représentations filmiques s'éloigne de ce premier principe : nous soumettons à l'observation récurrente des documents filmiques qui, pour la plupart d'entre eux, ne sont pas issus d'un travail de terrain sur des lieux préétablis par nous-même.

Dans le cadre de ce travail de thèse, la méthode de l'observation récurrente est employée pour épuiser les interprétations possibles énoncées à partir d'une sélection d'extraits de films réalisés dans divers contextes. Cette sélection est constituée d'extraits de films issus des quatre corpus présentés ci-dessus. Il s'agit de plusieurs films existants, d'un film dont nous avons observé la fabrication, d'un film que nous avons réalisé, et de certains films dont nous avons accompagné la

---

« Lectures : Les comptes rendus / 2010 ». [En ligne]. Mis en ligne le 05 octobre 2010. URL : http://lectures.revues.org/1146, (Consulté le 20/06/2014).

[98] Citation issue page 59 de ALAMI Sophie, DESJEUX Dominique & GARABUAU-MOUSSAOUI Isabelle. *Les méthodes qualitatives.* Paris : PUF, 2009. Collection Que sais-je ? 126 p.

[99] Ibidem, page 63.

[100] Nous pouvons mentionner particulièrement la recherche suivante, dans laquelle de courts films (appelés « vidéogrammes »), réalisés dans des lieux choisis pour la recherche, ont fait l'objet d'observation récurrente : AMPHOUX Pascal & JACCOUD Christophe. *Parcs et promenades pour habiter.* Tome 1 : *Étude exploratoire sur les pratiques et représentations urbaines de la nature à Lausanne : douze monographies lausannoises* (1992. 118 p.). Tome 2 : *Douze vidéogrammes lausannois* (1993. Vidéo). Tome 3 : *Douze monographies lausannoises* (1994. 158 p.). Rapports de recherche : IREC. Lausanne : École Polytechnique Fédérale de Lausanne.

fabrication[101]. Les différents extraits sélectionnés sont représentatifs d'une hétérogénéité d'approches et de dispositifs filmiques. Ici, l'enjeu de la méthode de l'observation récurrente est de faire ressortir, au cours d'entretiens collectifs, les interprétations possibles quant à la portée des diverses approches et dispositifs à faire émerger une compréhension des transformations ordinaires des lieux filmés.

Entretiens collectifs et échantillon

Dans son exposé de la technique de l'observation récurrente, Pascal Amphoux place le nombre d'entretiens pour chaque extrait vidéo entre cinq (seuil de validité) et dix (seuil de saturation). Concernant les entretiens faisant appel à des supports visuels (photographiques ou vidéographiques, support d'illustration ou d'élucidation), Sophie Alami, Dominique Desjeux et Isabelle Garabuau-Moussaoui notent quant à eux l'apparition d'une saturation des données à partir d'un nombre d'entretiens situé entre douze et quinze.

Dans le cadre de notre travail, nous avons opté pour la mise en place de deux entretiens collectifs de cinq personnes. Nous avons préféré l'aspect collectif des entretiens, pensant que l'échange et la discussion à plusieurs peuvent entraîner l'apparition de nouvelles interprétations et initier des associations d'idées qui ne seraient pas nées lors d'entretiens individuels. Au cours d'une discussion, il y a déjà récurrence et développement dans le croisement des discours des différents interlocuteurs. Nous avons cependant souhaité limiter le nombre de personnes interrogées à cinq par entretien collectif ; ce nombre, assez restreint, nous semblant permettre à chacun de s'exprimer tout en offrant un temps de discussion assez large dans lequel un développement de certaines idées est possible.

Dans le souci de recueillir une "parole experte" menant à une diversité d'interprétations – en allant dans le sens de la constitution d'un "échantillon expressif" –, nous avons souhaité solliciter et réunir des personnes expertes issues de quatre domaines en lien avec notre objet d'étude :

- L'architecture (praticiens, enseignants),
- La recherche urbaine (chercheurs et chercheurs-vidéastes),
- Le milieu opérationnel (acteurs issus d'agences d'urbanisme et de centres d'étude publics),

[101] Nous reviendrons par la suite sur l'ensemble des extraits de films constituant cette sélection. Voir le chapitre 6 de cette thèse : « Une sélection d'extraits de films comme matière à discussion collective », page 201.

- La pratique vidéographique ou cinématographique.

Pour chaque groupe d'entretien, nous avons veillé à solliciter et croiser des personnes impliquées dans tous les domaines cités. Il faut cependant noter que certaines d'entre elles sont parfois associées simultanément à plusieurs de ces domaines – il n'est pas rare que des architectes praticiens enseignent dans les écoles d'architecture tout en ayant une activité de recherche. Les personnes sollicitées font partie du réseau de connaissances que nous avons créé dans le cadre de ce travail de thèse[102]. Nous avons notamment fait appel à des interlocuteurs rencontrés dans le cadre de la constitution des corpus précédemment présentés.

Ces entretiens collectifs ont pris la forme d'une journée d'étude, intitulée « La transformation ordinaire des lieux au prisme des dispositifs filmiques », qui s'est tenue au laboratoire Cresson, à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble, le Vendredi 11 Janvier 2013[103]. Dix intervenants, répartis en deux groupes de travail, étaient invités à discuter à partir de la projection de treize extraits de films. Un temps collectif final, lieu d'un dernier niveau de récurrence, permettait de mettre en commun les expériences d'audio-vision des deux groupes et les conversations que celles-ci avaient engendrées. Nous reviendrons plus en détail ultérieurement sur les différents temps de cette journée[104].

À travers son organisation, cette thèse opère un mouvement que l'on pourrait qualifier ainsi : partir du lieu et revenir au lieu. Dans un premier temps, *partir du lieu* signifie prendre comme données initiales des lieux précis, existant au sein de l'agglomération grenobloise ou dans cinq villes internationales, autour desquels des approches filmiques ont été déployées (Corpus 2, 3 et 4). Par la pratique filmique s'établissent alors une compréhension et une connaissance de ces lieux, un savoir sensible et ordinaire, attentif aux espaces, aux temps, aux habitants et aux usages

[102] Il s'agit notamment pour partie de personnes que nous avions sollicitées en tant qu'intervenant ou discutant dans le cadre d'un séminaire scientifique que nous avions organisé à l'automne 2011 : BONNET Aurore & BRAYER Laure (Eds.), MEIGNEUX Guillaume. *Vidéo & Ambiance : Approches vidéographiques dans la recherche urbaine à travers le rythme*. Séminaire scientifique. Les 25 et 26 Octobre 2011, École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble. [En ligne]. URL : http://www.ambiances.net/seminars/grenoble-2011-video-et-ambiance.html, (Consulté le 20/06/2014).

[103] Le livret de présentation de cette journée d'étude est disponible en annexe, page 432.

[104] La présentation détaillée de la journée d'étude prendra place dans le chapitre 6 : « Une sélection d'extraits de films comme matière à discussion collective »page 201.

qui les constituent. Le *retour au lieu* illustre un autre type de lieu, cette fois moins précis mais pourtant universel, qui est le lieu du projet d'architecture, d'urbanisme ou de paysage. Il s'agit alors de la conception du lieu pris dans la démarche de projet, de notre rapport à la question du lieu dans cette démarche (Entretiens collectifs).

Ces deux mouvements – partir du lieu, en comprenant l'existant ; revenir au lieu, en imaginant son potentiel – nous semblent caractériser dans un va-et-vient permanent la conception architecturale et urbaine.

Premier corpus : Recueil et analyse de films existants

Ce corpus, que nous pourrions qualifier d'exploratoire, représente la première entrée dans notre travail de thèse, et les films qui le constituent n'ont, depuis le début, cessé de nous guider et de nous surprendre. Il nous faut préciser dès à présent que, s'il s'agit d'un corpus raisonné, celui-ci n'a néanmoins pas valeur d'échantillon représentatif. Bien que partiel, cet état de l'art nous a cependant permis de développer et de mettre à l'épreuve nos premières hypothèses, nous amenant aujourd'hui à considérer certains films existants comme des compagnons de réflexion. Rencontrés en début de thèse, ils ont accompagné en chemin l'ensemble de notre recherche. Ainsi, la manière dont nous approchons les films de ce corpus est voisine de l'attitude adoptée par le critique de cinéma Serge Daney, qui écrivait moins *sur* les films et les réalisateurs, qu'*avec* eux. Dans un très beau texte, Leslie Kaplan évoque le fait que Serge Daney se servait de films comme matière à penser, les considérant tout autant comme "porte-questions" que comme interlocuteurs[105].

La constitution de ce corpus et le visionnage des films existants retenus se sont développés autour de deux lignes directrices. D'abord, nous émettions l'hypothèse que les protocoles de captation et

[105] Travaillant à partir de textes de Serge Daney, Leslie Kaplan écrit : « dans ses textes les metteurs en scène, et les films, sont des porte-questions, dans une histoire qui est en train de se faire, au présent, [...] et cette histoire il l'écrit avec le metteur en scène, l'acteur, les personnages, et le lecteur, parfois même le film est son interlocuteur ». Citation issue pages 212 et 213 de : KAPLAN Leslie. Style de Daney. *Trafic.* N°37 : « Serge Daney : après, avec », Printemps 2001. Paris : P.O.L. Éditeur, 2001. Pages 210-216.

de montage développés dans le cadre de productions artistiques pourraient inspirer des protocoles à déployer pour des productions de recherche ; il nous fallait pour cela visionner un large champ de films existants, réalisés dans divers cadres, à la fois artistiques et scientifiques. Ensuite, nous pensions qu'à partir du visionnage de films existants, nous pourrions esquisser une sorte de cartographie des manières de filmer le réel en relation à la façon dont ils révèlent son ambiance. Attentive aux propos de Serge Daney, considérant que « c'est la procédure d'approche du réel qui est plus intrigante ou intéressante que la chose figurée, reproduite et représentée »[106], nous avons abordé les films existants en nous intéressant principalement aux manières de filmer le réel, laissant dans un premier temps de côté les interprétations possibles des éléments filmés.

Au cours de ce chapitre, nous allons d'abord essayer d'expliquer la sélection que nous avons opérée à partir des nombreux films existants que nous avons visionnés. Nous tenterons ensuite de situer les extraits de films retenus selon les postures qu'ils déploient en relation à l'existant.

1 / Constitution et analyse d'un corpus de films existants

C'était donc à partir d'un ensemble de films existants que nous désirions commencer à questionner la représentation des transformations ordinaires du paysage. Mais quels films regarder et comment opérer une sélection ?

a - Un large visionnage

Dans un premier temps, nous souhaitions visionner des productions filmiques réalisées dans différentes sphères ou milieux, sans en écarter d'office. Nous nous sommes alors autant intéressée au cinéma documentaire, qu'au cinéma de fiction, aux productions artistiques qu'aux productions filmiques réalisées dans le cadre de travaux scientifiques. Le champ de production était donc très large ; la période de réalisation des films l'était tout autant. Nous avons

[106] Citation issue page 171 de : DANEY Serge. *Persévérance, Entretien avec Serge Toubiana.* Paris : P.O.L., 1994. 171 p.

effectivement visionné à ce propos des productions datant du début du cinéma[107] jusqu'à des réalisations les plus contemporaines.

Ainsi nous pouvons retracer, de façon non exhaustive, les différentes catégories de films et quelque uns des auteurs que nous avons abordés et qui s'inscrivent dans ces champs :

- *Le cinéma de fiction* :
Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Jean-Luc Godard, Jim Jarmusch, Chris Marker, Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, Andreï Tarkovski, Jacques Tati, Wim Wenders, etc.
- *Le cinéma expérimental* :
Stan Brakhage, William Raban, John Smith, Michael Snow, Chris Welsby, etc.
- *Le cinéma documentaire et/ou ethnographique* :
Chantal Akerman, Hubert Aquin, Stéphane Breton, Gilles Carle, Raymond Depardon, Robert Flaherty, Louis Malle, Nikita Mikhalkov, Jean Rouch, Johan van der Keuken, Dziga Vertov, etc.
- *L'art vidéo* :
Francis Alÿs, Jean-Philippe Corre, Neil Goldberg, Dominique Gonzalez-Foerster, Valérie Jouve, Gordon Matta-Clark, Pied La Biche, Ben Russell, etc.
- *Les films de recherche* :
Charles et Ray Eames, Christophe Girot, Irena Latek, Karine Sudan (pour une recherche de Pascal Amphoux et Christophe Jaccoud), Bregtje van der Haak (pour une recherche de Rem Koolhaas), William H. Whyte, etc.

Néanmoins, nous pouvons questionner le bien-fondé des grandes catégories dans lesquelles sont habituellement classées les productions filmiques, et, de même que François Laplantine ou André S. Labarthe, regretter leur imperméabilité et les stéréotypes auxquels elles sont généralement associées. En écrivant que « La séparation entre le documentaire, qui montrerait le vrai, et la fiction, qui produirait du faux, méconnait le caractère complexe du *rapport* aux images au cinéma, qui oscille sans cesse, depuis sa naissance, entre la reproduction fidèle du semblable et l'art du

[107] Si nous nous sommes intéressée aux premières productions du cinématographe, rappelons également notre intérêt pour les inventions aux prémices du médium : la chronophotographie d'Edward Muybridge et le fusil photographique d'Etienne-Jules Marey, que nous avons déjà mentionnées précédemment.

semblant, le miroir et le mirage, bref, l'influence de Lumière et celle de Méliès »[108], François Laplantine revendique une complexité propre aux images filmiques qui ne se laissent pas définir et classer si facilement. Au lieu de chercher les dissemblances des films classés – arbitrairement ? – du côté de la fiction ou du documentaire, André S. Labarthes propose de considérer leur proximité, leurs liens, voire ce qu'ils ont en commun : « Croire qu'il y a d'un côté le documentaire et de l'autre la fiction, c'est ignorer ce qui les rend indispensables l'un à l'autre. Avec *Cinéastes* puis *Cinéma, de notre temps*, j'aurai au moins appris que le cinéma du réel, le si mal nommé, c'était aussi *Pickpocket* de Bresson ou *Faces* de Cassavetes. Qu'il n'y a, en somme, de cinéma que du réel, de Lumière aux Straub, en passant par Vigo, Renoir, Pasolini, etc., etc., jusqu'à Godard ou Rohmer »[109].

L'exercice de découpage que nous venons de proposer, assez abstrait et questionnable – le cinéma ethnographique, par exemple, ne pourrait-il pas faire partie des films de recherche ? –, pourrait être réalisé autrement. Nous pourrions par exemple délaisser ces grandes catégories et prendre le parti de relever les courants cinématographiques ou les genres filmiques que nous avons visionnés. Nous évoquerions alors les films d'expédition[110], les symphonies urbaines[111], les réalisations du Cinéma Direct[112], les films de la Nouvelle Vague ou encore les productions s'inscrivant dans le

---

[108] Citation issue page 44 de : LAPLANTINE François. *Leçons de cinéma pour notre époque : Politique du sensible.* Paris : Téraèdre Publishing, Éditions de la revue Murmure, 2007. 220 p.

[109] Propos de André S. Labarthe issue page 5 du livret DVD : LABARTHE André S. & LAGIER Luc. « Cinéma, de notre temps. Entretien avec André S. Labarthe ». [Livret DVD]. Pages 4-17. Ce livret accompagne le film suivant : GIRARD Guy. *Cinéma, de notre temps « Aki Kaurismäki ».* [DVD] : MK2 éditions, Sylicone DVD. 55 min. Couleur, parlant, 2005. Collection Cinéma, de notre temps, dirigée par Janine Bazin et André S. Labarthe. La collection « Cinéastes de notre temps », créée en 1964 par André S. Labarthe et Janine Bazin, ensuite intitulée « Cinéma, de notre temps » en 1989, est une série de documentaires réalisés par de jeunes réalisateurs à propos de réalisateurs reconnus.

[110] Au tout début du XXème siècle, suite à l'invention du cinématographe, il devint de plus en plus commun d'emmener des caméras au cours d'expéditions anthropologiques afin d'enregistrer et de conserver de petits segments filmés de la vie et des rites des peuples étudiés. En 1898, lors d'une expédition au détroit de Torrès, Alfred Cort Haddon utilisa, entre autres méthodes et outils de collecte de données, la caméra Lumière. Les images qui en résultent (représentant des danses et trois hommes tentant d'allumer un feu) sont les premières prises de vue filmées sur un terrain : HADDON Alfred Cort. *Expédition au détroit de Torrès.* 1 min. 10 sec. Noir & blanc, muet, 1898. En 1904 et 1909, Rudolf Pöch filma lors d'expéditions en Nouvelle-Guinée et Afrique du Sud Occidental. En 1901, puis en 1912, Baldwin Spencer filma les aborigènes d'Australie : SPENCER Baldwin. *Aborigènes d'Australie.* 44 sec. Noir & blanc, muet, 1912.

[111] La symphonie urbaine est un genre de cinéma documentaire d'avant-garde qui trace le portrait d'une ville et de la vie quotidienne de ses habitants. Nous pouvons citer, à titre d'exemple, les trois symphonies urbaines suivantes : CAVALCANTI Alberto. *Rien que les heures*. 45 min. Noir & blanc, sonore, 1926 ; RUTTMAN Walter. *Berlin, symphonie d'une grande ville*. 65 min. Noir & blanc, sonore, 1927 ; STRAND Paul & SHEELERS Charles. *Manhatta*. 11 min. Noir & blanc, muet, 1921.

[112] Avec l'apparition du cinéma léger après la seconde guerre mondiale – liée aux évolutions techniques telles que le développement du format 16 mm et du Nagra, rendant le système d'enregistrement audiovisuel moins lourd et plus

genre du *Landscape Film*[113], pour ne citer que ceux-ci. Mais, là encore, nous ne saurions être exhaustive.

Cependant, nous voyons déjà à travers ces champs se dessiner certains aspects spécifiques de la réalité filmée et certaines manières de la filmer. Ainsi, si les auteurs de symphonies urbaines prennent pour objets les métropoles modernes et leurs mouvements propres à l'heure de l'industrialisation de masse (mouvements de la mobilité mécanique, des machines industrielles, de la foule laborieuse), les réalisateurs de la Nouvelle Vague, sans faire (ouvertement) de la ville leur objet, en font le décor naturel de leurs fictions. Au même titre que les cinéastes s'inscrivant dans le courant du Cinéma Direct, ils utilisent la légèreté fraîchement trouvée du matériel d'enregistrement audiovisuel pour parcourir les villes. Ce dernier courant ne montre plus une fascination sans faille pour les mouvements de la ville, mais s'ingénie à mettre en mouvement la caméra, qui mieux que jamais parcourt, accompagne, se tient au plus proche du filmé et de ses modulations. Les productions du cinéma expérimental, et plus particulièrement du genre du *Landscape Film*, abordent la question de la relation des mouvements. Attentifs à la dynamique des éléments naturels et aux interactions entre les hommes et leur environnement, ces films expérimentent des protocoles articulant – parfois mécaniquement – les mouvements du filmé à ceux de la caméra.

Cependant, bien qu'une première lecture soit possible à partir des courants de films relevés, admettons sincèrement que ces sous-catégories ne nous intéressaient guère en tant que telles, notre sélection de films existants n'en dépendant pas. À l'inverse, ce qui a fortement guidé nos visionnages puis la sélection des films de ce corpus peut se résumer en deux principaux points : ces films devaient, d'une part, représenter les transformations ordinaires des lieux, et d'autre part, proposer différentes manières de filmer, ou d'aborder le lieu.

---

maniable – s'est développé le courant du Cinéma Direct. Parfois appelé "cinéma vérité", ce courant a pris forme parallèlement au Québec (à l'Office National du Film, dont Michel Brault et Wolf Koenig faisaient partie) et en France (autour de la personne de Jean Rouch). Le Cinéma Direct a déployé de nouvelles manières de filmer : la caméra, très mobile, va au contact des personnes filmées.

[113] Le *Landscape Film*, ou Film Paysage, est un genre de cinéma expérimental qui met l'accent sur les éléments naturels de la réalité filmée. Comme nous le verrons plus tard, Chris Welsby a été l'un des fondateurs de ce genre cinématographique.

b - Les critères de sélection de films existants

Des points communs

Nous avons établi notre sélection de films existants sur la base de plusieurs traits communs aux productions filmiques retenues. En premier lieu, pour reprendre l'expression de Siegfried Kracauer, les films existants devaient enregistrer la "réalité matérielle"[114]. Selon Siegfried Kracauer, « Le film est pleinement lui-même lorsqu'il enregistre et révèle la réalité matérielle. Or cette réalité comporte nombre de phénomènes qui ne sont guère perceptibles que grâce à la capacité de la caméra de les saisir au vol. Et comme tout médium privilégie les choses qu'il est le seul à pouvoir rendre, on peut s'attendre à ce que le cinéma soit mû par le désir de représenter la vie matérielle en ce qu'elle a de fugitif, de plus éphémère. Les foules des rues, les gestes involontaires, les impressions passagères sont ses mets de choix »[115].

Notons au passage que, pour Siegfried Kracauer, la capacité du film à révéler le réel étant intrinsèque au médium, la question du genre cinématographique n'est pas déterminante. Une scène tournée dans le cadre d'une fiction peut tout aussi bien qu'un film documentaire témoigner et révéler certains détails de la société contemporaine à son élaboration. Ainsi, Philippe Despoix et Nia Perivolaropoulou énoncent, dans leur introduction à la traduction française de la *Théorie du film* de Siegfried Kracauer, que : « La principale "unité" d'analyse n'est pas le genre, dans la mesure où tous, sans distinction, relèvent du même principe esthétique fondamental : pour Kracauer, fiction et documentaire, par exemple, ne fonctionnent pas différemment au plan

[114] Siegfried Kracauer développe la notion de "réalité matérielle" dans l'ouvrage suivant : KRACAUER Siegfried. *Théorie du film : La rédemption de la réalité matérielle*. Paris : Flammarion, 2010 (1960). 515 p. Collection La bibliothèque des savoirs. Traduit de l'anglais par Daniel Blanchard et Claude Orsoni. Dans cette version française de *La théorie du film*, un glossaire reprend les définitions et traductions des principaux concepts pour lesquels l'auteur a développé un vocabulaire spécifique. La "réalité matérielle", terme traduit à partir de l'anglais "physical reality", correspond au « monde extérieur que révèle la caméra-réalité, à la fois objet et partie prenante de l'enregistrement photographique ou filmique ». Ibidem, citation page 489. La "caméra-réalité" (*camera-reality*) est un « Terme spécifiquement forgé par Kracauer, de même que l'allemand *Kamera-Realität*, pour dénommer le plan distinctif de la réalité révélé à travers les médias photo-cinématographiques ; il est complété par une série d'autres concepts formés de la même manière : *camera-eye* (objectif-œil) ; *camera-life* (la vie saisie par la caméra) ; *camera-realism* (le réalisme propre à la caméra) ; concept également repris dans *L'histoire* et rapproché de la réalité historique ». Ibidem, citation page 488.

Nous emploierons par la suite le terme de "réalité matérielle" dans un sens proche de celui défini par Siegfried Kracauer : il fera référence au caractère concret, complexe et fluent de l'existant filmé.

[115] Ibidem, citation page 13.

cinématographique »[116]. Pour ce théoricien du cinéma, « C'est la singularité du médium – et non du style – qui sert l'analyse du seul art qui contrairement à tous les autres, procède "du bas vers le haut" »[117].

Nous cherchions donc, premièrement, des films capables de retranscrire la réalité matérielle, de la mettre à jour, quels que soient les catégories, genres, ou courants auxquels ils pouvaient être rattachés. Mais nous recherchions aussi, plus spécifiquement, des films capables de traduire les transformations de cette réalité, en révélant son caractère complexe et fluent qui se renouvelle sans cesse dans le processus permanent de co-configuration des individus (et de leur activités) et du paysage. Il s'agissait de sélectionner des représentations du paysage en pratique qui rendent visible la dynamique de l'ambiance. Nous souhaitions donc, plus précisément, sélectionner des films qui révèlent et traduisent les transformations ordinaires des lieux, en étant attentifs aux relations entre corps et espace, dans la durée.

En cela, les films existants que nous avons retenus ont pour traits communs d'avoir pour sujet un lieu particulier. Qu'ils considèrent une place publique, un marché, un belvédère, une ancienne voie ferrée désaffectée, une petite ville de campagne, un parc urbain, etc., tous ces films ont pour sujet un espace public existant et ses usages. Pour chacun d'eux nous pourrions dire que le personnage principal est le paysage en pratique. Nous pouvons préciser d'autre part que tous ces films ont été tournés dans des lieux réels et non pas dans le cadre de décors construits : il s'agit d'espaces publics vécus et pratiqués.

Une hétérogénéité

Si nous avions alors établi les points communs aux films que nous allions retenir, nous étions en même temps à la recherche d'une hétérogénéité des façons d'appréhender le lieu. Nous souhaitions donc que la sélection de films fasse état d'une diversité de dispositifs filmiques et présente différents rapports au temps et aux temporalités.

D'une part, en faisant appel à des films existants nous n'étions pas à la recherche d'un unique dispositif filmique, mais nous souhaitions à l'inverse que notre sélection nous permette de

[116] Citation issue page XVII de : DESPOIX Philippe & PERIVOLAROPOULOU Nia. « Introduction. Une théorie intempestive du cinéma ». In KRACAUER Siegfried. *Théorie du film : La rédemption de la réalité matérielle.* Paris : Flammarion, 2010 (1960). Pages VII – XXIX.

[117] Citation issue page 21 de : DESPOIX Philippe & PERIVOLAROPOULOU Nia. « Siegfried Kracauer : un intellectuel au carrefour des cultures, des disciplines et des genres ». In DESPOIX Philippe & PERIVOLAROPOULOU Nia (Eds.), avec la collaboration de Joachim Umlauf. *Culture de masse et modernité. Siegfried Kracauer sociologue, critique, écrivain.* Paris : Éditions de la maison des sciences de l'homme, 2001. Collection Philia, dirigée par Gérard Raulet. Pages 7-22.

questionner diverses manières d'enregistrer, d'assembler et de restituer des images audiovisuelles. Ainsi, chacun des films de la sélection devait procéder de choix singuliers concernant le protocole de captation (distance, orientation, déplacement de la caméra, etc.), ou de montage (vitesse d'enregistrement et de projection des images, rythme du montage, durée des plan, etc.) qui soient différents des autres films retenus.

D'autre part, nous souhaitions recueillir une diversité de façons d'approcher par le film la question du temps. De quelles manières le film peut-il faire état de la transformation ordinaire des lieux ? De quelles façons traduit-il la dynamique et le caractère fluent de l'ambiance ? Le film permet-il de mesurer le temps ou de représenter son expérience ? Pour François Laplantine, filmer est un choix qui conditionne un rapport spécifique à l'espace et au temps : « L'enjeu de ce nouveau mode de connaissance [qu'est le cinéma] (résolument anthropologique et non plus philosophique) est le travail de l'entre-deux du *sujet* et de l'*image* du réel médiatisé par un *dispositif visuel*. Or ce dernier, s'il ouvre des possibles, impose aussi des limites aux relations entre le sujet, la réalité et son image. Car le corollaire d'une prise de vue ou du tournage d'un plan est l'élimination d'autres images. Filmer est un choix : celui du cadrage, ou plutôt du processus de cadrage. Cette initiative de cadrer, de décadrer, de recadrer, au ras du sol, en hauteur, de haut en bas, de bas en haut… crée chaque fois un rapport particulier à l'espace (que l'on décide de montrer) et au temps, qui dans le cas de la photo, mais aussi du plan-séquence, concentre l'attention sur des instants étirés à l'infini »[118]. À partir de la sélection de films existants, nous souhaitions donc identifier différentes façons de représenter, de concevoir et de se situer par rapport à la dimension temporelle de la réalité filmée.

c - Au-delà du film : de l'extrait au contexte

Selon les deux grandes lignes directrices que nous avions définies (déterminant à la fois les points communs et la diversité recherchés), et en visionnant des films conçus dans les divers champs cités précédemment, nous avons donc réuni un ensemble de films existants sur lesquels appuyer notre réflexion liée à la représentation filmique de la transformation ordinaire des lieux.

Cependant, notre matériau de travail n'était pas véritablement borné aux limites des films sélectionnés puisque nous avons souvent procédé d'un double mouvement : le premier nous

[118] Citation issue page 94 de : LAPLANTINE François. *Leçons de cinéma pour notre époque : Politique du sensible.* Paris : Téraèdre Publishing, Éditions de la revue Murmure, 2007. 220 p.

amenant parfois à la réduction du film à un ou plusieurs extraits de celui-ci, et le second permettant l'élargissement du film à son contexte de production.

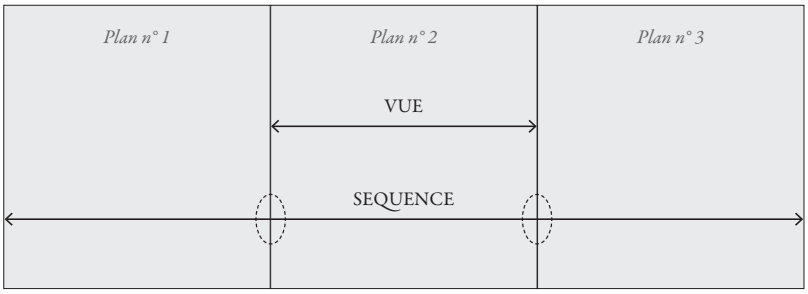
Sélection d'extraits de films : vues et séquences

Siegfried Kracauer, que l'on considère moins comme un critique de cinéma que comme un chroniqueur de fragments de films[119], s'intéresse à des séquences, voire des micro-séquences de films, qui mettent en lumière le réel, l'évolution de la société et de la vie quotidienne parfois mieux que le film en entier. À la suite de Kracauer, il nous semblait que les films pris dans leur intégralité n'étaient pas toujours pertinents pour notre questionnement. Effectivement, selon les cas, le dispositif filmique qui nous intéressait spécifiquement pouvait n'être visible que dans un ou plusieurs plans du film seulement. Ne souhaitant pas nous pencher sur une interprétation globale des films mais sur certains dispositifs filmiques précis, ou pour le dire autrement, nous intéressant moins au déroulement d'une intrigue qu'à une manière d'approcher le réel, nous avons choisi de sélectionner des extraits pertinents. Ces extraits de films sont des séquences d'images en mouvement qui permettent d'appréhender, dans le matériau même, la possibilité de révéler le réel, et plus précisément, d'approcher le paysage en pratique, selon des dispositifs filmiques spécifiques.

---

[119] Le goût de Siegfried Kracauer pour les fragments dépasse le cadre du cinéma et s'illustre aussi dans son écriture de textes courts ayant pour sujets des phénomènes éphémères mais récurrents de la vie urbaine, qu'il nomme « miniatures urbaines ». Philippe Despoix en donne cette définition : « La miniature urbaine se caractérise comme genre à part entière par sa concentration sur un seul phénomène : une rencontre dans la rue, un geste, un happening éphémères. Toute l'attention est du côté de la forme : celle de la manifestation elle-même et d'une écriture qui lui soit adéquate. [...] Au carrefour de l'essai littéraire et d'une écriture ethnographique, il s'agit là de la forme la plus spécifique de "captage" de l'instant dans sa dimension socio-esthétique ». Citation issue page 12 de : DESPOIX Philippe. « Introduction. Siegfried Kracauer, chroniqueur de l'époque de Weimar ». In KRACAUER Siegfried. *Le voyage et la danse : Figures de ville et vues de films.* Textes choisis et présentés par Philippe Despoix, traduits de l'allemand par Sabine Cornille. Nouvelle Édition. Paris et Sainte-Foy : Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme et Les Presses de l'Université de Laval, 2008. Pages 5-20. Kracauer retrace ces fragments constitutifs de la société allemande des années 1920 dans le journal *Frankfurter Zeitung*, pour lequel il écrit en moyenne trois articles par semaine en tant que feuilletoniste. Philippe Despoix suggère d'ailleurs que « les conditions de possibilités d'une description dont la qualité ethnographique semble manifeste » sont en lien à la forme même du feuilleton : « Certes la perception du phénomène relève d'une attention spécifique à l'image de la rue, voire d'une "sensibilité" optique de type photographique. Mais sa *valorisation* au rang d'objet de réflexion est directement liée au rythme de production *quotidien* du feuilleton, à même de s'intéresser aux micro-transformations les plus passagères, aussi éphémères que le journal sur lequel il est imprimé. Quant à la *représentation* même du phénomène elle est le fait de la *forme* littéraire, de ce genre de feuilleton que développe Kracauer avec la "miniature urbaine" ». Citation issue page 168 de : DESPOIX Philippe. « La "miniature urbaine" comme genre, Kracauer entre ethnographie urbaine et heuristique du cinéma ». In DESPOIX Philippe & PERIVOLAROPOULOU Nia (Eds.), avec la collaboration de Joachim Umlauf. *Culture de masse et modernité : Siegfried Kracauer sociologue, critique, écrivain.* Paris : Éditions de la maison des sciences de l'homme, 2001. Collection Philia, dirigée par Gérard Raulet. Pages 162-177.

Nous avons alors parfois opéré un découpage afin d'isoler un ou plusieurs extraits d'un même film qui nous intéressaient spécifiquement et indépendamment du reste du film. Outre certains films qui nous intéressaient en intégralité – on peut noter qu'il s'agit souvent de films courts –, nous pouvons repérer deux unités de découpage de natures différentes. Il s'agit de la vue et de la séquence.



120

Un dispositif filmique est parfois appréhendable à partir d'une simple vue. Une vue, bien que se déroulant dans une durée qui lui est propre, n'est pas dépendante de ce qui se passe avant ou après elle. Les films des frères Lumières et de leurs opérateurs, constitués d'un plan-séquence unique, solitaire, sont habituellement considérés comme des "vues". Ainsi, bien que nous puissions imaginer ce qui se passe juste avant et juste après la vue de *La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon*[121], le film ne nous le montre pas, car il s'agit d'un fragment[122]. Lorsque nous sélectionnons une vue – qui peut être l'un des plans d'un film – nous questionnons ce qui la constitue sans considérer ses liens aux plans précédent et suivant. À l'inverse de la vue, François Laplantine nous rappelle que le plan nécessite de penser l'articulation de celui-ci avec les plans qui lui sont voisins : « très tôt dans l'histoire du cinéma, dès qu'à la "vue" des Frères Lumière succède la notion inédite de plan, ouvrant à une pensée de la séquence, deux termes d'une option (qui n'ont rien d'exclusif) se mettent en place : la discontinuité de plans successifs liés entre eux par des raccords ; la continuité

[120] Ce schéma illustre la délimitation des deux types d'extraits auxquels nous nous sommes intéressée dans l'analyse des films existants. Il a été réalisé par nos soins.

[121] LUMIÈRE Louis & LUMIÈRE Auguste. *La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon*. 37 sec. Noir & blanc, muet, 1895. [En ligne]. URL : http://www.institut-lumiere.org/patrimoine_index.html, (Consulté le 20/06/2014).

[122] Robert Bonamy renvoie à l'idée fragmentaire de la "vue" dans la définition qu'il donne de ce terme : « Non pas une "vue sur", comme on peut avoir une vue sur la mer proche, ou sur la montagne lointaine, mais un fragment filmique capable de convoquer une certaine idée de l'enregistrement proprement cinématographique. La *vue* ne se pense pas tant en terme de "prise" sur le réel, de maîtrise de la "prise de vue", qu'en terme d'ouverture à de l'insignifiant, du mouvant, de l'indéterminé, de l'incertain ». Citation issue page 9 de : BONAMY Robert. *Le fond cinématographique.* Paris : L'Harmattan, 2013. 197 p. Collection Le parti pris du cinéma, dirigée par Claire Mercier.

de plans longs ou de plans-séquences »[123]. Cette citation nous emmène vers la deuxième nature d'extraits que nous avons retenus : la séquence. Lorsque nous sélectionnons une séquence de film, nous questionnons un ensemble de plans voisins et leur articulation.

Ces deux unités mettent l'accent sur différents types de dispositifs filmiques. Si certains dispositifs sont appréhendables dans une vue, d'autres ne le sont qu'à partir d'une séquence. Par exemple, un dispositif de captation peut être appréhendable à partir d'une vue tandis qu'un dispositif de montage n'est compréhensible qu'à partir d'une séquence. Ce découpage en unités de différentes natures n'implique pas forcément une méthode d'analyse exclusive. Ces unités s'imbriquant à la manière de poupées russes, lorsque nous sélectionnions une séquence, nous pouvions aussi analyser les vues la composant.

À la recherche des contextes de productions

Dans le premier temps de l'analyse, il s'agissait d'abord de considérer les films à partir de l'expérience d'audio-vision que nous en faisions. À partir de ce visionnage, nous avons progressivement ressenti le besoin de connaître le contexte de production des films que nous analysions. Il nous semblait que la question du statut du film pouvait être déterminante quant à sa construction. Il nous fallait donc trouver des informations, absentes des films mêmes, qui nous renseignent sur les conditions de leurs créations. Nous avons alors recueilli dans un second temps d'autres matériaux afin de nous pencher, pour chaque film retenu, sur son contexte de production, son rattachement à un champ disciplinaire, son contexte de diffusion (a-t-il fait l'objet d'une projection publique, accompagne-t-il un texte, une exposition, ou un rapport de recherche ?) et la nature fonctionnelle des images audiovisuelles (le film a-t-il été crée et employé à des fins d'analyse, d'exposition de résultats, dans un but prescriptif, comme mode de relevé, dans un objetcif d'archivage, comme outil de mesure, comme témoignage, comme synthèse, comme communication ou simplement "pour lui-même" ?).

Ainsi, lorsqu'il s'agissait d'un film produit dans le cadre d'une recherche urbaine, nous nous sommes saisie des productions écrites de la recherche. Lorsqu'il s'agissait d'un film d'artiste, nous avons visionné d'autres films de son auteur, lu des interviews de l'artiste, des monographies, des

[123] Citation issue page 141 de : LAPLANTINE François. *Leçons de cinéma pour notre époque : Politique du sensible.* Paris : Téraèdre Publishing, Éditions de la revue Murmure, 2007. 220 p.

critiques de films, etc. Nous avons tenté de rassembler un ensemble de matériaux (textuels et filmiques) autour de chaque film retenu[124].

d - Tableau récapitulatif des films retenus et de leurs extraits

Ci-dessous voici un tableau rassemblant les principales informations concernant les neufs films et leurs extraits que nous avons finalement retenus pour une analyse plus approfondie. Ils sont présentés selon l'ordre alphabétique de leurs réalisateurs.

RÉALISATEUR	TITRE et description sommaire	EXTRAIT (type) : minutage
CORRE Jean-Philippe	*La parenthèse urbaine : Circle* 5 min. 37 sec. Couleur, sonore, 2010.	Intégralité du film (séquence)
GONZALEZ-FOERSTER Dominique	*Rio de Janeiro* 5 min. 46 sec. Couleur, sonore, 2000.	Intégralité du film (séquence)
GONZALEZ-FOERSTER Dominique	*Taipei* 9 min. 15 sec. Couleur, sonore, 2000.	Intégralité du film (séquence)
PIED LA BICHE	*Sans Titre (RER)* 12 min. 46 sec. Couleur, sonore, 2010.	Intégralité du film (séquence)
SMITH John	*The Girl Chewing Gum* 12 min. Noir & blanc, sonore, 1976.	Extrait (vue) : de 0 min. à 8 min. 15 sec.
STRAUB Jean-Marie & HUILLET Danièle	*Lothringen !* 21 min. 05 sec. Couleur, sonore, 1994.	Extrait n° 1 (vue) : de 11 min. 15 sec. à 13 min. 4 sec. Extrait n° 2 (vue) : de 14 min. 56 sec. à 18 min. 29 sec.
SUDAN Karine	*Esplanade de la cathédrale. Assises végétales* 3 min. 2 sec. Couleur, sonore, 1993.	Intégralité du film (séquence)

[124] Pour rappel, l'ensemble des documents du corpus est disponible en annexe. Se référer à la liste des éléments du premier corpus « Recueil et analyse de films existants », page 418.

WELSBY Chris	*Park Film* 7 min. 16 sec. Couleur, muet, 1973.	Intégralité du film (séquence)
WHYTE William H.	*The Social Life of Small Urban Spaces* 58 min. et 59 sec. Couleur, sonore, 1988.	Extrait n° 1 (séquence) : de 16 min. 52 sec. à 18 min. 08 sec. Extrait n° 2 (séquence) : de 22 min. à 24 min. 18 sec.

e - Méthode d'analyse

La méthode que nous avons employée pour l'analyse de ce corpus est plurielle. Il s'agissait en premier lieu d'une analyse filmique. En visionnant de façon répétée chaque extrait, et en faisant parfois varier la vitesse de défilement des images[125], nous avons tenté de repérer deux types d'éléments intriqués dans les images audiovisuelles : d'une part, les composantes de l'objet représenté et, d'autre part, les moyens de cette représentation filmique. Pour Jane Guéronnet, « L'image filmique, même la plus simple, résulte du jeu complexe d'un ensemble de registres et de niveaux opératoires de la mise en scène. Elle est tout d'abord, on le sait, le fruit de deux mises en scène associées, celle du cinéaste (mise en scène) et celle des êtres filmés (auto-mise en scène). À tout moment, le spectateur est en effet placé devant le spectacle d'une indissociable combinaison entre la présentation et le présenté. Cette liaison inévitable s'opère tant sur le plan sonore que visuel »[126]. Notre analyse s'est donc concentrée à la fois sur le plan du présenté et sur celui de la présentation. Pour le dire autrement, il s'agissait de nous intéresser en même temps à l'objet de la représentation filmique et aux moyens que cette représentation emploie. Ainsi, nous étions d'une part attentive à certaines dimensions de l'objet représenté : nous étions à la recherche des éléments de la transformation du paysage, des états et des transitions d'ambiance que nous percevions à travers le film. Nous tentions de déceler la transformation de l'ambiance représentée

[125] Jean-Dominique Lajoux rappelle qu'un film peut être vu de multiples manières, selon la sensibilité et les préoccupations scientifiques et intellectuelles de chaque spectateur, et selon les conditions de visionnage : un film peut être visionné de façon ininterrompue, projeté à vitesse constante dans une salle publique obscure, mais il peut de même être visionné dans l'objectif d'être analysé. Dès lors, la projection de séquences de film peut aussi être discontinue et répétée, le défilement des images peut se faire en avant ou en arrière, à différentes vitesses ou image par image, etc. Voir : LAJOUX Jean-Dominique. « Film ethnographique et histoire ». In DE FRANCE Claudine (Ed.). *Pour une anthropologie visuelle*. Paris : Mouton et École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1979. Pages 105-122.

En manipulant les conditions de projection, nous avons usé de nombreux et différents modes de visionnage selon l'analyse spécifique à chacun des extraits du corpus.

[126] Citation issue page 9 de : GUÉRONNET Jane. *Le geste cinématographique*. Paris : Université Paris X – Formation de Recherches Cinématographiques, 1987. 157p. Collection Cinéma & Sciences humaines.

en nous attachant aux relations entre les données spatiales, corporelles et temporelles d'un lieu (intensité, mouvement, flux, modification lumineuse, sonore, tempo, rythme, emplissage ou désemplissage de l'image, etc.). D'autre part, mais dans le même temps du visionnage, nous nous intéressions à la manière dont le film représente, révèle et qualifie ces transformations, ou, pour reprendre les mots de Annie Comolli, nous étions à la recherche des « stratégies descriptives que le cinéaste peut mettre en œuvre »[127]. Il s'agissait alors de nous intéresser aux moyens déployés par la pratique filmique afin de révéler et représenter le mouvement du paysage ou, plus précisément, la transformation ordinaire du lieu filmé. Les rapports que le cinéaste entretient avec le temps, l'espace et les corps (filmants, filmés et leurs récits) ont été interrogés à partir des données visuelles, sonores, textuelles et de mouvement propres au médium filmique (cadrage et mouvement de caméra, mode et vitesse d'enregistrement, d'articulation et de projection des images, relation entre filmant et filmé, présence ou absence du corps filmant, narration et place du sonore, etc.). Ces moyens, manières et choix liés à la pratique filmique, que sont les dispositifs filmiques, se combinent pour former ce nous nommons des postures filmiques. Ces postures, comme nous le verrons juste après, caractérisent le rapport au lieu.

Cette première analyse a permis de produire, pour chaque extrait, une description rédigée, parfois accompagnée d'un découpage plan par plan, de tableaux et de schémas[128].

Il s'agissait en second lieu d'une analyse de documents basée sur les informations contextuelles que nous avions récoltées concernant les auteurs, le contexte de création des films et les conditions initiales de leur visionnage. Nous tentions alors d'établir une analyse contextuelle des approches en considérant pour chacune des productions les trois temps de la pratique filmique : la captation, le montage et la restitution.

[127] Citation issue page 52 de : COMOLLI Annie. « Une méthode de description profilmique : son application à l'étude des procès d'initiation ». In DE FRANCE Claudine, PESSIS Anne-Marie & COMOLLI Annie. *Le film documentaire : options méthodologiques*. Nanterre : Formations de recherches cinématographiques, 1981. Pages 46-62.

[128] Par exemple, se référer en annexes (page 406) aux documents produits pour l'analyse de l'extrait *Esplanade de la cathédrale, Assises végétales* de Karine Sudan (description analytique, tableau de découpage plan par plan, schéma de la géométrie du cadre, graphique des présences par plan).

2 / Les postures de connaissance construites par le film

Pour François Laplantine, le cinéma est un mode « de connaissance par l'écoute et le regard »[129]. Mais comment le film construit-il ce mode de connaissance ? Et, selon les films retenus, quelles sont les postures de connaissance potentiellement déployées ?

À travers l'analyse de ce corpus de films s'est peu à peu dessinée une lecture possible des postures filmiques déployées au regard de deux grandes polarités complémentaires : l'objectivation de la réalité filmée et l'immersion dans la réalité filmée. Ces postures, construites à travers l'articulation de dispositifs filmiques, mettent en œuvre certains rapports à l'espace, aux corps (filmant et filmé) et au temps.

Nous allons dans un premier temps nous pencher en détail sur deux films de notre corpus afin d'illustrer ces deux postures de connaissance. Puis, dans un second temps, nous reviendrons sur les différents types de dispositifs filmiques à l'œuvre dans ces films qui participent à les orienter vers l'une ou l'autre de ces deux polarités.

C'est à partir de l'étude de deux extraits d'un film[130] constitué dans le cadre d'une recherche urbaine que nous nous intéresserons à la polarité de l'objectivation. Nous questionnerons ainsi la représentation de l'ambiance à partir de deux extraits du film *The Social Life of Small Urban Spaces* réalisé par William Hollingsworth Whyte.

C'est ensuite à partir du visionnage de *Taipei*, réalisé par Dominique Gonzalez-Foerster, que nous accèderons à la polarité de l'immersion. Le dispositif narratif employé, en marquant et mettant en partage une temporalité, sera étudié quant à sa capacité de représentation de la transformation ordinaire des lieux.

a - Détail de deux extraits de *The Social Life of Small Urban Spaces*

Si le travail de William H. Whyte n'est guère connu en France – notamment parce qu'il n'a jamais été traduit en français –, il est cependant d'une grande richesse pour ceux qui s'intéressent

[129] Citation issue page 14 de : LAPLANTINE François. *Leçons de cinéma pour notre époque : Politique du sensible.* Paris : Téraèdre Publishing, Éditions de la revue Murmure, 2007. 220 p.

[130] Il est possible de visionner ces deux extraits du film *The Social Life of Small Urban Spaces*, ainsi que les films *Taipei* et *Sans Titre (RER)* dont nous parlerons au cours de ce chapitre. Pour cela nous vous invitons à consulter les annexes filmiques disponibles sur la clé USB accompagnant ce travail (Cf : Annexes filmiques du Chapitre 2).

aux pratiques sociales de l'espace public. Une des recherches les plus connues de William H. Whyte s'intitule *The Social Life of Small Urban Spaces*. Cette recherche est présentée dans un ouvrage[131] et un film éponyme[132], puis reprise de manière plus approfondie dans *City: Rediscovering the Center*[133]. Ce travail, ainsi que le corpus vidéo qu'il nous laisse, peuvent être lus aujourd'hui à partir de la notion d'ambiance. Nous pensons que, selon les dispositifs filmiques mis en œuvre, l'usage de la vidéo dans la recherche urbaine peut nous renseigner sur différentes facettes de l'ambiance urbaine. Cette hypothèse est ici amorcée à partir de deux extraits du film *The Social Life of Small Urban Spaces.* Nous verrons, à partir de ce matériau, comment les manières de capter le réel et de monter les images audiovisuelles donnent à lire certains paramètres de l'ambiance.

Contexte spécifique de la réalisation de The Social Life of Small Urban Spaces

Contexte de la recherche

Cette recherche sur la vie sociale des petits espaces urbains s'insère dans un contexte particulier : celui de la révision du règlement de zonage de New York dans la seconde moitié du XXème siècle. Dès 1961, la ville de New York autorise les promoteurs à augmenter la superficie des tours à bâtir, à condition d'édifier simultanément une *plaza*[134] accessible aux piétons de jour comme de nuit. À partir de cette contrainte réglementaire, la ville souhaite augmenter le nombre d'espaces publics dans Manhattan. Mais ces nouveaux espaces construits ne sont pas tous de qualité et se retrouvent souvent inutilisés. En 1969, Donald Elliott, alors président de la *New York City Planning Commission*, engage William H. Whyte comme consultant dans le cadre de l'élaboration d'un plan global pour la ville. Il est invité à porter une attention particulière à la qualité des espaces publics (parcs, trottoirs et places). Cette collaboration marque le début de la recherche sur « la vie sociale des petits espaces urbains ». Suite aux premiers résultats de celle-ci, le règlement de zonage de New York est effectivement révisé en 1975 : l'accessibilité des places publiques créées n'est plus l'unique critère autorisant les promoteurs à construire des étages supplémentaires. Dès lors, d'autres qualités sont requises pour la conception de ces espaces

[131] WHYTE William H. *The Social Life of Small Urban Spaces.* Washington D.C. : The Conservation Foundation, 1980. 125 p.

[132] WHYTE William H. *The Social Life of Small Urban Spaces.* 58 min et 59 sec. Couleur, sonore. [DVD]. Santa Monica : Direct Cinema Limited, 1988.

[133] WHYTE William H. *City: Rediscovering the Center.* New York : Anchor Book, Doubleday, 1988. 386 p.

[134] Une *plaza* est un espace extérieur privé mais ouvert au public.

publics et cela se traduit par plusieurs lignes directrices ajoutées au règlement. Les aménagements d'assises, la plantation de végétation, l'accessibilité des accès et des circulations ainsi que la construction de restaurants et de cafés doivent, entre autres, répondre dorénavant à des critères quantitatifs et qualitatifs détaillés. Par exemple, pour la construction d'une *plaza*, des règles précises définissent l'éclairage nécessaire minimum nuit et jour, la proportion de places assises par rapport à la superficie de la place, le nombre d'arbres requis, etc.[135]

Contexte du recours au film

Pour cette recherche, William H. Whyte propose une méthode d'observation assez originale pour l'époque car faisant appel à l'utilisation du film. Avec son groupe de recherche le Street Life Project[136], il décide d'observer la vie sociale dans des espaces existants. Afin de comprendre comment ces espaces fonctionnent au quotidien ils décident de travailler *in situ*. Pour cela, ils développent différentes méthodes d'observation, dont certaines sont basées sur des enregistrements filmiques. L'observation directe est effectivement avancée comme étant le noyau méthodologique à l'œuvre dans cette recherche. A posteriori, William H. Whyte témoigne ainsi de cette volonté : « L'observation directe a été le cœur de notre travail. Nous avons fait des entretiens, et parfois, nous avons fait des expérimentations. Mais nous avons principalement regardé les gens. Nous avons essayé de le faire discrètement et cela a seulement rarement eu une incidence sur ce que nous étions en train d'étudier »[137].

---

[135] Voici certains extraits d'un amendement apporté par William H. Whyte au règlement de zonage. Celui-ci concerne les assises : « Il doit y avoir proportionnellement un minimum de 1 pied linéaire de sièges pour 30 pieds^2 de place urbaine [...]. L'assise doit disposer d'une profondeur minimale de 16 pouces. [...] Un siège supérieur à 36 pouces ou inférieur à 12 pouces au-dessus du niveau du sol adjacent ne compte pas. Le sommet des murs [...], les fontaines et les piscines peuvent être comptés comme assises quand elles sont conformes aux normes dimensionnelles ci-dessus. [...] Pour le bénéfice des personnes handicapées, au minimum 5 % des sièges nécessaires doivent avoir un dossier ». Traduction personnelle du texte original : « There shall be a minimum of 1 linear foot of seating for each 30 square feet of urban plaza area [...]. Seating shall have a minimum depth of 16 inches. [...] Seating higher than 36 inches and lower than 12 inches above the level of the adjacent walking surface shall not count toward meeting the seating requirements. The tops of walls [...], foutains, and pools may be counted as seating when they conform to the dimensional standards above. [...]For the benefit of handicapped persons, a minimum of 5 percent of the required seating shall have backs ». Citation issue de « Appendix B : Digest of Open-Space Zoning Provisions New York City ». Pages 112 à 119 de : WHYTE William H. *The Social Life of Small Urban Spaces.* Washington D.C. : The Conservation Foundation, 1980. 125 p.

[136] William H. Whyte fonde le Street Life Project en 1970. À l'origine, l'étude menée par le Street Life Project concerne uniquement les espaces de jeux pour enfants. Une dizaine d'années plus tard, de nombreux terrains d'étude sont venus enrichir l'analyse des comportements ordinaires dans les rues urbaines. Les places publiques de Manhattan, les rues les plus passantes de New York et de Tokyo, ainsi que les espaces intérieurs des centres commerciaux de villes et de banlieues sont devenus objets d'une observation assidue de la part de ce groupe de recherche.

[137] Citation issue page 4 de : WHYTE William H. *City: Rediscovering the Center.* New York : Anchor Book, Doubleday, 1988. 386 p. Traduction personnelle du texte original : « Direct observation was the core of our work.

Pour ce travail de terrain, William H. Whyte s'entoure d'une équipe de recherche d'une dizaine de personnes. Les observations sont effectuées de visu et à l'aide de caméras. Whyte note certaines qualités liées à cet outil – qualités qui peuvent aujourd'hui sembler aller de soi – : l'enregistrement filmique autorise la précision et l'endurance de la capacité d'observation, les films peuvent être stockés pour être étudiés par la suite, ils peuvent aussi être partagés et montrés à d'autres personnes. Il relève par ailleurs que l'usage du film permet de se multiplier en tant qu'observateur et d'étudier simultanément différents espaces. Dans son ouvrage, Whyte s'applique à décrire sa pratique filmique afin de la rendre facilement reproductible par d'autres. De cette description nous apprenons, entre autres, que deux types de formats sont utilisés : le format Super 8 est dédié à l'enregistrement en *time-lapse* (technique cinématographique de captation ralentie pour projection accélérée) et le 16 mm sert au travail documentaire. Ces deux formats de film sont liés à deux modes d'enregistrement et sont représentatifs de postures méthodologiques et de situations spatiales différentes. On peut effectivement repérer au moins deux manières de filmer à l'œuvre dans le travail de Whyte. La première est caractérisée par l'utilisation d'une caméra enregistrant en *time-lapse*, fixée en surplomb du lieu étudié sur un immeuble adjacent, tandis que la seconde met en œuvre un enregistrement filmique au niveau du sol, à hauteur d'homme, où la caméra tenue à l'épaule enregistre à vitesse normale le comportement des passants.

Afin d'analyser ces deux manières de filmer ainsi que leur incidence respective sur la compréhension des ambiances urbaines, nous avons sélectionné deux extraits du film *The Social Life of Small Urban Spaces*. Le premier extrait, que nous nommerons *The North Front Ledge at Seagram's*[138], illustre donc la position surplombante de la caméra filmant en *time-lapse*, tandis que le deuxième, que nous appellerons *Paley Park*[139], illustre l'enregistrement à même la rue.

We did do interviewing, and occasionally we did experiments. But mostly we watched people. We tried to do it unobstrusively and only rarely did we affect what we were studying ».

[138] Dans cet extrait, un graphique apparaît qui est repris dans l'ouvrage suivant : WHYTE William H. *The Social Life of Small Urban Spaces.* Washington D.C. : The Conservation Foundation, 1980. 125 p. Ce graphique y est intitulé « *A Day in the Life of The North Front Ledge at Seagram's* ». Nous avons donc décidé de nommer l'extrait en référence à cette appellation.

[139] *Paley Park* est le nom de l'endroit filmé dans le deuxième extrait. C'est pourquoi nous l'avons intitulé ainsi.

Analyse des deux extraits retenus

Nous commencerons, pour chacun des deux extraits, par la description de leur contenu, avant de discuter des dispositifs de captation et de montage mis en œuvre pour leur réalisation.

Premier extrait : « The North Front Ledge at Seagram's »

Cet extrait de 1 min. 16 sec. est composé de quatre plans :

[140]

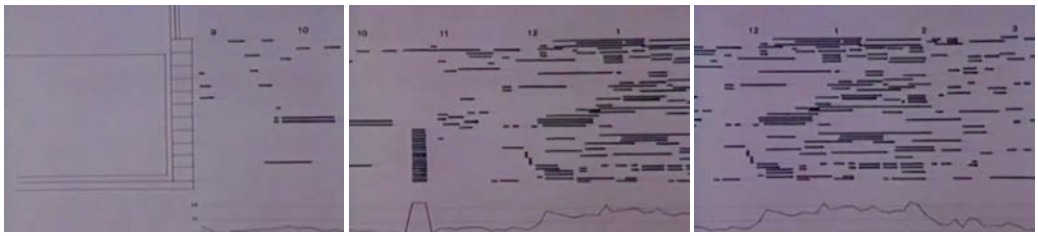
Le premier plan (dont sont extraits les trois photogrammes ci-dessus) est un plan panoramique latéral filmé depuis la *plaza* du building Seagram[141], à coté du bassin. Au premier plan de l'image on peut voir des gens assis discuter sur le rebord de la *plaza* alors que d'autres déjeunent. Au second plan de l'image les passants marchent sur le trottoir qui sépare la *plaza* de Park Avenue.

Le deuxième plan (dont sont extraits les trois photogrammes ci-dessus) est un plan fixe de l'angle Nord de la *plaza* enregistré en *time-lapse*. Au premier plan de l'image une horloge nous indique que le plan se déroule entre douze et quatorze heures environ. On voit les ombres changer en fonction de la course du soleil. Des personnes viennent s'asseoir sur le rebord de la *plaza*, d'autres se lèvent. Le flux piétonnier évolue sur le trottoir sans discontinuer.

---

[140] Cet extrait vidéo est ici représenté par une série de neuf photogrammes (images d'écran photographié) issus entre 17 min. et 18 min. et 16 sec. de : WHYTE William H. *The Social Life of Small Urban Spaces.* 58 min et 59 sec. Couleur, sonore. [DVD]. Santa Monica : Direct Cinema Limited, 1988.

[141] Ce bâtiment a été construit par l'architecte Ludwig Mies van der Rohe entre 1954 et 1958. Il est localisé le long de Park Avenue entre les 52ème et 53ème rues de Manhattan. Au niveau du sol, une *plaza* accueille deux bassins. Cette *plaza* se situe sur un socle légèrement surélevé par rapport au niveau de la rue. Le rebord du socle, ainsi que les marches de l'escalier qui le connecte au niveau de la rue, sont des espaces très fréquentés par les passants de Park Avenue.



Les troisième et quatrième plans (dont sont extraits les trois photogrammes ci-dessus) sont identiques. Il s'agit d'un travelling latéral qui déroule la lecture du document graphique intitulé « A Day in the Life of The North Front Ledge at Seagram's ». Ce graphique a été réalisé à partir du dispositif de captation présenté dans le deuxième plan. Il représente l'emplacement et la durée pendant laquelle des personnes se sont assises sur le rebord de la place entre neuf heures et quinze heures trente au cours de la même journée. L'emplacement des personnes assises sur le rebord de la place (celui-ci est fractionné en onze sections) est représenté en ordonnées. Nous pouvons y lire, entre autres, la distance spatiale entre les personnes assises au même moment. En abscisses, nous pouvons saisir la durée pendant laquelle chaque personne est restée assise. L'enchaînement dans le temps de la prise des emplacements est ainsi lisible.

Le dispositif de captation présenté dans le deuxième plan de cet extrait est situé en surplomb du site et en propose une vue d'ensemble de trois quarts. La caméra est disposée de façon à prendre de la hauteur pour embrasser du regard le lieu observé, mais elle reste au cœur de l'environnement urbain. Il ne s'agit pas ici de représenter une vision globale de la ville, mais de filmer un lieu et les pratiques qui s'y déploient. La caméra, dont le cadre de l'image intègre une horloge, filme en plan fixe. L'image contient donc un marquage temporel qui permet d'appréhender les transformations de la vie sociale des petits espaces urbains dans la durée. Les enregistrements en *time-lapse* s'étalent sur des périodes pouvant aller jusqu'à quarante-huit heures d'affilée et la caméra capture les images à un rythme pouvant varier d'une demie seconde à dix minutes d'intervalle. Suite à l'enregistrement et l'analyse de ces données, des comptages, des statistiques et des diagrammes sont réalisés. C'est le cas, par exemple, du graphique présent dans les troisième et quatrième plans. Celui-ci permet de repérer l'emplacement préféré de la majorité des personnes qui se sont assises, la fréquence, le rythme et l'affluence des positions assises, le nombre moyen de personnes, la distance entre celles-ci, etc.

À partir d'un dispositif de captation offrant une vue surplombante de trois quarts, ce premier extrait de film permet de comprendre les manières dont les piétons investissent un espace pendant la pause déjeuner. Un travail statistique est mené à partir d'un enregistrement

vidéographique de plus de deux heures et donne naissance au graphique proposé dans les troisième et quatrième plans.

Il est important de noter que cet extrait permet d'appréhender la façon dont l'espace de la *plaza* est pratiqué et occupé, mais ne nous donne pas d'indice quant à la perception de l'espace par les usagers.

Deuxième extrait : « Paley Park »

Cet extrait de 2 min. et 18 sec. comporte trente-neuf plans très courts :

[142]

Le premier groupe de plans (dont sont extraits les trois photogrammes ci-dessus) propose des plans plus longs que les suivants. La caméra est fixe. L'échelle des plans est large (plan d'ensemble ou général). De plus, alors que le premier plan est filmé à vitesse réelle, le second est en accéléré : la vue surplombante de la connexion entre la rue et le parc, filmée en *time-lapse,* révèle une concentration d'activités à cet endroit. Ces plans présentent l'espace et son contexte. Ils favorisent l'observation de l'évolution des usages et des relations entre les passants et le parc sur un temps assez long. En voix *off*, le discours du narrateur met en avant l'importance de la relation entre un petit espace public et la rue[143].

[142] Cet extrait vidéo est ici représenté par une série de neuf photogrammes issus entre 22 min. et 24 min. et 18 sec. de : WHYTE William H. *The Social Life of Small Urban Spaces.* 58 min et 59 sec. Couleur, sonore. [DVD]. Santa Monica : Direct Cinema Limited, 1988.

[143] La voix *off* est très présente et importante pour l'expérience d'audio-vision des deux extraits présentés ; nous reviendrons plus longuement sur ce qu'elle engendre dans la suite de ce chapitre. Voici le commentaire formulé par Whyte en voix *off* au cours du 1er groupe de plans de ce second extrait sélectionné : « La chose la plus importante à propos d'un espace est sa relation à la rue. Paley est un bel exemple. Les gens en parlent comme d'un refuge, comme d'un lieu où l'on s'évade de la ville. C'est très faux : Paley est un endroit intensément urbain. L'un des ses meilleurs atouts est la très grande animation de la rue en face de lui, et en l'occurrence, en son sein même. Il y a autant de personnes qui entreront, sortiront et visiteront Paley que de personnes que vous pourriez trouver sur de nombreux trottoirs animés ». Ce commentaire a été retranscrit et traduit par nos soins à partir de sa version originale en anglais : « The most important thing about a space is its relationship to the street. Paley is a fine example. People do speak of it as a refuge, as a place to escape from the city. This is very wrong: Paley is an intensely urban place. One of its great assets is the bigger street life out in front of it, and for that matter, within it. There is as many people who will be entering, and leaving, and touring the inside of Paley as you would find on many and busy sidewalk ».

Le second groupe de plans (dont sont extraits les six photogrammes ci-dessus) comporte de nombreux plans très courts qui concernent une échelle plus restreinte et proposent une vision fragmentée de l'espace. Sont ici présentés des usages (attentes, rencontres, discussions, présentation du lieu par un membre du groupe), des postures corporelles et des interactions entre les personnes et le lieu (regarder en direction du parc, pointer du doigt, s'asseoir, accélérer le pas dans les marches de l'escalier). La succession des plans courts vient illustrer les propos du narrateur. Les commentaires de Whyte, énoncés en voix *off*, concernent alors particulièrement les affordances d'usage et les comportements des gens dans cet espace[144]. Les images proposent une échelle plus adaptée à ces sujets (gros plans, plans de détails, plans de demi-ensemble).

[144] Voici le commentaire formulé par Whyte en voix *off* au cours du 2ème groupe de plans de ce second extrait sélectionné : « Les passants aussi sont importants. Environ la moitié va se tourner [vers Paley] et regarder, et environ la moitié d'entre eux va sourire. Je n'ai pas calculé un indice de sourire, cela serait trop solennel. Mais ce plaisir visuel, ce second usage, est tout aussi important que l'usage principal. Paley est un site, un lieu à montrer aux gens, à signaler avec fierté, à discuter. Les enfants semblent particulièrement ravis avec Paley. Nous avons remarqué qu'ils ont tendance à courir vers Paley et à accélérer dans les marches. Les passants vont souvent faire une hésitation, et puis se diriger vers Paley. Il n'y que quelques marches faciles d'accès, vous n'avez pas de décision à prendre, vous êtes presque attirés à l'intérieur de Paley. Et ici, avec les personnes plus âgées, vous verrez parfois, comme avec les enfants, une légère accélération dans la montée des marches. L'entrée est un endroit social à part entière. Ces "mateurs" qui regardent les filles en avalant de la bière ont en fait parlé à ces filles. Vous verrez des mères avec leurs enfants, des gens debout, qui attendent. C'est un lieu renommé pour rencontrer les gens. Vous verrez des gens se rencontrer et converser. Voici un exemple de ce que nous appelons des gestes réciproques : lorsque deux hommes, deux personnes, sont réunies dans une conversation, si l'une des personnes fait un geste, après, disons, sept, huit secondes de pause, l'autre à tendance à rendre la pareille. Haa, il l'a fait ! J'ai tendance à penser que les musiciens ont un sens très aigu du lieu, et voilà un violoncelliste qui s'installe dans l'un des meilleurs d'entre eux ». Ce commentaire a été retranscrit et traduit par nos soins à partir de sa version originale en anglais : « Passersby are important too. About half will turn in and look and about half of them will smile. I haven't calculated a smile index, that would be much too solemn. But this visual enjoyment, this secondary use, is every bit as important as the primary use. Paley is a site, a place to show people, to point to with pride, to discuss. Children seem particularly entranced with Paley. We have noticed quite a tendency for them to run in and accelerate as they come to the steps. Passersby will often do a double take, and then walk on in. There's just a few easy steps, you don't have to make a decision, you're almost drawn in. And here, with older people you'll sometime see, as with children, a slight acceleration as they go up the steps. The vestibule is a social place in its own right. Those girl watchers swallowing beer actually spoke to these girls. You will see mothers with their children, people just standing there, waiting. It's a popular place to meet people. You will see people meeting for, again, a hundred percent conversation. Here is an example of what we call reciprocal gestures: when two men, two people are sort of getting together in their conversation there seems to be a tendancy for one person to make a move and then, after, say, seven, eight seconds pause, for the other to reciprocate. Haa, he did it! I tend it that musicians have a very keen sens of place, and here is a cello player setting up at on of the best of them ».

Dans ce second extrait l'échelle des plans est plus resserrée. L'espace est rarement englobé dans sa totalité : l'image est plutôt focalisée sur un détail formel (quelques marches d'escalier), sur un geste (une façon de marcher, de se dire au revoir). L'enregistrement de cette caméra au sol cherche les récurrences, les répétitions de gestes, de regards, sans pour autant vouloir atteindre l'exhaustivité.

Bien que la caméra ne se déplace pas au sol, son objectif est mobile. Il suit certains déplacements, certaines trajectoires engagées par les passants. Ces mouvements de caméra (plans panoramiques latéraux et plans libres) contrastent avec la fixité des plans du premier extrait. Ici, le corps filmant se trouve au cœur du ballet incessant des passants. C'est au moment de la captation que se situe le choix des éléments filmés. Saisir et restituer immédiatement des gestes dans un même mouvement, les accompagner, implique une posture différente de la part du chercheur-réalisateur. Tandis que, dans le premier extrait, le chercheur analyse les comportements a posteriori à partir des enregistrements vidéographiques, il se doit, dans ce deuxième extrait, de repérer et de suivre (plus ou moins intuitivement) les comportements au moment de la captation. Nous pourrions presque rapprocher cette posture de celle déployée par un musicien lors d'une improvisation collective : le corps filmant serait alors à l'écoute des autres, afin d'identifier et d'accompagner ou prolonger leurs gestes, d'instaurer un dialogue.

Ce deuxième extrait de film propose, par un montage énergique et des plans resserrés, une vision fragmentée de l'espace tout en mettant en avant le comportement des usagers. Ce dispositif de captation, au milieu de la foule, est propice à une observation plus détaillée des phénomènes étudiés, mais cependant, il révèle difficilement leurs évolutions et transformations dans un temps plus long.

La saisie de l'ambiance dans le travail de William H. Whyte

Les enquêtes sociologiques concernant le comportement de la foule dans l'espace public étaient, à l'époque de William H. Whyte, encore trop souvent réalisées à partir de questionnaires, ou de mises en situation expérimentales, et principalement réalisées en dehors de l'espace physique. Pour Whyte, il est fondamental de s'extraire du laboratoire pour venir étudier la réalité localisée : l'enquête *in situ* est primordiale. En voulant être physiquement présent dans l'espace observé, Whyte met en œuvre une observation directe qu'il emprunte à l'École de Chicago et à

son compatriote dont il partage le patronyme, William Foot Whyte[145]. Il peut ainsi analyser le comportement des personnes dans l'espace public urbain. Il tente de comprendre ce qui attire quelqu'un dans un lieu, ce qui motive les choix des uns et des autres, l'envie de rester, de s'asseoir un moment, etc. Cette observation des espaces publics existants est dirigée vers l'établissement de nouvelles orientations pour la conception de futurs espaces.

Au cours de ce travail d'observation réalisé *in situ*, William H. Whyte s'attache autant aux qualités spatiales, que sensibles et sociales, ce qui le rend proche des considérations actuelles sur les ambiances urbaines. Dans ce sens, Jean-Paul Thibaud relève que la sociologie urbaine de William H. Whyte pense l'activité humaine à partir du cadre sensoriel dans lequel elle s'inscrit[146]. Effectivement, Whyte analyse les comportements des citadins au regard de différents facteurs d'ambiance. Il questionne les usages en fonction des qualités thermiques, acoustiques, kinesthésiques, d'ensoleillement, d'éclairement ; bref, des qualités sensibles. Par exemple, il s'interroge quant à la préférence des New-Yorkais de s'asseoir à l'ombre ou au soleil. À quelle saison ? À quelle heure ? Il s'interroge aussi sur les raisons pour lesquelles la fontaine de Paley Park amène un sentiment de calme et de quiétude dans l'imaginaire collectif tout en ayant un volume sonore très élevé. Ou encore, il tente de comprendre pourquoi les passants ont tendance à accélérer le pas lorsqu'ils montent les quelques marches d'accès à Paley Park. Il réfléchit aussi à la manière d'adapter la hauteur et la profondeur d'un muret ou d'une marche pour offrir une assise. Il observe ce qui crée des liens entre des inconnus et introduit le concept de *triangulation*[147] générée par la présence d'une sculpture ou d'un amuseur de rue. Un musicien, un acrobate ou une œuvre d'art présents dans l'espace public peuvent tenir, selon Whyte, le rôle du tiers propice à une triangulation, c'est-à-dire favorisant le contact entre des étrangers. Il remarque les différents

---

[145] Dans le cadre d'une recherche intitulée *Street Corner Society*, publiée en 1943, William Foot Whyte met en pratique et développe la technique de l'observation participante en partageant la vie quotidienne de jeunes immigrés italiens habitant un quartier de Boston, dont il étudie l'organisation sociale.

[146] Se référer à : THIBAUD Jean-Paul. « La ville à l'épreuve des sens ». In COUTARD Olivier & LEVY Jean-Pierre (Eds.). *Écologies urbaines : états des savoirs et perspectives*. Paris : Economica Anthropos, 2010. Pages 198-213.

[147] Whyte définit le concept de triangulation par ces mots : « J'entends par là le processus par lequel un stimulus extérieur établit un lien entre les gens et invite des étrangers à se parler ». Traduction personnelle du texte original : « By this I mean that process by wich some external stimulus provides a linkage between people and prompts strangers to talk to each other as though they were not ». Citation issue page 94 de : WHYTE William H. *The Social Life of Small Urban Spaces.* Washington D.C. : The Conservation Foundation, 1980. 125 p.

Ce concept a été repris plus tard par le groupe de recherche Project for Public Spaces, qui propose un développement opérationnel de la triangulation. 'Trianguler' est le huitième principe proposé afin de concevoir des espaces de qualité, dans : PROJECT FOR PUBLIC SPACES Inc. *How to Turn a Place Around. A Handbook for Creating Successful Public Spaces.* New York, PPS, Inc, 2005 (2000). 119 p.

types de regards en jeu dans la relation visuelle de la rue à la place (celui des *girl watchers* par exemple). De même, il pointe du doigt l'étonnante habitude partagée de tenir une conversation à l'endroit où le flux piétonnier est le plus important.

Les observations de William H. Whyte sont toujours situées dans l'espace et dans le temps. Dans ces deux dimensions, l'échelle est souvent restreinte : l'attention est portée sur de petits espaces et de courtes durées. Une place publique, un parc, une fontaine, les marches d'un escalier ou l'angle d'une rue sont observés minutieusement. De même, les rythmes quotidiens font l'objet d'une attention détaillée, les variations du nombre de personnes présentes étant décrites au moment près. Whyte analyse le comportement des individus seuls ou en groupe, et ce, jusqu'aux modifications des gestes de chacun. Il s'intéresse aux actions menées par des personnes présentes dans un lieu et observe la manière dont ces actions contribuent à le modifier de façon éphémère ou durable. Par exemple, l'un de ces premiers constats est que l'attraction des individus à un endroit s'autogénère : « Ce qui attire le plus les gens, semble-t-il, ce sont d'autres gens »[148]. Ces présences et leurs actions transforment le paysage au fil des heures comme au fil des saisons, et se sédimentent parfois, façonnant alors l'espace urbain de manière pérenne. Ainsi, à titre d'exemple, l'apparition d'un lieu plaisant dans le paysage urbain attire des marchands de nourriture ambulants et des amuseurs de rue, qui eux-mêmes conduisent à l'arrivée de nouveaux passants. Par la suite, certains kiosques mobiles peuvent se transformer en structures fixes.

Nous venons de voir que William H. Whyte analyse la vie sociale des espaces qu'il observe en considérant différents facteurs d'ambiance. Cependant, il faut également prendre en compte sa posture opérationnelle (voire normative), qui le conduit à vouloir déduire des règles génériques garantissant du succès de futurs espaces. L'approche actuelle par la notion d'ambiance a suscité d'autres focalisations (et donc postures), en appelant notamment à la prise en compte des dimensions culturelles et conjoncturelles d'un lieu pour saisir son identité. Bien que certaines caractéristiques soient reproductibles, la situation ne l'est jamais complètement. Les pratiques d'un lieu ne sont donc pas réductibles aux caractéristiques construites de celui-ci. Une logique de la règle laisse place à une logique de compréhension plus globale qui s'intéresse à la manière dont un espace est construit, pratiqué et perçu. De plus, les contraintes règlementaires que formule Whyte témoignent d'une décomposition de l'ambiance en facteurs. Or, si l'on sait décomposer

[148] Traduction personnelle du texte original : « What attracts people most, it would appear, is other people ». Citation issue page de 19 : WHYTE William H. *The Social Life of Small Urban Spaces.* Washington D.C. : The Conservation Foundation, 1980. 125 p.

l'ambiance et analyser séparément ses paramètres, sa saisie globale est plus délicate et reste absente de l'ensemble des règles énoncées par Whyte.

Alors que l'ouvrage « *The Social Life of Small Urban Spaces* » témoigne des différents facteurs d'ambiances – les titres des chapitres illustrent d'ailleurs ce point[149] – le film éponyme nous propose une représentation moins segmentée de l'ambiance des lieux observés.
À partir de l'exemple *The North Front Ledge at Seagram's* il semble que la vision surplombante permette d'appréhender la façon dont les activités individuelles s'organisent et la manière dont les gestes, stationnements et déplacements des uns interagissent avec ceux des autres dans un espace. L'emploi du *time-lapse* favorise l'observation de ce phénomène sur un temps plus long. Dans l'extrait *Paley Park* nous pouvons remarquer que les échelles de plans – on note une prépondérance des plans rapprochés et des gros plans – orientent l'attention du spectateur sur les activités et gestes des usagers plus que sur l'espace et son contexte.
C'est, il nous semble, dans un aller-retour entre ces deux types d'images audiovisuelles que se dégage une compréhension des ambiances. Et c'est dans la durée du film, par le montage qui permet le passage d'un type d'images à l'autre, en prenant en compte leurs spécificités à la fois spatiales et temporelles, et dans la confrontation des éléments qui leur correspondent, que se lit ce qui se configure dans l'articulation du social, du sensible et du physique.

b - Zoom sur *Taipei* de Dominique Gonzalez-Foerster

Dominique Gonzalez-Foerster est une artiste dont le travail est protéiforme. Principalement connue pour ses installations[150] et ses performances, elle réalise aussi des films, dont de courtes productions vidéographiques qui intéressent la question de la représentation des lieux et de leurs ambiances. Onze courts-métrages de Dominique Gonzalez-Foerster ont été compilés dans un DVD intitulé *Parc Central*[151]. C'est notamment le cas du film *Taipei*[152]. Le dispositif de mise en

[149] Par exemple, l'intitulé du troisième chapitre de l'ouvrage est « Soleil, vent, arbres et eau ». Traduction personnelle du texte original « Sun, Wind, Trees and Water », dans : WHYTE William H. *The Social Life of Small Urban Spaces.* Washington D.C. : The Conservation Foundation, 1980. 125 p.

[150] Le travail plastique de Dominique Gonzalez-Foerster a notamment été exposé à la Tate Modern de Londres en 2008 et au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en 2007.

[151] Les onze films de Dominique Gonzalez-Foerster réunis dans le DVD cité sont, en quelques sortes, des carnets de voyage. Ils prennent d'ailleurs pour titre le nom de la ville dans laquelle ils ont été réalisés (il s'agit de Kyoto, Taipei, Buenos Aires, Los Glaciares, Hong Kong, Whyte Sands, Brasilia, Paris, Shanghai et Rio) : GONZALEZ-FOERSTER Dominique. *Parc Central.* [DVD]. Paris : MK2/Anna Sanders Films, 45 min., 2006.

récit de l'expérience de la réalisatrice, présent au cœur de ce film, nous intéresse ici particulièrement. Nous verrons de quelle manière cette narration, tout en laissant s'exprimer la subjectivité de la vidéaste, met en lumière l'existant et la transformation du lieu lors du moment filmé.

Un dispositif narratif à l'œuvre

La narration présente dans *Taipei* participe au partage de l'expérience du lieu filmé par la réalisatrice. Au travers de cette représentation audiovisuelle, Dominique Gonzalez-Foerster nous invite à partager sa visite d'un parc urbain dans la capitale de Taïwan ; il s'agit, plus particulièrement, du théâtre extérieur présent au centre du parc Da-an Forest Park. Assez rapidement après son arrivée sur les lieux, un orage tropical éclate. La pluie, qui devient vite battante, l'amène à s'abriter sur la scène couverte du théâtre extérieur. Elle y restera jusqu'à la fin de l'orage.

Dans ce film, la réalisatrice nous ouvre sa pensée dans une narration présente uniquement en sous-titres – aucun commentaire oral n'est articulé. Les images et les sons permettent au spectateur de saisir le contexte de la situation pendant que les sous-titres ouvrent la voie à la subjectivité de la vidéaste. En plaçant la narration en sous-titres, celle-ci ne vient effectivement pas altérer la dimension sonore de la scène filmée, qui est vite saturée par le bruit de l'orage. Après avoir présenté brièvement le contexte de sa visite du lieu – Dominique Gonzalez-Foerster est venue découvrir l'endroit où a été tournée la dernière scène du film *Vive l'amour* de Tsai Ming-Liang –, la narration en sous-titres commente la situation perturbée par l'événement imprévu de l'orage tropical. Ainsi le présent de l'indicatif décrit principalement la pluie et est associé à l'attente. Dominique Gonzalez-Foerster écrit à ce propos : « Il pleut tellement fort, impossible de repartir pour l'instant » [153]. Et plus loin : « Il faut attendre, maintenant ». Ces phrases s'inscrivent sur de longs plans, d'échelles différentes, qui cadrent les gradins assaillis par les eaux, une flaque se formant sur le devant de la scène, la pente d'accès au théâtre dans laquelle un petit torrent s'est créé, etc.

---

[152] GONZALEZ-FOERSTER Dominique. « Taipei ». 9 min. 15 sec. Couleur, sonore, (réalisé en 2000). In *Parc Central*. [DVD]. Paris : MK2/Anna Sanders Films, 45 min., 2006.

[153] Cette citation, ainsi que les autres citations présentes dans ce paragraphe, sont toutes tirées du film en question.

154

Les sous-titres n'apparaissent cependant pas sur tous les plans. Certains plans sont empreints d'une sorte de contemplation des éléments déchaînés : arrêt de la pensée face à l'étonnement. Néanmoins, le sens se tisse entre le regard incarné par le cadre mouvant de la caméra et la narration. Les images et le récit écrit font parfois preuve d'une correspondance explicite. C'est par exemple le cas du vingt-neuvième plan de *Taipei*, filmé en gros plan et en prise volante.

155

Dans ce plan, le cadre de l'image révèle la cime des bancs composant les gradins de l'amphithéâtre, avant de s'abaisser progressivement au niveau de leurs pieds. L'image, qui semble traduire la trajectoire du regard de la réalisatrice, paraît être à la recherche d'un objet égaré. Le mouvement de caméra s'arrête sur un carré de papier détrempé gisant sur le sol tandis que la pluie continue de

[154] Ces photogrammes sont issus du film *Taipei* de Dominique Gonzalez-Foerster, entre 2 min. 24 sec. à 4 min. 24 sec.

[155] Photogrammes issus du vingt-neuvième plan de *Taipei*, à 7 min. et 1 sec. (gauche) et 7 min. et 3 sec. (droite).

tomber à l'oblique. En sous-titre, le spectateur peut alors lire : « Je cherche mon plan de Taipei. Il est là, trempé ».

Après de longues minutes, la fin de l'orage entraîne la rupture de l'attente et autorise, par la narration, la projection de la réalisatrice – tout comme du spectateur – dans un futur proche et un futur plus lointain : « On dirait que cela se calme, cela fait presque une heure. Je vais pouvoir repartir. Ramasser le plan mouillé. Passer encore deux jours à Taipei et puis aller à Hong Kong pour faire un autre film… ».

L'appréhension de la transformation ordinaire d'un lieu dans Taipei

Par la narration de sa propre expérience d'un lieu, Dominique Gonzalez-Foerster met le spectateur en relation avec l'ambiance. Cette narration n'est pas une description exhaustive de ce qui l'entoure. Le récit est d'ailleurs rythmé de nombreux temps faibles. Ponctué par l'apparition et la disparition des sous-titres, le témoignage est donc souvent en suspens et le spectateur se trouve confronté uniquement aux images et aux sons de la pluie, tombant de plus en plus fort. Ces temps faibles provoquent chez le spectateur l'attente de la suite du récit, qui peut s'apparenter dans le film à l'attente de la fin de la pluie. Ainsi, c'est par le rythme de la narration, entre les images audiovisuelles et les images audiovisuelles sous-titrées, que ce film propose en quelque sorte de partager l'expérience de la vidéaste.

Ce dispositif narratif met en œuvre le récit de l'expérience du lieu dans la durée. Dans *Taipei*, il ne s'agit pas de faire état du lieu avant, pendant ou après l'orage, mais dans la durée de l'expérience, dans ses modulations : le ciel se couvrant, la pluie tombant un peu, puis de plus en plus, le dialogue des éclairs et des bourrasques, le *rallentando* et le *decrescendo* de la pluie, la progressive dispersion des personnes abritées jusqu'au départ des lieux. Notre emploi du participe présent pour cette dernière description est d'ailleurs à noter. Effectivement, il ne s'agit pas de découvrir les choses les unes après les autres, dans des formes figées. Il s'agit à l'inverse d'appréhender un lieu se transformant au fil des plans et au gré de la narration.

Suite d'actions et transformation dans Taipei

Taipei nous permet de saisir à la fois un ensemble d'actions, tout en nous donnant accès aux transitions qui participent de la transformation de l'ambiance. Si l'on considère la succession des plans, nous pouvons saisir, dans chacun d'eux, un état différent de l'ambiance, lié à l'apparition, au temps de l'orage ou à sa disparition. Les plans confrontent différents extraits de ce phénomène

et de son impact sur l'ambiance du lieu. Ils représentent les conséquences visuelles (l'image se brouille) et sonores (le son est plein, fort et scandé par les éclairs) de l'orage dans la perception du parc. Ils retracent les modifications physiques (le terrain propice à la formation de ruissellement accueille peu à peu un torrent) et sociales (les hommes et les animaux qui sont venus s'abriter sur la scène constituent peu à peu une communauté). La succession de ces plans rend aussi papable le progressif retournement du point de vue emprunté par la réalisatrice : venue visiter le théâtre, elle finit par filmer le parc environnant la scène sous laquelle elle s'est abritée. Ces différents états d'ambiance sont donnés dans la succession des plans, graduellement.

Néanmoins, le spectateur a aussi accès à la transformation, au passage d'un état de l'ambiance à un autre. Deux facteurs principaux participent à cette appréhension de la transformation. Le premier réside dans la durée des plans. Ces plans longs, lents, contemplatifs, donnent un accès à la transformation de l'ambiance car le spectateur peut y déceler les modulations liées à l'orage. L'évolution de son intensité est parfois palpable au sein d'un unique plan. Le second facteur a trait au contenu même de la narration, mais aussi à l'expérience de l'attente procurée par le dispositif audiovisuel sous-titré. D'une part, la narration, bien qu'apparaissant ponctuellement, fait preuve d'un trouble de l'instant, ancré dans l'avant et l'après du vécu de la réalisatrice (qui explique les raisons de sa visite et annonce la suite de son voyage). D'autre part, dans l'attente de la prochaine parole, dans l'entre-deux du récit et des plans, prend consistance une expérience d'audio-vision qui elle-même s'altère, se transforme. Lenteur et longueur appellent chez le spectateur à une certaine lassitude, déprise, contemplation du rythme de l'ambiance et du rythme du film.

S'inscrire dans la situation pour décrire la transformation

François Jullien s'intéresse à des transformations lentes et longues, difficilement appréhendables dans la durée : le vieillissement, le réchauffement climatique, ou encore, la déprise du sentiment amoureux. Néanmoins, si la durée de ces transformations est plus longue que celle de la transformation ordinaire des lieux, que nous prenons dans sa quotidienneté, les propos de François Jullien peuvent nous aider à penser la question de l'appréhension de la transformation dans le temps de son effectuation.

En parlant de la transformation du sentiment amoureux allant vers le désamour, François Jullien nous explique que pour saisir celle-ci, il ne faut pas s'attacher uniquement à l'un ou l'autre des acteurs de cette relation, mais aussi penser la situation dans laquelle ils sont chacun engagés : « Je

crois plutôt que, pour entrer dans cette transformation silencieuse qui a conduit à la désaffection, il faudrait non seulement basculer de la perspective du moi-sujet qui soudain se découvre si changé, dix ans après, dans celle d'un procès de maturation, ou plutôt de dégradation, lent et global ; mais encore reporter ce qu'on croirait de prime abord relever de l'initiative de ce sujet [...] sur la *situation* engagée et, comme telle, livrée à l'érosion. Ou même ne faut-il pas faire de cette situation qui se déplie (se détruit) le sujet véritable ? »[156]. À travers ces propos, François Jullien suggère d'aborder la transformation en changeant la focale du regard qu'on lui porte. Il ne s'agit pas de saisir la transformation à partir d'un sujet isolé, mais à partir de la situation dans laquelle le sujet est pris. De la même manière, *Taipei* représente la transformation de l'ambiance à partir d'un corps filmant inclus dans la situation filmée. Ce film est témoin de l'inscription d'un corps filmant dans le processus de transformation. Ce n'est plus uniquement le corps filmant mais cette inscription du corps témoignant de la situation qui nous permet d'appréhender la transformation. Tout comme l'on ne peut saisir complètement l'ambiance sans s'y engager, on ne peut saisir la transformation sans y participer.

3 / De l'objectivation à la subjectivation, de la distanciation à l'immersion, du temps à la temporalité, de la description à la narration

En quoi les dispositifs filmiques développés dans les deux extraits de *The Social Life of Small Urban Spaces* – notamment de manière plus accentuée dans le premier extrait – constituent une approche tendant du coté de l'objectivation ? La même question peut être adressée à la posture développée dans *Taipei*, l'amenant cette fois-ci du côté de l'immersion.

Ces types de postures sont le fruit de l'articulation de plusieurs dispositifs filmiques qui se construisent au regard d'un rapport spécifique à trois dimensions mêlées de l'existant filmé. La première dimension est spatio-corporelle : elle concerne la construction spatiale d'un point de vue sur et/ou dans la réalité filmée lié à la dimension corporelle par l'absence ou l'implication du corps filmant dans la situation filmée. La seconde dimension est temporelle : elle distingue les dispositifs déployés considérant le temps, des dispositifs s'inscrivant dans une temporalité

[156] Citation page 20 issue de : JULLIEN François. *Les transformations silencieuses.* Paris : Éditions Grasset & Fasquelle, 2009. 155 p. Collection Le Livre de Poche.

spécifique. La troisième et dernière dimension est énonciative : elle discerne les dispositifs décrivant de façon factuelle les faits filmés, de ceux proposant une narration de l'expérience enregistrée.

a - Dispositifs d'ordre spatio-corporel : la construction d'un point de vue et la place du corps filmant

Dans un film, le rapport à l'espace et aux corps filmés – au lieu et à sa transformation ordinaire – passe notamment par la construction du point de vue. Le point de vue est d'abord le point situé dans l'espace depuis lequel on décide de regarder et écouter le monde enregistré par la caméra. Mais la portée du point de vue ne s'arrête pas là : il exprime aussi un certain rapport au monde[157]. Considère-t-on la réalité comme un objet extérieur qu'il nous faut saisir, capter, appréhender – tous ces termes impliquent l'action d'un sujet s'emparant d'un objet – par l'enregistrement filmique ? Ou bien considère-t-on la situation dans laquelle nous sommes engagés et l'enregistrement comme le moment d'une possible création collective – le film ne venant alors plus saisir, mais faisant advenir ?

Deux points de vue sur la ville

Ce caractère duel du point de vue est exprimé chez Michel De Certeau dans un texte dédié aux pratiques d'espace. Dans un chapitre intitulé « Marches dans la ville », Michel De Certeau distingue deux figures, celle du voyeur et celle du marcheur, qui perçoivent la ville à partir de

[157] Dans un roman de Franck Conroy, le jeune personnage principal découvre la ville depuis un soupirail, unique fenêtre de son habitation. Ce premier contact avec la ville, médié par le soupirail, se fait depuis un point de vue singulier, au ras du sol et offre une vue en contre-plongée du trottoir sur lequel il perçoit des fragments de la vie urbaine et se représente le monde dans un rapport singulier, fragmenté et fugace : « Sa première vision sur l'extérieur était le soupirail en forme d'éventail de l'appartement en sous-sol. Il grimpait sur la table et passait des heures à examiner derrière les barreaux le va-et-vient des passants sur le trottoir, son âme d'enfant captivée par la contemplation des rythmes et des cadences, toujours différents, des jambes et des pieds qui traversaient son champ de vision : une vieille femme avec des mollets minces, un gamin en baskets, des hommes chaussés de brodequins, des dames aux talons hauts, les godillots sombres et luisants des soldats. Si quelqu'un s'arrêtait, il pouvait voir les détails – barrettes, œillets, un talon éculé, le cuir fendillé révélant la chaussette –, mais c'était le changement qu'il aimait, la parade des couleurs et des mouvements. Il ne pensait à rien, debout ou à genoux à la fenêtre, les images l'emplissaient plutôt d'une sensation pure de détermination. Quelque chose se passait, dehors. Les gens allaient quelque part. Souvent, lorsqu'il quittait le soupirail, il rêvassait à des notions confusément perçues de direction, de décision, de changement, à l'existence d'un monde invisible. Il avait six ans, et presque toutes ses pensées, surtout lorsqu'il était seul, se formulaient sans mots, au-dessous du niveau du langage ». Citation pages 15 et 16 issue de : CONROY Frank. *Corps et âme. L'enfant prodige.* Paris : Éditions Gallimard, 1996 (1993). 685p.

points de vue différents et en développent des rapports spécifiques. Michel De Certeau appuie son propos sur la description de deux manières possibles de regarder Manhattan.

Celui du voyeur

La première consiste à regarder la ville depuis le sommet d'un gratte-ciel. Ce point de vue, celui d'un regard d'en haut, permet de « "voir l'ensemble", de surplomber, de totaliser le plus démesuré des textes humains »[158]. C'est dans ce déplacement au sommet de la ville que s'incarne la figure du voyeur : « Celui qui monte là-haut sort de la masse qui emporte et brasse en elle-même toute identité d'auteurs ou de spectateurs. Icare au-dessus de ces eaux, il peut ignorer les ruses de Dédale en des labyrinthes mobiles et sans fin. Son élévation le transfigure en voyeur. Elle le met à distance. Elle mue en un texte qu'on a devant soi, sous les yeux, le monde qui ensorcelait et dont on était "possédé". Elle permet de le lire, d'être un Œil solaire, un regard de dieu. Exaltation d'une pulsion scopique et gnosique. N'être que ce point voyant, c'est la fiction du savoir »[159]. Selon Michel De Certeau, ce point de vue surplombant – qui n'est pas récent, puisque les représentations de la ville vue d'en haut existaient déjà dans les peintures médiévales et de la Renaissance – autorise un regard totalisant qui permet de penser et de planifier la ville, tout en se détachant dans le même temps des pratiques de l'espace urbain : « C'est l'analogue du fac-similé que produisent, par une projection qui est une sorte de mise à distance, l'aménageur de l'espace, l'urbaniste ou le cartographe. La ville-panorama est un simulacre "théorique" (c'est-à-dire visuel), en somme un tableau, qui a pour condition de possibilité un oubli et une méconnaissance des pratiques »[160].

---

[158] Citation issue page 140 de : DE CERTEAU Michel. *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*. Paris : Éditions Gallimard, 1990 (1980). 349p. Collection Folio essais. Pour nuancer un peu cette critique forte proférée par Michel De Certeau à l'égard du point de vue surplombant, nous pouvons rappeler que Laurent Devisme prend position en faveur des "lieux-observatoires" en tant que ceux-ci permettent selon lui de « rendre visible la métropole a elle-même [...] Aussi peut-on dépasser la critique du contrôle et de la maîtrise et inciter à renouveler la lecture panoramique pour mieux localiser le global, pour mieux connecter les sites entre eux ». Il précise et s'interroge pour conclure sur l'enjeu de l'expérience panoramique : « D'aucuns y verront un retour étymologique à la théorie (la vue large et contemplative, formatrice, dégagée des intérêts, l'extase de l'œil du monde). Mais l'expérience d'une vision (fût-elle à déconstruire) n'est-elle pas nécessaire à la préparation du collectif ? ». Citations issues page 10 de : DEVISME Laurent. Rendre visible la ville à elle-même. *Place Publique*. N° 40 : « Nantes et Saint-Nazaire, les villes vues d'en haut », Juillet-Août 2013. Nantes : Éditions Joca Seria, 2013. Pages 6-10.

[159] Ibidem.

[160] Ibidem, citation page 141.

Celui du marcheur

À l'inverse de la figure du voyeur qui, en adoptant un point de vue surplombant, comprend et projette la ville en la tenant à distance, c'est à même le sol que s'incarne la figure du marcheur[161]. « C'est "en bas" au contraire (*down*), à partir des seuils où cesse la visibilité, que vivent les pratiquants ordinaires de la ville. Forme élémentaire de cette expérience, ils sont des marcheurs, *Wandersmänner*, dont le corps obéit aux pleins et aux déliés d'un "texte" urbain qu'ils écrivent sans pouvoir le lire »[162]. Le rapport à la ville et la connaissance qui découle de ce deuxième point de vue est tout autre. Il ne s'agit plus d'un savoir totalisant passant uniquement par le visible. Ici, au cœur de la ville même, sur son sol, c'est l'engagement du corps dans l'espace et dans la durée de la marche[163], qui permet de découvrir la ville, de s'en constituer une connaissance fondée sur le pathique. Michel De Certeau dit même des marcheurs que « ces praticiens jouent des espaces qui ne se voient pas ; ils en ont une connaissance aussi aveugle que dans le corps à corps amoureux »[164]. Cette connaissance n'est peut-être pas complètement aveugle, mais, à l'inverse de

[161] Notons au passage que le « jeu précis de positions et de distances dans l'espace urbain » a souvent été le support de l'élaboration de figures singulières. Emmanuel Hermange propose deux figures urbaines proches de celles énoncées par Michel de Certeau : celles du guetteur et du passant. Cependant, il distingue deux postes d'observation possibles pour le guetteur, ce qui complexifie la posture spatiale de ce dernier. Il s'agit d'abord du balcon, à la suite de Louis-Sébastien Mercier (et nous retrouvons là le point de vue surplombant décrit par Michel De Certeau), il s'agit ensuite de l'intérieur du café, à la suite de Georges Perec (le point de vue n'est dès lors plus surplombant, mais le guetteur se tient en retrait de la scène qu'il observe à travers l'écran de la devanture). Au regard des deux positionnements possibles du guetteur dans l'espace urbain il s'agit à chaque fois de voir sans être vu. Emmanuel Hermange précise aussi qu'« Avec la vue en plongée sur la rue observée et la rue observée au travers de la vitre d'un café, Mercier et Perec marquent en somme deux situations – deux paradigmes – à l'intérieur desquelles, par une combinaison de positions, de distances et d'écrans, le passant peut être prélevé, produit, et, *in fine*, inventé comme une sorte d'unité de mesure offrant une prise sur le flux urbain ». Citations issues page 178 de : HERMANGE Emmanuel. Notes sur l'invention du passant. *Parades. Revue d'art et de littérature.* N° 8, février 2010. « Rires et autres éclats ». Tourcoing : ERSEP école d'art supérieure de Tourcoing, 2010. Pages 168-188.

[162] Citation issue page 141 de : DE CERTEAU Michel. *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*. Paris : Éditions Gallimard, 1990 (1980). 349p. Collection Folio essais.

[163] Thierry Davila rappelle à ce propos l'importance du tempo lent propre au marcheur dans la constitution de son point de vue sur la ville : « Comme le flâneur baudelairien, le piéton planétaire actuel arpente la mégapole en prenant son temps [...], en s'abandonnant au rythme propre à la découverte buissonnière de l'univers, ce qui lui permet de fixer son attention sur un monde horizontal émergeant au ras du sol, ce qui lui donne le loisir de baisser les yeux. Et parce qu'il est disponible à un *tempo* non marchand, socialement et économiquement improductif, il est, plus que quiconque, incité à regarder ce tissu urbain bas, situé dans des zones de circulation qui déclassent l'univers élevé des constructions dominantes. C'est là une position très différente de celle, verticale et un brin triomphale, habituellement accordée à tout créateur et à tout spectateur. Par ce biais, le flâneur découvre une ville ignorée et négligée – une sorte d'amnésie urbaine – dont il enregistre les humeurs et les soubresauts, les métamorphoses et les états ». Citation issue pages 152 et 153 de : DAVILA Thierry. « Une *cinéplastique* généralisée ». In DE MÉAUX Danièle & MOUREY Jean-Pierre (Eds.). *Le paysage au rythme du voyage.* Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherche sur l'Expression Contemporaine, Travaux 153, 2011. Pages 149-154. Collection Arts.

[164] Citation issue page 141 de : DE CERTEAU Michel. *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*. Paris : Éditions Gallimard, 1990 (1980). 349p. Collection Folio essais.

celle étudiée précédemment pour la figure du voyeur, elle ne met plus en jeu uniquement la vue. Ici, elle est polysensorielle et se compose à partir d'une perception à la fois fragmentée et plurielle.

Différentes localisations du point de vue, différentes échelles et modalités de la perception, mais aussi différents rapports à la ville comme objet théorique ou sujet de connaissance empirique. Selon Michel De Certeau, ces deux figures sont liées à deux conceptions différentes de la ville : au sol, la ville est « transhumante, ou métaphorique », alors que depuis le haut des tours, elle est « planifiée et visible »[165]. On voit bien que le point de vue adopté par la figure du voyeur, lié à un regard surplombant, immobile, totalisant et à distance, tire du côté de l'objectivation, tandis que le point de vue du marcheur, détaillé mais fragmenté, polysensoriel, en mouvement et engagé dans la ville, s'approche de la subjectivation de l'existant.
Si Michel de Certeau associent ces deux points de vue à des modes de représentation particuliers – celui du voyeur s'exprimant dans la carte, le plan perspectif, le tableau ; celui du marcheur se rapprochant du langage[166] –, nous pouvons les retrouver tous deux dans la captation filmique.

Les différents dispositifs constituant le point de vue filmique

Jane Guéronnet donne la définition suivante du point de vue filmique : « D'une manière générale, le point de vue est le fruit de la combinaison des relations de distance (cadrages), d'orientation (angles de vue) et de déplacement (mobilité/fixité) qu'entretiennent dans l'espace le cinéaste et les êtres filmés. Il résulte donc de la double activité du cinéaste et des êtres filmés »[167]. Selon cette définition, le point de vue n'est pas nécessairement un point immobile dans l'espace. Le mouvement entre en jeu dans la construction du point de vue et participe à la relation déployée entre filmant et filmé. Le mouvement est d'ailleurs au cœur de la distinction que fait Michel De Certeau entre la figure du voyeur – qui, tenu au sommet d'un gratte-ciel, observe la ville qu'il a sous les yeux sans s'y déplacer – et celle du marcheur – qui, il va sans dire, implique le déplacement pédestre.

---

[165] Ibidem, citation page 142.

[166] Dans la suite du chapitre « Marches dans la ville », Michel De Certeau fait référence au travail de Jean-François Augoyard, qui, s'intéressant à la rhétorique habitante dans le récit de pratiques d'espaces, a utilisé les figures de style pour analyser les modes de cheminements des piétons. Sur ce point, se référer à : AUGOYARD Jean-François. *Pas à pas. Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain.* Paris : Éditions du Seuil, 1979. 190 p. Collection Espacements.

[167] Citation issue page 10 de : GUÉRONNET Jane. *Le geste cinématographique*. Paris : Université Paris X – Formation de Recherches Cinématographiques, 1987. 157p. Collection Cinéma & Sciences humaines.

Le point de vue met donc en jeu une relation à l'espace et aux corps filmés dans la durée du plan. Pour cela, il se construit à partir de plusieurs types de dispositifs filmiques. Les premiers concernent le positionnement de la caméra dans l'espace par rapport à l'objet filmé. Il s'agit ici de considérer la disposition de la caméra dans l'espace (que Jane Guéronnet appelle le « support d'observation »[168]) et l'angle vertical de la prise de vue (celle-ci peut être parallèle au sol – on parle aussi d'angle neutre –, en plongée ou en contre-plongée). Par exemple, si l'on considère le second plan du premier extrait de *The Social Life of Small Urban Spaces*, la caméra placée en haut d'un immeuble s'appuie sur un support d'observation fixe et élevé. L'angle de la prise de vue est alors en plongée. Pour *Taipei*, le point de vue adopté dans la majorité des plans se construit sur le support d'observation fixe qu'est le sol de la scène de théâtre, et l'angle de prise de vue est parallèle au sol ou en légère plongée[169].

Le second type de dispositifs filmiques concerne les mouvements de la caméra, du corps filmant et des corps filmés. Il s'agit alors de considérer les mouvements propres à une caméra fixe (plan fixe, zoom, dézoom, mouvements panoramiques) ou à une caméra déplacée (travelling latéral, vertical ou compensé, prises volantes). Il s'agit de voir comment ces mouvements s'articulent – ou non – avec la situation filmée et le mouvement propres aux corps filmés. Dans les différents plans de *Taipei* la caméra n'est pas déplacée, mais elle est cependant en mouvement : dans certains plans la caméra procède à de petits panoramiques, elle use aussi parfois du zoom. D'autre part, la caméra étant tenue à la main par la réalisatrice, l'image détient une sorte de tremblement, visible dans tous les plans fixes.

Le troisième type de dispositifs concerne le cadrage et la délimitation du champ, mais aussi le type de vision traduite. Il s'agit ici de considérer les échelles de plans[170], et les manières de cadrer la situation filmée (le cadre vient-il souligner ou estomper un sujet particulier dans la situation filmée ?[171]). Il s'agit aussi de s'interroger sur le type de vision proposée par la caméra. Celle-ci peut être qualifiée d'objective ou de subjective. Ce dernier dispositif, anthropomorphique, permet d'assimiler l'image filmée au regard d'une personne. Tandis que la vision objective propose de

[168] Ibidem.

[169] Cette légère plongée est due à la faible surélévation de l'estrade par rapport au niveau bas des gradins de l'amphithéâtre.

[170] Il existe de nombreuses échelles de plan. Les voici présentées de la plus large à la plus resserrée : plan général, plan d'ensemble, plan de demi-ensemble, plan moyen ou plan pied, plan italien, plan américain, plan rapproché taille, plan rapproché poitrine, gros plan, très gros plan, plan de détail (qui correspond au gros plan pour un objet).

[171] Sur les questions du *soulignement* et de *l'estompage*, sur lesquelles nous reviendrons plus loin, se reporter à : DE FRANCE Claudine. « Corps, matière et rite dans le film ethnographique». In DE FRANCE Claudine (Ed.). *Pour une anthropologie visuelle*. Paris : Mouton et École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1979. Pages 139-163.

regarder la scène filmée de façon neutre, extérieure (par exemple, encore une fois, le deuxième plan du premier extrait du film de William H. Whyte), la vision subjective adopte le point de vue humain[172]. Le support d'observation est alors généralement le sol et l'angle de prise de vue est neutre. *Taipei* est empreint de cette vision subjective, le tremblement de l'image et les légers mouvements de la caméra renforçant la correspondance avec un regard humain.
Le dernier type de dispositifs concerne la place du corps filmant par rapport à la situation filmée. Le corps filmant peut être plus ou moins présent dans le film. Il peut être invisible, tenu à distance, absent, non-évoqué. Mais il peut aussi être présent à l'image ou à travers l'image. Ainsi, comme nous venons de le mentionner, le support et l'angle de prise de vue (au sol, angle neutre), les mouvements de caméra (le travelling, le tremblé de l'image d'une caméra tenue à la main, etc.), et la vision subjective participent de la représentation du filmant au cœur du filmé.

Concernant la dimension spatio-corporelle, la posture filmique est le résultat de l'articulation des dispositifs mettant en œuvre différents positionnements et déplacements de la caméra dans l'espace et inscrivant ou écartant le corps filmant dans la scène filmée. Les postures filmiques créées par cette articulation se situent plus ou moins du côté de l'objectivation et de la distanciation ou de la subjectivation et de l'immersion dans la réalité filmée.

b - Dispositifs d'ordre temporel : considérer le temps ou la temporalité

Si le film témoigne de rapports singuliers à l'espace et à la place du corps, il se positionne aussi dans un rapport spécifique à la dimension temporelle. Les dispositifs filmiques témoignent d'une conception plurielle de celle-ci. Ainsi, le film peut s'inscrire plus ou moins du côté du temps ou du côté de la temporalité.

[172] La vision subjective est délivrée par la "caméra subjective", pour laquelle André Roy donne la définition suivante : « Technique d'utilisation de la caméra dont les prises de vues simulent le point de vue du personnage (*subjective camera*). En principe, cette technique doit montrer ce qu'est censé voir le personnage ». Citation issue page 50 de : ROY André. *Dictionnaire du film : Tous les termes de la technique, de l'industrie, de l'histoire et de la culture cinématographiques.* Outremont : Les Éditions Logiques, 1999. 359 p.

Le temps comme donnée mesurable

Les différents rapports au temps développés dans le corpus de films existants se situent entre deux conceptions fortes du temps, que nous pouvons rapprocher des deux polarités citées. Du côté de l'objectivation et de la distanciation, les dispositifs filmiques mis en œuvre révèlent un temps que l'on pourrait qualifier de "temps englobant". Claude Dubar et Jens Thoemmes, tentant de définir les manières dont les sciences sociales pensent et se saisissent de la question du temps, qualifient par les termes suivants ce premier type de conception du temps : « Sous l'appellation de *temps englobant*, des auteurs récents comme William Grossin reprennent la vieille formule aristotélicienne de *temps cosmologique* comme trace ou mesure du mouvement de l'avant vers l'après, correspondant à la formule historienne du *temps chronologique*, celui qui peut être daté, mesuré, universalisé »[173]. Cette conception chronologique du temps, donné par les horloges et habituellement symbolisé par une flèche allant de la gauche vers la droite, s'inscrit dans une tentative d'objectivation de l'existant. Les événements enregistrés par la représentation filmique sont ordonnés et le médium filmique permet de mesurer leur enchaînement, leur fréquence, etc. Le temps permet alors de mesurer le mouvement de l'existant enregistré par la caméra.

Certains dispositifs filmiques se positionnent clairement dans cette conception du temps. Il s'agit en premier lieu des dispositifs suivants ayant trait à la vitesse d'enregistrement et de projection des images : le ralenti et le *time-lapse* (accéléré). Ce type de conception du temps est celle du premier extrait de *The Social Life of Small Urban Spaces*. L'enregistrement en *time-lapse* d'une longue durée permet de condenser celle-ci en quelques minutes, en proposant une succession rapide d'images fixes extraites régulièrement tout au long de la période d'enregistrement. Le *time-lapse* est une technique cinématographique qui ralentit effectivement le processus mécanique de la captation et accélère la projection : la fréquence d'enregistrement des images est inférieure à la fréquence de projection des images. Pour prendre un exemple concret, si lors de la captation l'enregistrement est de douze images par seconde, et si ces mêmes images sont ensuite projetées à la vitesse traditionnelle de vingt-quatre images par seconde, le spectateur percevra l'action filmée comme allant deux fois plus vite qu'elle ne s'est effectivement déroulée. Le *time-lapse* induit une condensation du temps par abstraction au cours de l'enregistrement. En associant des images représentant chacune un état différent de la chose observée dans le temps et

[173] Citation issue page 8 de : DUBAR Claude & THOEMMES Jens. « Introduction : Les sciences sociales face aux temporalités ». In DUBAR Claude & THOEMMES Jens (Eds.). *Les temporalités dans les sciences sociales*. Toulouse : Octarès Éditions, 2013. Pages 7- 12.

les faisant se succéder rapidement, le dispositif d'enregistrement spécifique qu'est le *time-lapse* permet de représenter et de mesurer des transformations difficilement appréhendables par l'œil humain désappareillé. L'usage du *time-lapse* dans le premier extrait du film de William H. Whyte permet de mesurer au cours d'une journée complète le mouvement des nombreuses personnes ayant fréquentées le lieu filmé. On voit bien qu'à partir de ce dispositif, des états sont prélevés du cours du temps et sont assemblés afin que les mouvements des individus puissent être mesurés et analysés. C'est par un résumé temporel de la situation que des tendances et des permanences peuvent être mises à jour – elles ont notamment été traduites par le diagramme présenté à la fin de cet extrait.

Que se passe-t-il pendant le temps de la transformation ordinaire ? Nous savons assez facilement, et cela depuis l'invention de la chronophotographie, accéder aux phases ou états qu'une chose filmée emprunte successivement. Nous pouvons figer le temps, et nous arrêter sur des extraits du mouvement. Mais comment représenter le processus de transformation d'un lieu dans le déroulé même du temps ? Certains dispositifs filmiques tendent à répondre à cette attente. Il s'agit notamment de dispositifs permettant l'immersion dans l'expérience d'un lieu qui est aussi une expérience temporelle.

S'inscrire dans une temporalité

Du côté de la subjectivation et de l'immersion, le temps est, à l'inverse du "temps englobant", plutôt considéré par Claude Dubar et Jens Thoemmes comme « *temps englobé* ou *temps vécu* »[174]. En nous plaçant à la suite de Vincent Battesti, qui définit la temporalité comme « temps perçu, conçu, vécu et pratiqué »[175], nous souhaitons qualifier de "temporalité" cette conception particulière du temps. La définition anthropologique que donne Vincent Battesti de la temporalité nous invite à penser celle-ci comme une conception subjective du temps, orientée par la perception et la pratique d'un lieu. Vincent Battesti note d'ailleurs, pour mieux saisir la distinction possible entre temps et temporalité, que « La temporalité est au temps ce que le lieu est à l'espace »[176]. Nous voyons bien par cette association le côté à la fois social et culturel, mais aussi pratique et empirique de la temporalité. La temporalité ne peut plus être représentée par

[174] Ibidem, citation page 8.

[175] Citation issue page 419 de : BATTESTI Vincent. Les échelles temporelles des oasis du Jérid tunisien. *Anthropos 95*, Septembre 2000. Pages 419-432.

[176] Ibidem, citation page 419.

une succession d'images illustrant des états du temps, car elle est l'entre-deux de ces états qui abrite la durée dans laquelle la transformation ordinaire du lieu est palpable et possible, dans laquelle le paysage est effectivement en mouvement. La durée de la temporalité est celle de l'expérience. Et nous retrouvons ici sans surprise le rôle des dispositifs narratifs, notamment celui mis en œuvre dans le film *Taipei*. En traduisant l'expérience de la vidéaste engagée dans la durée de l'orage (comme nous l'avons vu en détail plus haut), ce dispositif traduit aussi la temporalité dans laquelle cette expérience s'est inscrite.

Selon les dispositifs mis en œuvre concernant la dimension temporelle, la posture filmique construite donne accès à un temps mesurable – car manipulable – qui rend perceptibles différents états de l'ambiance d'un lieu dans le temps, ou elle permet l'engagement du spectateur dans la temporalité filmée qui rend sensible la transformation même de l'ambiance d'un lieu dans la durée.

c - Dispositifs d'ordre énonciatif : forme et contenu de l'énonciation

La dimension énonciative n'est pas forcément présente dans toutes les productions filmiques. Cependant, lorsqu'elle existe, elle participe d'un rapport singulier au lieu filmé et met en partage une connaissance du lieu basée sur son analyse et sa description factuelle ou traduit une compréhension du site à partir de la narration d'une expérience située.

Les formes de l'énonciation

L'énonciation, dans un film, peut prendre différentes formes. Tout d'abord, l'énoncé peut être écrit ou oral. À l'écrit, il peut apparaître sous formes d'intertitres – aussi appelés cartons –, procédé très utilisé au temps du cinéma muet. Il peut aussi faire partie de la diégèse[177] et prendre consistance au sein même de la situation filmée (un personnage écrivant une lettre, un autre lisant un article de presse, etc.). L'énoncé écrit peut encore apparaître en sous-titres, comme dans le cas du film *Taipei*.

[177] Le terme "diégèse", inventé par Anne Souriau en 1950, désigne « *l'univers de l'œuvre, le monde posé par une œuvre d'art* qui en représente une partie ». Citation issue page 240 de : SOURIAU Étienne & SOURIAU Anne (Eds.). *Vocabulaire d'esthétique*. Paris : Presses Universitaires de France, 1990. 1415 p.

À l'oral, l'émetteur du message énoncé n'est pas toujours présent à l'image. Si le message est transmis par une voix, on empruntera pour décrire celle-ci les catégories de sons en rapport à l'image filmique repérées par Michel Chion. Ainsi, on pourra qualifier la voix de l'émetteur de voix *in* (s'il s'agit d'une parole visualisée), de voix hors-champ ou de voix *off* (s'il s'agit de sons acousmatiques)[178].

Décrire ce qui est filmé de façon factuelle ou faire le récit d'une expérience filmée

L'énoncé peut être ancré dans la situation d'énonciation ou coupé de celle-ci. Dans *The social Life of Small Urban Spaces*, le récit, énoncé en voix *off*, se tient à distance de la scène observée. Le discours, très présent sur le plan sonore, n'est pas inscrit dans la situation filmée mais la concerne cependant : la parole, quasi-continue, vient commenter avec une distance analytique ce que voit ou pourrait voir le spectateur. Le commentaire, très rhétorique dans ses formulations, parfois autoritaire et théâtral dans son ton, explique ce qui est montré et monté (et non ce qui apparaît spontanément)[179]. La voix *off* vient même interpeler le spectateur, s'adresse directement à lui,

---

[178] Il existe pour les films deux grandes catégories de sons qui ont été développées par Michel Chion. Selon cet auteur, le son "*in*" ou "synchrone" est un son visualisé, c'est-à-dire qu'il est « associé à la vision de la source sonore en action (on voit parler l'acteur dont on entend la voix en même temps ; on voit fermer la porte que l'on entend claquer) », tandis que les sons "*off*" et "hors-champ" sont des sons acousmatiques. Le son "hors-champ" est « seulement celui *dont la cause n'est pas visible simultanément* dans l'image, *mais qui reste pour nous situé imaginairement dans le même temps que l'action montrée, et dans un espace contigu* à celui que montre le champ de l'image (les bruits du dehors, la voix de la mère d'Anthony Peekins dans *Psychose*, et les cris de la vieille femme marquée au fer rouge dans l'*Intendant Sansho* de Mizoguchi) » tandis que le son "*off*" est « seulement celui qui *émane d'une source invisible située dans un autre temps et/ou un autre lieu* que l'action montrée dans l'image (musique de film, voix-off du narrateur racontant l'action au passé) ». Citations issues page 31 et 32 de : CHION Michel. *Le son au cinéma*. Paris : Cahiers du cinéma, Éditions de l'étoile, 1985. 220p. Collection Essais, dirigée par Alain Bergala et Jean Narboni.

[179] On peut remarquer le caractère didactique des propos de Whyte dans ce commentaire formulé en voix *off* au cours du 1er extrait sélectionné : « [Plan n°1] Nous allons voir un enregistrement en *time-lapse* de la pause déjeuner sur le rebord [de la plaza], de midi jusqu'à un peu avant deux heures. [Plan n°2] Notez la rotation importante. Mais notez aussi qu'une chose remarquable a lieu : malgré la rotation importante, le nombre de personnes présentes est assez constant. [Plan n°3] Voici un tableau, une sorte de rouleau pour piano mécanique, représentant l'emplacement et la durée pendant laquelle chaque personne s'est assise. Ça commence à neuf heures avec deux personnes. De douze heures à deux heures nous avons un usage intensif. Notez, dans le total en bas, que le nombre de personnes reste entre dix-neuf et vingt-et-un. Vous pourriez me dire : "bon espacement". Non, cela n'est pas vraiment l'explication. L'espacement est irrégulier. Et même au moment du pic il y a assez de place… [Plan n°4] …pour des personnes supplémentaires, même pour des groupes de personnes, mais elles ne viennent pas. Je pense que ce que nous voyons est le résultat de la sensation instinctive que les gens ont du nombre qui est bon pour un lieu, du bon nombre en général. C'est la capacité effective du lieu. En d'autres termes : la capacité s'auto-nivèle ». Ce commentaire a été retranscrit et traduit par nos soins à partir de sa version originale en anglais : « [Plan n°1] We are going to see a time-lapse record of lunch time at the ledge, from noon until a little bit before two. [Plan n°2] Notice the very heavy turnover. But notice also that a remarquable thing is taking place: despite the heavy turnover, the number of people is remaining quite constant. [Plan n°3] There is a chart, a sort of piano player roll, of where and how long each person sat. It starts at nine am with two people. From twelve to two we got the heavy use. Note that in the running total at the bottom the number of people stays between nineteen and twenty-one. "Good spacing" you might say. No, that doesn't really explain. The spacing is erratic. And even at the peak moment there is plenty of room… [Plan n°4] …for extra people, even groups of people, but they don't come. I think that what we are seeing is the result of an

comme le montre l'emploi récurrent de l'expression « Notez que… ». En nous appuyant sur les différents types d'adresses au spectateur relevés par Marion Froger, nous pouvons relever que l'adresse présente dans le commentaire de Whyte est de l'ordre de "l'interpellation directe", qui se définit « par l'usage des pronoms personnels de la deuxième personne du singulier et du pluriel »[180]. Par ces interpellations répétées, la voix *off* vient pointer dans l'image certains détails qui pourraient ne pas être relevés lors d'un premier visionnage[181]. Elle la décrypte, nous amenant à penser que le commentaire fait en quelque sorte le travail du spectateur. De toutes évidences, l'expérience d'audio-vision ne serait absolument pas la même pour le spectateur en l'absence du commentaire.

La parole oriente le statut de l'image filmée, et l'enchaînement des images semble d'ailleurs avoir été construit autour du discours. Dans les propos issus du deuxième extrait de *The social Life of Small Urban Spaces*, nous pouvons remarquer l'emploi singulier du futur, répété à plusieurs reprises. La voix *off*, s'adressant au spectateur, lui indique : « Vous verrez des mères avec leurs enfants, des gens debout, qui attendent. […] Vous verrez des gens se rencontrer et converser ». À l'instant même où ces paroles sont prononcées s'enchaînent l'image d'une mère et de son enfant, suivie de l'image d'un homme attendant debout près d'un arbre, puis de celle d'un homme s'approchant d'une femme pour la saluer en l'embrassant. La parole est en parfaite adéquation avec l'image. Le commentaire donne ici aux données visuelles le statut de preuve et transforme la singularité de ce qui a été filmé en règle générale sur le fonctionnement du lieu. Ainsi, si l'on a pu filmer une mère et son enfant à l'entrée de Paley, c'est que ce lieu est fréquenté par des mères et leurs enfants. Et si le spectateur se rend à Paley, il pourra donc sûrement y rencontrer des mères et leurs enfants. Ce commentaire met l'accent sur les récurrences ou les constantes propres à l'espace filmé, plus que sur les singularités du lieu.

---

instinctive feel that people have for the number that is right for a place, the number that is right over all. That is its effective capacity. Put it another way: capacity is self leveling ».

[180] Citation issue page 175 de : FROGER Marion. *Le cinéma à l'épreuve de la communauté. Le cinéma francophone de l'Office national du film. 1960-1985.* Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2009. 292 p.

[181] Pour Christian Metz, l'image cinématographique a une certaine opacité due à sa plénitude et sa complexité, interdisant le spectateur d'en saisir tous les éléments lors d'un unique visionnage : « le film est toujours compris, mais il l'est toujours *plus ou moins*, et ce plus comme ce moins sont difficilement quantifiables, car les degrés discrets, les unités de signification aisément dénombrables, font ici largement défaut. […] au cinéma les unités – ou mieux, les éléments – de signification *co-présents* dans l'image sont trop nombreux et surtout trop continus : le spectateur le plus intelligent ne les aura pas tous compris ». Citation issue page 77 de : METZ Christian. *Essais sur la signification au cinéma.* Tome 1. Paris : Éditions Klincksieck, 1983. 246 p. Le commentaire de Whyte vient relever certains détails de l'image que le spectateur pourrait ne pas déceler ou "comprendre", pour reprendre l'expression de Christian Metz.

Le discours présent dans l'intégralité de *The social Life of Small Urban Spaces* est un discours de savoir sur la situation, formulé a posteriori du moment de la captation. Son élaboration a parfois nécessité un recul à la fois spatial et temporel. Dans le cadre du premier extrait sélectionné, c'est en s'extrayant du lieu filmé, en prenant de la hauteur et en filmant sur un temps long depuis un point de vue surplombant, en traduisant les données récoltées en diagramme, puis en analysant celui-ci que William H. Whyte a crée un discours "sur" le lieu observé.
À l'inverse, dans *Taipei* – comme nous l'avons déjà vu en détail lors de notre description du film – le récit est celui de l'expérience vécue "dans" le lieu pratiqué. La narration s'élabore dans l'instant de l'expérience et par l'immersion du corps filmant dans la situation filmée. L'énoncé est alors ancré dans la situation d'énonciation et dans la situation filmée. Cette narration n'est plus de l'ordre d'un discours de savoir mais du récit d'une expérience du lieu qui donne forme à une compréhension située.

Selon les dispositifs mis en œuvre concernant la dimension énonciative, la posture filmique construite peut être descriptive en proposant une analyse distanciée du lieu filmé, énoncée par une émetteur extérieur à la situation filmée, ou elle peut être narrative et faire alors partager une expérience située par le biais d'un témoignage ancré dans la situation filmée.

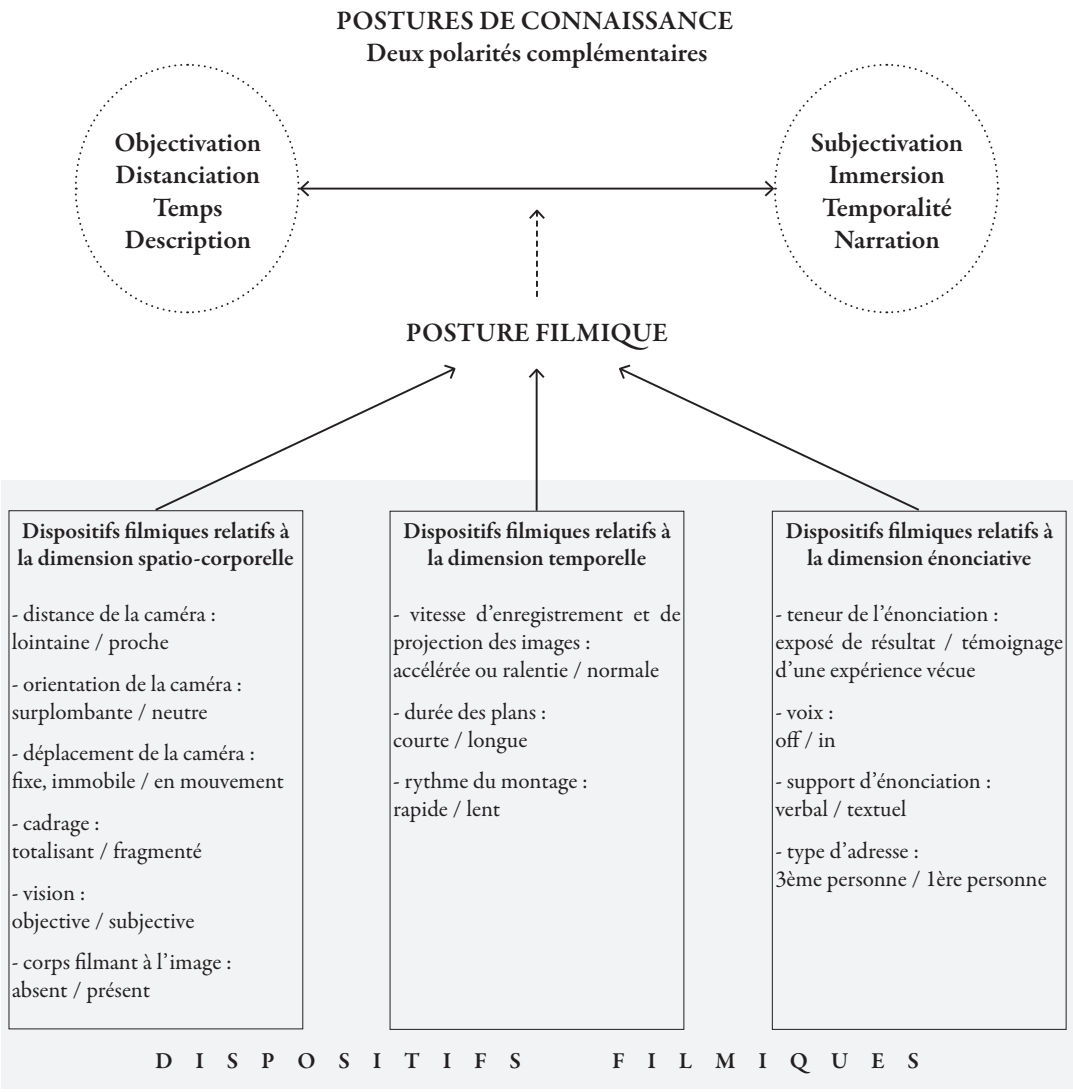
4 / Des postures filmiques complexes et leur portée quant à la compréhension de la dynamique de l'ambiance

a - La posture filmique, fruit de l'articulation des dispositifs filmiques

Rappelons brièvement ce que nous entendons par "dispositifs filmiques". Lors de la constitution d'un film, le réalisateur est amené à faire un ensemble de choix qui transparaissent plus ou moins lors du visionnage de la production filmique. Ce que nous nommons ici dispositifs filmiques est la mise en œuvre de ces choix. Nous ne pourrions pas imaginer lister les dispositifs filmiques de manière exhaustive. Cependant, ceux-ci peuvent être abordés à partir des différentes dimensions du rapport qu'entretient le film à la réalité filmée, rapport auquel ils contribuent. Nous avons distingué trois dimensions de ce rapport : la dimension spatio-corporelle, la dimension

temporelle et la dimension énonciative. L'articulation de ces dispositifs construit une posture filmique, posture de connaissance propre au film, qui se place plus ou moins du côté des grandes polarités de postures de connaissance que sont l'objectivation et l'immersion.

Le schéma suivant retrace la manière dont les dispositifs filmiques s'articulent dans une posture filmique et orientent celle-ci au regard des deux grandes polarités tracées.



182

[182] Ce tableau, intitulé « Postures de connaissance : Deux polarités complémentaires », a été réalisé par nos soins.

Nous venons de nous prêter au jeu d'un découpage de la posture filmique en remontant aux plus petites unités à l'œuvre que sont les dispositifs filmiques. Si l'accès au film par le biais des dispositifs peut éclairer certains types de rapports à l'existant, nous ne pouvons néanmoins pas nous en satisfaire complètement. Effectivement, nous ne pouvons nous contenter de considérer séparément et distinctement les différentes dimensions de la situation filmée et les nombreux dispositifs qui leurs sont rattachés, car c'est bien la combinaison de ces dispositifs – et leurs manières propres de s'inscrire dans ces dimensions, de les appréhender et de les représenter – qui construit des postures filmiques.

Des postures filmiques hybrides

D'autre part, si nous avons décidé d'examiner les polarités énoncées au regard des deux films que nous avons choisis, c'est parce qu'ils se positionnent clairement dans celles-ci. De notre corpus de films existants, le premier extrait de *The Social Life of Small Urban Spaces* est le plus représentatif de l'attitude d'objectivation de la réalité filmée, par la distanciation face à l'existant, par le recours à un temps universel pour l'analyse et par la description factuelle des lieux filmés. *Taipei* est, d'autre part, le film de notre corpus le plus à même à venir s'inscrire dans l'attitude de subjectivation, par l'immersion dans la situation filmée et dans une temporalité vécue et par la narration de l'expérience filmée. Ces deux films ont en quelque sorte valeur d'idéaux-types. Les autres films du corpus mettent en place et en correspondance des dispositifs filmiques ne s'inscrivant pas aussi franchement dans les deux polarités énoncées.
C'est notamment le cas du film *Sans Titre (RER)*[183], réalisé par le collectif pluridisciplinaire Pied La Biche[184], qui se laisse moins facilement situer.

Sans Titre (RER) *: un idéal-atypique*

Le film *Sans Titre (RER)* a été produit en 2010 dans le cadre du workshop SmartCity. SmartCity est un programme de recherche et d'expérimentation artistique et urbaine sur le thème de la ville intelligente. Ce programme est porté par Dédale, une agence européenne dédiée à la culture, aux

[183] PIED LA BICHE. *Sans Titre (RER).* 12 min. 46 sec. Couleur, sonore, 2010. [En ligne]. URL : http://www.smartcity.fr/ciup/projet/sans-titre-rer-2010.html, (Consulté le 20/06/2014). Pour rappel, ce film est aussi disponible dans les annexes filmiques de cette thèse, présentes sur la clé USB accompagnant ce travail (Cf : Annexes filmiques du Chapitre 2).

[184] Créé en 2008, ce collectif rassemble des architectes, des vidéastes, des programmeurs et des urbanistes, autour de productions artistiques ponctuelles. Polymorphes, ces expérimentations interrogent avec humour les liens entre espaces et usages, en s'appliquant à détourner les comportements ordinaires. Pour plus d'informations sur les projets réalisés, se référer au site internet du collectif : URL : http://www.piedlabiche.com/, (Consulté le 20/06/2014).

technologies et à l'innovation sociale. SmartCity accompagne des projets qui réfléchissent l'appropriation et la transformation de la ville contemporaine[185]. Ces réflexions sont portées sur un territoire spécifique : la Citée Internationale Universitaire de Paris, située au sud de la capitale.

186

Le film *Sans Titre (RER)* a pour objet un moment du quotidien de la station Cité Universitaire de la ligne B du RER. Sa configuration, son activité, ses usages, et les comportements ordinaires des usagers du RER parisien y sont minutieusement observés. Lors du tournage, la présence complice d'un acteur-performeur est venue perturber la situation d'observation[187]. Le jeu de cet acteur consistait en deux actions singulières : feindre de chuter en sortant de la rame de métro et

[185] Le projet de Smart City est ainsi présenté : « Dans un contexte d'urbanisation massive et de développement exponentiel des technologies de communication et d'information, de nouvelles possibilités d'interventions artistiques émergent et interrogent directement ces mutations de la ville qui devient le lieu de toutes les innovations. Artistes, chercheurs, architectes, penseurs, politiques, industriels, ingénieurs, militants sont conviés à imaginer des formes inédites d'appropriation de l'espace urbain et, ce faisant, à définir une vision alternative de la ville équilibrée, durable et recentrée sur le citoyen. SmartCity initie un nouveau format de manifestation culturelle, articulant création, diffusion et production, à un territoire d'expérimentation donné. Ce programme d'actions vise à être mis en œuvre sur différents territoires en Europe, en association avec des partenaires locaux et internationaux ». Citation issue de : DÉDALE. *SmartCity, nouveaux enjeux urbains, nouvelles pratiques artistiques*. [En ligne]. URL : http://www.dedale.info/smartcity, (Consulté le 20/06/2014).

[186] Ces deux photogrammes sont extraits du film *Sans Titre (RER)* à 2 min. 25 sec. (gauche) et 2 min. 55 sec. (droite).

[187] Dans un article publié sur le blog du San Francisco Museum Of Modern Art (SFMOMA), le studio interdisciplinaire REBAR a qualifié le procédé mis en œuvre dans *Sans Titre (RER)* de "paraformance" : REBAR. « Mapping the city by falling down ». *Open Space*. [En ligne]. URL : http://blog.sfmoma.org/2010/02/mapping-the-city-by-falling-down/, (Consulté le 20/06/2014). Ce néologisme est employé afin de qualifier l'hybridation d'une performance et d'un dispositif d'observation. REBAR définit la paraformance comme étant un ensemble « d'actions de performance inspirées par le travail de terrain et conçues pour sonder les codes sociaux implicites des espaces. La paraformance – recadrage intentionnel de la réalité – commence souvent de manière subtile, comme l'action ludique et plausible d'un seul individu, mais peut, à grande échelle, prendre la forme d'une "flash mob" qui entraîne la participation accidentelle de l'audience ». Traduction personnelle de « performance actions inspired by the field reports and designed to probe the spaces' implicit social codes. The paraformance–an intentional reframing of reality–often begins subtly, as a playful, "plausibly deniable" action by a single individual, and can culminate in full scale, "flash mob"-style occupations that engage the participation of their accidental audiences ». Citation issue de : REBAR. *Commonspace*. [En ligne]. URL : http://rebargroup.org/commonspace/, (Consulté le 20/06/2014).

frauder en escaladant le portillon règlementaire tout en étant chargé de nombreux bagages. Le film *Sans Titre (RER)* s'attache à déceler les réactions des usagers confrontés à ces actions singulières. Des micro-réactions, souvent perceptibles dans des jeux de regards ou dans d'infimes gestes ont été enregistrées par une caméra *slow motion*. Cet appareil, pouvant enregistrer jusqu'à trois cents images par seconde, permet des ralentis de l'action jusqu'à douze fois la vitesse réelle. Une fois l'enregistrement converti à la vitesse normale de projection (soit vingt-quatre images par seconde), le ralenti produit est d'une grande qualité. Les gestes ordinaires sont détaillés : passer les portillons d'accès, pousser la barrière métallique de la main, marcher sur le quai, attendre debout tourné en direction de l'arrivée du train, les pieds croisés, les mains dans les poches, s'asseoir, discuter, etc. De nombreux regards en coin sont adressés à la caméra.

Un long travelling intervient de façon saccadée et récurrente, car il est détaillé en plusieurs plans intercalés dans le montage du film. Il a été réalisé sur le quai du RER. Le point de vue est donc au sol, immergé dans la situation filmée, et en mouvement (le corps parcourant le quai dans sa longueur). Cependant le montage saccadé et la succession de plans à vitesse normale et de plans au ralenti rend impossible la vision subjective, et l'expérience de la temporalité du parcours. Les plans au ralenti cadrent le temps de manière singulière. Siegfried Kracauer, à propos de ce procédé d'enregistrement, écrivait que « le ralenti équivaut au gros plan : il constitue, pour ainsi dire, un gros plan temporel qui accomplit dans le temps ce que le gros plan accomplit dans l'espace »[188]. Et effectivement, les comportements ordinaires des usagers dans *Sans Titre (RER)* semblent avoir été passés au crible de l'observation équipée d'un microscope. La temporalité du déplacement (liée au mouvement du travelling) est suspendue pour laisser place au temps de l'observation, voire de l'analyse des micro-réactions des usagers.

Des logiques d'hybridations différentes

Comme nous venons de le voir au travers de ce dernier film, la combinaison de dispositifs filmiques crée parfois des postures complexes qui se laissent difficilement classer du côté de l'objectivation ou de l'immersion. De plus, par le montage, plusieurs attitudes peuvent cohabiter dans un même film. Si nous reprenons l'exemple de *The Social Life of Small Urban Spaces,* nous

[188] Citation issue page 97 de : KRACAUER Siegfried. *Théorie du film : La rédemption de la réalité matérielle*. Paris : Flammarion, 2010 (1960). 515 p. Collection La bibliothèque des savoirs. Traduit de l'anglais par Daniel Blanchard et Claude Orsoni.

avons déjà vu que le second extrait, en développant un point de vue inscrit dans l'espace filmé (à même le sol), emprunte une attitude différente de celle développée dans le premier extrait.
D'autre part, de le cas de certains autres films de notre corpus, l'hybridation des postures semble pouvoir se faire par une redéfinition des dimensions que nous avons établies plus haut. C'est-à-dire que certains dispositifs filmiques, notamment dans les films *Lothringen !* de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, et *Park Film* de Chris Welsby, mettent l'accent sur la dimension corpo-temporelle de l'expérience filmée, en proposant une inscription du corps filmant dans un temps long. C'est alors moins la relation entre le corps et l'espace – qui, pour ces deux exemples, reste identique tout au long des extraits sélectionnés – que la tenue d'un corps et d'un regard sur l'espace dans une durée inhabituellement longue, qui rendent sensible la transformation ordinaire des lieux filmés. Nous reviendrons plus en détail sur ce dernier point dans la suite de ce travail.

b - Approcher la dynamique de l'ambiance

Objectivation et immersion sont deux polarités complémentaires. Ces attitudes permettent toutes deux d'aborder la question de la compréhension et de la représentation de l'ambiance. Cependant, elles permettent la saisie de différents éléments de sa dynamique. Ainsi, du coté de l'objectivation, les postures filmiques qui s'en approchent participent à l'élucidation des paramètres de l'ambiance : l'ambiance n'est alors pas comprise comme un arrière-plan sensible complexe et métabolique dans lequel est prise la situation filmique, mais elle est saisie à partir de paramètres d'ambiances, découpés les uns des autres, et que le spectateur est invité à rassembler. De même, elles permettent d'accéder à différents états de l'ambiance. Ces états, images figées de l'ambiance telles des photographies, sont articulés les uns aux autres (notamment par le montage) et permettent d'observer les différentes phases constituant l'évolution de l'ambiance.
Du côté de l'immersion, à l'inverse, les postures concernées permettent de représenter un engagement dans l'ambiance du lieu filmé et traduisent ainsi la transformation de l'ambiance dans le cours de son évolution, à partir du témoigne d'une expérience engagée.

Le premier type de postures ne peut être plus crédité que le second. Cependant, il nous semble que le recours au film dans la recherche urbaine privilégie habituellement trop naturellement les postures filmiques représentatives de l'objectivation du lieu étudié. Or, nous pensons, et c'est

pour cela que nous avons souhaité étudier des productions artistiques, que le second type de postures décrit peut être tout aussi pertinent pour la recherche urbaine et la conception partagée d'espaces publics urbains, dans la mesure où il permet non plus uniquement de mesurer, mais de qualifier l'existant que nous habitons et souhaitons mettre en partage. Dans ce sens, les propos de Marion Froger nous semblent particulièrement éclairants lorsqu'elle rappelle que « Rendre partageable ne signifie pas produire le monde comme quelque chose qui serait à disposition, devant lequel nous nous tiendrions, un objet de notre regard, c'est-à-dire de notre connaissance et de notre habileté technique. Rendre partageable suppose que nous habitions le monde dans lequel *nous inscrivons une continuité et une communauté* au sein même du flux du temps : c'est en quelque sorte notre responsabilité. C'est ce que proposerait le film documentaire, qui se comprend alors comme expérience plutôt que comme discours »[189].

Si du côté de l'objectivation, les dispositifs filmiques aident à la mesure des paramètres d'ambiance, les dispositifs menant à la construction d'une posture immersive participent à la qualification de l'expérience filmée :

- Du point de vue de la dimension spatio-corporelle, il s'agit d'une qualification de l'expérience sensible du corps engagé dans l'espace, à même le sol, et non tenu à distance de la réalité filmée. Le film permet alors une perception polysensorielle de l'espace, en mouvement et complexe.

- Du point de vue de la dimension temporelle, nous pensons que c'est par leur capacité de révélation des temporalités, comme expériences prises dans la durée, que les dispositifs menant à la construction d'une posture immersive peuvent nous renseigner sur les qualités d'un lieu en transformation ; qualités à partir desquelles nous pensons que les projets d'espace devraient déployer la conception.

- Du point de vue de la dimension énonciative, la narration témoigne d'une expérience vécue par un sujet. Si celle-ci est personnelle, contextuelle et non généralisable, elle permet de faire jaillir le plan sensible et émotionnel lié à l'expérience vécue, et appelle à être potentiellement complétée par d'autres témoignages – notamment celui du spectateur.

[189] Citation issue pages 154 et 155 de : FROGER Marion. *Le cinéma à l'épreuve de la communauté. Le cinéma francophone de l'Office national du film. 1960-1985.* Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2009. 292 p.

Pour conclure, nous avançons donc qu'il est important de reconnaître la portée des postures filmiques immersives pour la compréhension et la conception des espace publics urbains et qu'une hybridation ou une combinaison des deux types de postures étudiés semble nécessaire pour la saisie de la transformation ordinaire des lieux, et plus généralement pour appréhender la dynamique de l'ambiance.

Nous reviendrons sur cette question dans un chapitre suivant : à partir des discussions collectives à propos des extraits de films projetés lors de la journée d'étude, nous continuerons d'analyser le rôle des différents dispositifs filmiques et de mettre à jour ce qu'ils permettent pour le spectateur.
Si jusqu'à présent nous sommes partie de films existants pour penser les postures filmiques et les dispositifs filmiques qui les composent, nous allons dorénavant nous pencher sur la question de la constitution des films, en nous inscrivant dans les contextes de productions de films pour aller jusqu'à leur réalisation. Effectivement, il nous semble que la place et le statut d'un film – lisibles à partir de son contexte de production –, orientent le choix des dispositifs employés et donc sa constitution. Partant de films existants, nous n'avons jusqu'alors pas pu récolter de données de première main concernant leurs contextes de productions. C'est pourquoi nous allons maintenant observer, réaliser et accompagner la constitution de films dans différents contextes de productions. En construisant les conditions nécessaires à ces développements, il s'agira au travers des trois corpus suivants de questionner le film à partir des pratiques filmiques déployées. Il s'agira aussi plus largement de questionner le recours au film dans la compréhension et le projet de paysage urbain à partir de sa fabrication. Dans ce sens, nous aborderons la question de la commande, celle du développement d'un protocole de captation au regard d'un terrain et celle de la construction d'un film comme manière d'entrer dans le projet architectural ou urbain.

Chapitre trois

Deuxième corpus : Observation dans le milieu opérationnel

Afin de comprendre la place du film dans la fabrique de la ville contemporaine, nous souhaitions soulever cette question dans le milieu opérationnel, en observant la manière dont les acteurs de l'urbain se saisissent de ce mode de représentation et de cette pratique.
Regardons à présent de plus près comment les pratiques filmiques se mettent en place dans le cadre de deux agences d'urbanisme.

1 / Situation de la pratique filmique dans deux agences d'urbanisme

En tant qu'organismes de réflexions, d'études et de projets urbains travaillant avec un réseau d'acteurs du territoire (communes, collectivités locales et régionales, État, acteurs de l'aménagement et du développement local, etc.), les agences d'urbanisme nous ont paru être un cadre d'enquête intéressant.
Ces associations, dont les finalités principales sont, d'une part, la production de documents d'urbanisme (finalité technique) et, d'autre part, l'aide à la concertation et à la production de politiques territoriales (finalité politique)[190] ont pour missions « de suivre les évolutions

[190] DANAN Yves Maxime. *Les agences d'urbanisme d'agglomération*. Paris : Centre de Recherche d'Urbanisme, 1976. 213 p.

urbaines, de participer à la définition des politiques d'aménagement et de développement, à l'élaboration des documents d'urbanisme en particulier les schémas de cohérence territoriale, et de préparer les projets d'agglomération dans un souci d'harmonisation des politiques publiques »[191].

Il nous intéressait de soulever la question de l'usage du film dans ces agences qui ont la réputation d'être innovantes en terme de méthodes d'analyse et de pensée du territoire. Ainsi, dans le cadre de leurs missions, le film sert-il l'analyse du territoire ? Est-il au cœur des débats entre les différents acteurs et partenaires ? Est-il au service de la pluridisciplinarité des équipes des agences ?

Dans un premier temps, nous avons sollicité l'Agence d'Urbanisme de la Région Grenobloise (AURG) et l'Agence d'Urbanisme pour le développement de l'Agglomération Lyonnaise (UrbaLyon) afin de réaliser des entretiens exploratoires[192].

Il s'agissait d'abord de faire un bref état des lieux de la situation de la pratique filmique au sein de ces deux agences. Dans les agences grenobloise et lyonnaise, l'usage de la vidéo[193] n'était pas fortement développé et conservait une position quelque peu marginale. Néanmoins, la vidéo avait

---

[191] La Fédération Nationale des Agences d'Urbanisme (FNAU) reprend les termes de l'Article L121-3 du Code de l'urbanisme qui définit les missions des agences d'urbanisme (version en vigueur au 19 Mai 2011 et non modifiée depuis). Cette citation est issue page 2 de : BARIOL Brigitte (Ed.). *Les agences d'urbanisme. Une ingénierie en réseau pour les politiques territoriales*. Paris : Fédération Nationale des Agences d'Urbanisme, 2012. 25 p.

[192] Le premier entretien s'est déroulé le 17 Juin 2010 à l'AURG (à Grenoble) avec Sylvie Barnezet (alors responsable du service Ressources Documentaires et Communication de l'AURG) et Sophie Girard-Blanc (Documentaliste à l'AURG). Avant de nous accorder cet entretien, Sylvie Barnezet nous avait proposé de participer à l'organisation et au déroulement de « l'Atelier pratique d'urbanisme : Promenade urbaine, étude de cas et propositions de concertation autour d'un cas pratique : Quartier Flaubert à Grenoble », dans lequel elle souhaitait qu'un travail vidéographique ait lieu. Cet atelier était proposé par l'AURG, en collaboration avec le collectif BazarUrbain, dans le cadre des XIIèmes Rencontres de la Démocratie Locale, organisées par l'Association pour la Démocratie et l'Éducation Locale et Sociale en Mai 2010. Dans ce cadre, une douzaine de participants (pour la plupart n'habitant pas le territoire grenoblois) était invitée à réaliser un diagnostic sensible à partir de la traversée pédestre d'un quartier grenoblois, dont le réaménagement avait été décidé par la ville peu de temps auparavant. Au cours de cette promenade urbaine, les participants devaient, entre autres choses (atelier d'écriture, marche en aveugle, etc.), filmer les éléments marquants de l'espace traversé. À partir de ces enregistrements vidéographiques, un court film intitulé « On a traversé l'histoire » a été réalisé. Celui-ci a été projeté le lendemain, lors de la séance de restitution de l'atelier pratique d'urbanisme. S'il a permis d'illustrer partiellement le territoire traversé, ce film n'a néanmoins pas été l'objet de la discussion, le débat se concentrant particulièrement sur la démarche de promenade urbaine comme aide au diagnostic.

Le second entretien s'est déroulé le 12 Juillet 2010, à UrbaLyon (à Lyon) avec Pascale Simard (Directrice Méthode et Stratégie à UrbaLyon).

[193] Au cours de ces deux entretiens, le terme "vidéo" a été principalement employé, le travail filmique s'étant particulièrement développé dans les deux agences d'urbanisme avec l'arrivée des techniques d'enregistrement vidéographique.

été employée à plusieurs reprises, sous diverses formes et pour différentes raisons. Succinctement, voici les principaux statuts et usages du film que nous avions alors recensés.

Premièrement, le film était d'abord employé pour alimenter la réflexion autour d'une thématique particulière[194] en tant qu'outil de communication, d'illustration et/ou de médiation auprès des acteurs du territoire. Dans ce sens, la forme qui était principalement adoptée était celle de l'interview filmée, de type micro-trottoir ou basée sur des entretiens plus longs, planifiés à l'avance. Les paroles recueillies (auprès d'élus, de concepteurs, de techniciens ou d'habitants) étaient parfois accompagnées d'« éléments d'image » ou d'« images de prises de vue du territoire »[195]. Les films de ce type ont pour la plupart été conçus afin d'être projetés dans le cadre de rencontres publiques, de tables rondes ou de réunions rassemblant des élus et acteurs d'un territoire étudié. Sous cette forme, le film est alors considéré comme une amorce au débat, provoquant souvent de façon spontanée des réactions de la part du public.

Le deuxième usage commun du film que nous avions alors relevé est l'enregistrement et l'archivage de manifestations (tables rondes, conférences, réunions, etc.). Mis en ligne, ou accessibles dans les centres de documentation des agences d'urbanisme, ces enregistrements audiovisuels restituent et valorisent les étapes d'un projet. Cet emploi du film permet de communiquer et diffuser les missions des agences d'urbanisme auprès de leurs partenaires et d'un public plus large.

D'autres usages du film, plus singuliers, ont été relevés dans certains cas plus isolés. C'est ainsi qu'à Grenoble, quelques tentatives ont été menées dans le sens de l'utilisation du film au sein du processus de travail de l'agence. La vidéo, alors considérée comme outil de collecte de données, a parfois été déployée dans le cadre du travail de terrain, les matériaux vidéographiques récoltés servant l'analyse d'un territoire et permettant l'établissement d'un diagnostic jugé plus "sensible".

Tandis qu'à Lyon, un projet audiovisuel original a eu lieu au début des années 2000, lorsque UrbaLyon a collaboré à la réalisation de reportages pour Cités Télévision, une télévision publique locale. À travers ces réalisations, il s'agissait alors « d'assurer la pédagogie de l'urbanisme, en particulier aux grandes échelles du territoire »[196].

---

[194] Par exemple, ces thématiques ont pu être celles du tourisme rural, des temps urbains, des services à la personne, des enjeux d'un Schéma de Cohérence Territoriale (SCOT), etc. L'entrée thématique est, la plupart du temps, travaillée au regard d'un territoire local.

[195] Termes empruntés à Sylvie Barnezet, puis à Pascale Simard.

[196] Propos de Pascale Simard, qui a été missionnée pendant deux ans à la création et à l'expérimentation de ces programmes télévisés. Pascale Simard détenait le diplôme de réalisation vidéo de l'Institut National de l'Audiovisuel avant le début de sa collaboration avec Cités Télévision.

Le faible développement du travail filmique au sein de ces deux agences d'urbanisme semblait être regretté. Il était principalement expliqué par son coût – les agences ne possédant pas de budget dédié au travail vidéographique, celui-ci est contraint par la décision et l'appui des partenaires financeurs – et par l'absence de savoir-faire technique au sein des agences – la grande majorité des films étant réalisée par des entreprises externes mandatées pour des missions de tournage et de montage. La mécompréhension du travail de réalisation était aussi pointée, au cours des entretiens, comme pouvant être un frein au développement des pratiques filmiques au sein des agences.
Un jugement critique était globalement porté sur la manière dont le film était employé dans les deux agences en question : si les enregistrements audiovisuels d'interviews peuvent servir le rôle de communication et de diffusion de l'information des agences d'urbanisme, le recours au film ne devrait cependant pas se limiter à cet usage. La vidéo était perçue par nos interlocutrices comme pouvant participer à l'identification et à la communication du sens singulier et des spécificités locales d'un territoire. Dans ce sens, il était souhaité que le film soit utilisé afin de faire remonter des singularités locales dans les projets de territoire.

Au cours de l'entretien exploratoire mené à l'AURG, Sylvie Barnezet nous avait fait part du fait que l'agence grenobloise souhaitait continuer à expérimenter la pratique vidéographique dans les missions d'analyse du territoire. Nous avions alors énoncé l'intérêt pour notre travail de pouvoir suivre une étude de l'AURG dans laquelle une production vidéographique serait réalisée dans le temps du processus de travail. C'est ainsi que, quelques mois plus tard, nous avons été invitée à observer le déroulement du « Suivi "Avant" de la ligne de tramway E »[197].

[197] Pour cause de complexités administratives, cette invitation n'a pas pu prendre la forme d'un stage. Tout en étant officiellement invitée à « porter un regard universitaire » sur le déroulement de cette étude, nous n'avions aucun statut justifiant notre présence au quotidien. Dès lors, notre enquête de terrain était conditionnée par l'invitation de la part de nos collaborateurs aux différentes phases de l'étude. Cette absence de statut clair, ainsi que les nombreux changements d'interlocuteurs au sein de l'équipe de l'AURG – au cours de l'étude, deux de nos interlocuteurs privilégiés ont successivement quitté l'AURG pour une autre structure –, ont entraîné des difficultés de communication.

2 / Observation d'une étude : le « Suivi "avant" de la ligne de tramway E » à Grenoble

Depuis le début des années 2000, le Syndicat Mixte des Transports en Commun de l'agglomération grenobloise (SMTC) travaille à la mise en place d'un dispositif d'observation et d'évaluation des projets de transport. Afin d'étudier l'évolution d'un territoire traversé par une nouvelle ligne de tramway, le SMTC a élaboré un dispositif d'enquête mené, à l'identique, "Avant" le début des travaux de construction et "Après" la construction de la ligne[198]. Testé pour la première fois lors de la construction de la troisième ligne de tramway grenobloise (Ligne C), ce dispositif a été reconduit pour la construction de la cinquième ligne (ligne E).

La ligne E a fait l'objet d'un *Contrat d'Axe* rassemblant l'État (Préfecture de l'Isère), la Région (Rhône-Alpes), le Département (Conseil Général de l'Isère), la Métro (Communauté d'agglomération Grenoble-Alpes Métropole), l'EPFL (Établissement Public Foncier Local de la région grenobloise) et les communes traversées (Ville de Fontanil-Cornillon, Ville de Saint-Égrève, Ville de Saint-Martin-Le-Vinoux, Ville de Grenoble) autour du SMTC. Ce type de contrat vise à penser un projet d'aménagement urbain en lien à un projet de transport ; l'offre de mobilité étant alors considérée comme un « vecteur de développement urbain »[199]. Ainsi, le projet de la ligne E permettait de repenser le développement urbain le long du futur axe de transport à l'échelle des quatre communes traversées. Articulant la question de l'urbanisme à celle des transports, le contrat d'axe a permis de fixer quatre grands objectifs partagés par les différents partenaires :

> « - La mise en œuvre d'une offre de mobilité durable et performante
> - L'organisation du trafic automobile en faveur de la reconquête des espaces urbains et de la réduction des nuisances
> - La requalification des espaces publics le long et au voisinage de l'axe tramway
> - L'intensification urbaine au voisinage du tramway »[200].

Outre l'évaluation de l'impact de la construction de la ligne sur le territoire traversé, et, plus largement, l'évaluation des politiques publiques, l'un des enjeux du suivi "Avant-Après" de la ligne

[198] Le suivi "Après" est réalisé en deux temps successifs : l'enquête est d'abord menée pendant la phase de mise en service du tramway, puis elle est reconduite une troisième fois après quelques années d'exploitation de la ligne.

[199] Citation issue page 8 de : SMTC. *Ligne E : Le contrat d'axe*. 01/2011. 40 p.

[200] Ibidem, citation page 12.

de tramway E est l'évaluation du respect des engagements pris dans le cadre du contrat d'axe. Le SMTC résume les enjeux principaux du suivi dans ces termes : « L'objectif du suivi "Avant-Après" de la ligne E est d'identifier les mutations urbaines et du cadre de vie affectant le territoire desservi. Il s'agit de comprendre les évolutions du territoire et de ses usages en lien avec l'arrivée du tramway et le contrat d'axe de la ligne E »[201].

L'ensemble du suivi est organisé en cinq volets thématiques[202] :
- *Peuplement Habitat* : habitants, réhabilitation, dynamique de construction des marchés.
- *Déplacements* : analyse globale des réseaux de transports en commun, analyse de la structure des déplacements et du trafic automobile, du fonctionnement des sites stratégiques, des nouveaux services à la mobilité, de la sécurité routière.
- *Espaces publics* : analyse de l'état actuel des espaces publics, de leurs usages et de la manière dont ils sont ressentis par les habitants et usagers, analyse paysagère et urbaine, analyse du fonctionnement des sites stratégiques et de la répartition espaces publics/espaces privés.
- *Polarités* : analyse de l'activité économique, des indemnisations, des équipements.
- *Environnement* : analyse de la performance énergétique, des émissions (polluants et sonores), des îlots de chaleur, bilan des consommations et de la gestion.

Concernant la définition et la réalisation du suivi "Avant/Après", l'AURG accompagne le SMTC selon des missions d'ordres différents : elle fait de l'assistance générale et thématique à la maîtrise d'ouvrage (l'agence est en charge de la coordination de l'ensemble du dispositif de suivi, ainsi que de la rédaction des cahiers des charges et du suivi des prestataires missionnés) et endosse un rôle de maîtrise d'œuvre en conduisant des analyses pour le volet *Espaces publics*.
Nous nous sommes particulièrement intéressée à ce dernier volet puisque lui seul regroupait le développement de travaux vidéographiques.

[201] Citation issue page 1 de : SMTC & AURG. *État des lieux avant mise en service de la ligne E de l'agglomération grenobloise. État des lieux et perspectives d'évolution des territoires traversés par la future ligne E*. 02/2013. 12 p. [synthèse générale des différents rapports d'étude].

[202] Nous reprenons dans les grandes lignes la description synthétique des volets thématiques présente dans : *Compte-rendu du comité technique de la ligne E, 16 Juin 2011*. 18/06/2011. 8 p., et dans : *Cahier de Clauses Techniques Particulières (CCTP). Suivi « avant » de la ligne E de tramway. Thème : Espaces publics. Balades urbaines*. 03/2011. 12 p.

a - Des enregistrements vidéographiques au service d'un diagnostic des espaces publics existants

Concernant le volet *Espaces publics*, la mission de l'AURG consistait en l'évaluation des ambitions – en terme de création d'espaces publics de qualité – présentes dans le projet de construction de la nouvelle ligne de tramway, au regard des pratiques situées et des perceptions des espaces réaménagés. Il s'agissait, de manière sous-jacente, de questionner l'« adéquation entre la qualité d'un espace et son usage », et de « pointer les composantes d'un espace public qui fonctionne »[203].

La méthode mise en œuvre pour cette étude était basée sur la réalisation d'un "témoignage" des espaces publics qui serait effectué avant la construction de la ligne E de tramway et pourrait être reconduit à l'identique une fois la ligne mise en service[204]. Ce témoignage avait pour objectif de mesurer l'impact de la nouvelle ligne sur le paysage urbain, l'évolution des usages au cœur de ces espaces et leur perception par les usagers[205].

Trois études principales constituaient le témoignage : une analyse paysagère et urbaine de l'ensemble de la ligne, une analyse des usages et déplacements dans huit sites qualifiés de "stratégiques" (sites correspondant globalement à l'emplacement des futures stations de tramway), ainsi qu'un ensemble de balades urbaines permettant de recueillir la parole des usagers concernant la perception et le fonctionnement des espaces dans l'axe de la ligne.

À partir de ces études, il s'agissait de réaliser un relevé qualitatif de l'existant et de mettre en représentation les ambiances des lieux traversés.

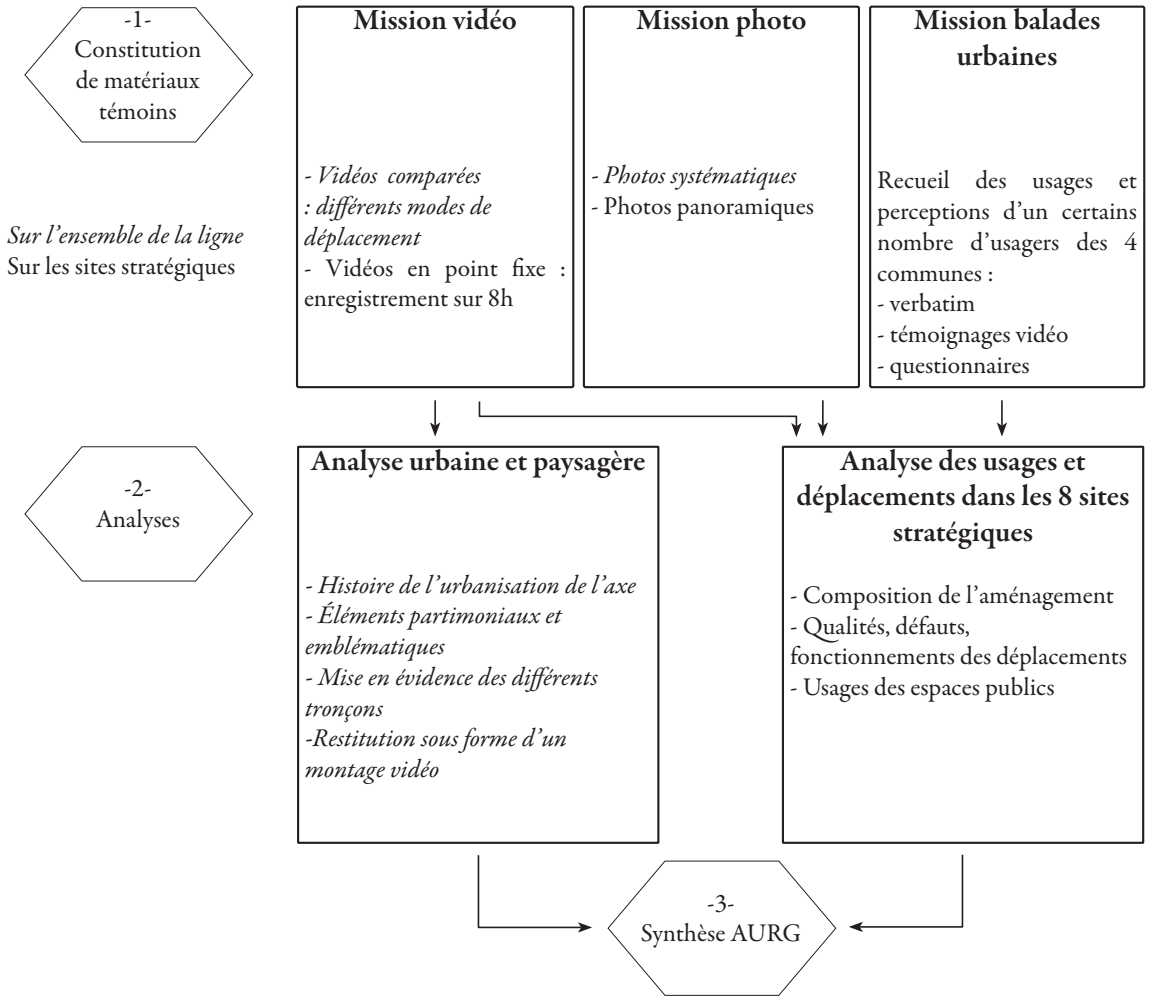
---

[203] AURG. *Évaluation ligne E. Synthèse Espaces publics*. 17/01/2011. 4 p. [note interne].

[204] Dans le cadre de notre observation, nous avons uniquement suivi la phase "Avant" de cette étude, sa reconduction ne débutant pas avant l'année 2015. Il s'agit de noter que l'intégralité du protocole d'enquête est constituée par la mise en regard de ces deux phases. Néanmoins, le suivi de la première phase seule n'est pas sans intérêt pour notre recherche. Il s'agit d'abord pour nous de voir comment se définit un protocole vidéographique dans le cas d'une étude aussi complexe. Il s'agit ensuite de voir quels sont les matériaux vidéographiques réalisés et comment ceux-ci permettent l'analyse des espaces publics en terme d'ambiance et d'usages.

[205] « Cet état initial avant travaux a pour vocation de constituer un témoignage des espaces publics selon ces différentes entrées : composition / usages / perceptions ». Citation issue page 2 de : AURG. *Évaluation « avant » ligne E. Synthèse du chantier Espaces Publics*. 04/2012. 24 p. [rapport d'étude].

Volet ESPACES PUBLICS : le suivi mis en place



206

L'ensemble du suivi travaille à l'observation et à la représentation du territoire existant. En aucun cas, les missions mises en place dans le cadre de ce suivi n'ont eu pour enjeu d'influencer la conception. Dans ce cadre, il semble important de noter que la vidéo a été utilisée afin de constituer un diagnostic de l'existant. L'emploi de la vidéo dans ce contexte participe à la construction de connaissances mais n'a pas de visée prescriptive envers le projet de la nouvelle ligne de tramway.

Pour ces différentes études, l'AURG souhaitait recourir à l'utilisation de la vidéo en tant qu'outil d'observation et mode de représentation. Deux enjeux majeurs de cette utilisation étaient

[206] Ce schéma présente l'intégralité de la démarche de suivi concernant le volet *Espaces Publics* et indique la place de la mission vidéo dans ce dispositif méthodologique. Ce schéma, présent à la page 30 du *Comité technique de la ligne E, 15 Septembre 2011 : Bilan d'étape et avancement de « l'état des lieux avant travaux »*. 15/09/2011. 54 p. [Supports de présentation], a été graphiquement retravaillé par nos soins.

identifiés : le film était d'abord vu comme un enregistrement qualitatif de l'existant (constituant à la fois un témoignage durable et un matériau d'analyse), puis comme un outil de communication et d'illustration des résultats d'analyse.

b - La production de films au cœur de la commande

L'agence a ainsi rédigé un Cahier des Clauses Techniques Particulières (CCTP)[207] très précis, définissant les paramètres de la *mission vidéo*. Celle-ci consistait, d'une part, en l'enregistrement du déplacement le long de l'axe de la future ligne selon trois modes de transport différents (vélo, bus, et voiture), et d'autre part en l'enregistrement, en surplomb, des huit sites stratégiques pendant de longues plages horaires.

À partir du premier travail d'enregistrement sur l'axe de la ligne, aussi intitulé "vidéos comparées", l'AURG souhaitait identifier les spécificités des déplacements selon les modes de transport (performance des déplacements, perception du paysage et expérience sensible en mouvement) ainsi que les spécificités paysagères et urbaines de l'espace traversé (séquences paysagères, éléments urbains structurants). Le protocole vidéographique conçu pour parvenir à cette fin consistait à enregistrer, au même moment[208], le parcours réalisé en voiture, en bus et en vélo. Ces enregistrements devant « traduire ce que voit ou ressent l'usager qui se déplace »[209], il était demandé au prestataire de réaliser un travelling depuis une voiture (illustrant le point de vue du conducteur), un travelling latéral depuis un bus (représentant le point de vue d'un passager assis regardant par l'une des fenêtres latérales) et un travelling avant mobile en vélo (réalisé à partir d'une caméra fixée sur la tête du cycliste ou sur le cadre du vélo). À partir de ces enregistrements, différents types de rendus étaient attendus :

- les rushes, au service de l'analyse paysagère et urbaine.
- un montage en *split screen*, permettant un visionnage simultané du parcours selon les trois modes de transport.
- un film communiquant l'analyse paysagère et urbaine, constitué en collaboration avec l'AURG. Ce film devait intégrer des images photographiques,

[207] AURG. *Cahier de Clauses Techniques Particulières (CCTP). Suivi « avant » de la ligne E de tramway. Thème : Espaces publics. Les vidéos (vidéos comparées et vidéos en continu)*. 03/2011. 12 p.

[208] L'AURG souhaitait que les enregistrements aient lieu un mardi ou un jeudi, par beau temps, au cours de la première période de pointe de la journée, c'est-à-dire entre 7h et 9h.

[209] Citation issue page 8 de : AURG. *Cahier de Clauses Techniques Particulières (CCTP). Suivi « avant » de la ligne E de tramway. Thème : Espaces publics. Les vidéos (vidéos comparées et vidéos en continu)*. 03/2011/ 12 p.

des cartographies, des images d'archive et des commentaires. Il était décrit comme « un montage vidéo permettant d'inscrire le parcours dans son territoire »[210].

À partir du second type d'enregistrement concernant les huit sites stratégiques, aussi appelé "vidéos en continu", l'AURG supposait que « l'analyse de vidéos fixes permettr[ait] d'appréhender les usages de chacun des espaces ». L'agence souhaitait ainsi identifier le rythme et la spatialité des usages dans les lieux étudiés. Pour cela, le protocole de captation préconisait une prise de vue large et de longues durées de tournage afin de « rendre compte de l'activité des espaces en période de pointe et en période calme, à différents moments de la journée »[211].

Il était demandé au prestataire de produire des montages servant l'analyse des usages (volets *Espaces Publics*) et des modes de déplacement doux (volet *Déplacements*), et pouvant être projeté à différents publics dans le cadre de réunions.

Le Cahier des Clauses Techniques Particulières de la mission *vidéo* définissait précisément le protocole vidéographique à mettre en œuvre, laissant peu d'espace de proposition au prestataire. La construction du protocole ne s'est donc pas faite dans l'échange avec les vidéastes, l'agence préférant encadrer en amont tous les paramètres de la commande. Ainsi, il n'était pas attendu des prestataires qu'ils se confrontent aux questions de l'étude. Leur travail devait se limiter à la réalisation des tâches énoncées. Si la captation de l'image était précisément encadrée, néanmoins, il n'était à aucun moment fait mention de l'enregistrement sonore. Cette question était laissée à la libre interprétation du prestataire.

À la suite de l'appel d'offres, l'agence de création audiovisuelle Future Prod a été retenue pour cette mission vidéo. Future Prod est une société de production audiovisuelle spécialisée dans la réalisation de « films de communication »[212] qui se définit comme étant « le prestataire privilégié d'institutions pour la réalisation de leurs produits de communication vidéo »[213]. Dans sa réponse à l'appel d'offre, Future Prod n'a pas fait mention de la dimension sonore et n'a proposé aucune modification notable à la construction du protocole vidéographique énoncé dans le cahier des charges.

---

[210] Ibidem, citation page 8.

[211] Ibidem, citations page 11.

[212] Expression relevée page 1 de : FUTURE PROD. *Réponse à l'appel d'offre pour la Mission Vidéo par la SARL Future Prod*. 26/03/2011. 12 p.

[213] Ibidem, citation page 11.

Il faut noter que le Cahier des Clauses Techniques Particulières de la *mission balades urbaines* mentionnait aussi l'emploi possible de la vidéo. Son utilisation était laissée au libre jugement du prestataire. Le recours à la vidéo était suggéré afin de répondre à deux attentes : d'une part, accompagner l'enjeu majeur de ces balades[214] en contribuant à constituer « un témoignage des perceptions et pratiques des usagers avant la mise en œuvre de la ligne de tramway »[215] et, d'autre part, réaliser une synthèse communicante présentée lors des différents temps réunissant l'intégralité des acteurs du suivi (principalement lors des comités techniques de la ligne E).

La vidéo, même de façon mineure, faisait partie intégrante de la réponse à l'appel d'offre rédigée conjointement par les agences W&Z Conseil (Assistance à la Maîtrise d'Usage) et CITEXPLIC (Urbanisme Participation Formation). Ce groupement d'agences retenu pour la mission balades urbaines compte un vidéaste. Ce dernier a participé à l'ensemble des balades et a enregistré les temps forts de la marche mais aussi de l'échange entre les participants. À la suite des sept balades réalisées[216], un court film[217] a été conçu afin de communiquer aux commanditaires et aux partenaires de l'étude l'ambiance des espaces traversés et de partager la parole des promeneurs – certains étant interviewés à l'issue de chaque marche collective. Après avoir introduit le cadre de la démarche, ce film retrace successivement les différentes balades réalisées en soulevant, pour chacune d'elles, les principales remarques énoncées par les participants à propos du confort, de la sécurité, des perceptions et des usages des lieux traversés. Le film se fait autant le relais de l'appréciation des espaces que de l'opinion des participants concernant le dispositif déployé pour récolter la parole usagère. Un regard critique (bien qu'assez mélioratif) est porté sur le rôle des balades urbaines dans le suivi de la ligne E.

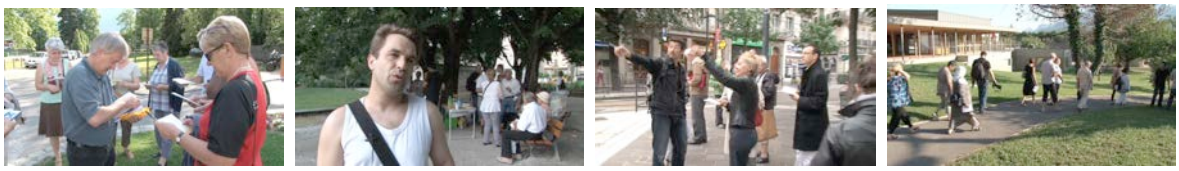
---

[214] L'enjeu des balades urbaines a été précisé dans ces termes par le prestataire : « Il ne s'agissait pas de poursuivre la démarche de concertation menée par ailleurs, mais bien de s'interroger sur les habitudes, les perceptions, les impressions des participants autour des espaces visités. Entre vision personnelle et échanges collectifs, les participants se sont questionnés sur quatre grandes thématiques : le confort, la sécurité, les usages et les perceptions ». Citation issue page 4 de : W&Z Conseil & CITEXPLIC. *Comprendre les usagers des espaces publics avant l'arrivée de la ligne E du tramway (balades urbaines)*. 11/2011. 50 p. [rapport d'étude].

[215] Citation issue page 9 de : AURG, *Cahier de Clauses Techniques Particulières (CCTP). Suivi « avant » de la ligne E de tramway. Thème : Espaces publics. Balades urbaines*, 03/2011, 12 p.

[216] Six balades pédestres ont eu lieu dans les sites stratégiques et une balade en vélo a parcouru l'axe de la ligne.

[217] W&Z Conseil & CITEXPLIC. 7 *Balades urbaines*. 13 min. 16 sec., couleur, sonore. 11/2011. [film de restitution des balades urbaines]. Ce film est disponible dans les annexes filmiques (Annexes filmiques du chapitre 3).



218

7 *Balades urbaines*, projeté lors d'un comité technique[219] a été présenté comme un film d'illustration : « On n'est pas sur un objet de communication mais sur un objet d'illustration de la démarche et de la réalité du terrain découvert pendant les balades »[220]. Bien reçu par l'assemblée, le film a fait l'objet de remarques pointant la richesse du médium pour la retranscription d'une expérience : « ce support vidéo permet de fixer les perceptions et de recadrer des paramètres qu'on avait oubliés, comme, par exemple, la question du bruit, qui est perceptible dans le film »[221].

c - Observation de la mission vidéo : inflexions de la commande et déplacement de l'usage du film

Inscrit dans le dispositif global déployé pour le suivi "Avant" de la ligne E, notre terrain d'étude se limitait à la mise en œuvre et aux impacts de la mission vidéo mise en place dans le volet *Espaces publics*. La méthode que nous avons employée pour aborder ce terrain d'étude était fondée sur une observation participante des différents temps de l'étude auxquels nous étions conviée. Nous avons ainsi pu assister :

- à des réunions de travail de l'AURG (entre des membres de l'AURG uniquement et avec les prestataires de la mission vidéo).
- aux comités techniques de la ligne E (regroupant des membres du SMTC, des représentants des communes traversées par le projet et les prestataires missionnés pour les différentes études du suivi).

[218] Photogrammes extraits successivement du film 7 *Balades urbaines*, entre 0 min. 26 sec. et 4 min. 49 sec.

[219] Comité technique de la ligne E : Bilan d'étape et avancement de « l'état des lieux avant travaux », qui a eu lieu le 15 Septembre 2011.

[220] Propos tenus par Loïc Grappin, membre de l'agence W&Z Conseil et CITEXPLIC, et recueillis au cours de ce comité technique.

[221] Propos tenus par un représentant de la ville de Grenoble, recueillis au cours de la même réunion.

- à certains temps du travail de captation des vidéastes pour les missions vidéo (captation du trajet en vélo et enregistrement depuis l'un des points stratégiques) et balades urbaines (balade de Saint-Martin-Le-Vinoux et balade de Alsace Lorraine/Estacade).

Ces différents éléments d'observation ont été compilés dans un journal de bord qui relate cette expérience. De plus, nous avons analysé les documents produits dans le cadre de cette étude : documents de travail de l'AURG (note d'intention des missions), comptes rendus des différents comités et réunions, CCTP, dossiers de réponse des prestataires, vidéos produites dans le cadre de l'étude et rapports d'études clôturant le suivi "Avant"[222].

Face à la complexité du montage de ce suivi (organisation en différents volets menés par une multitude d'acteurs travaillant séparément) et selon les conditions déjà mentionnées de notre observation, nos attentes et questionnements originaux se sont progressivement déplacés, faisant surgir plusieurs éléments auxquels nous ne nous attendions pas. Les questions de la commande des films, de leurs statuts et de leurs usages se sont avérées être de première importance, car sans cesse en redéfinition.

Sur le terrain : réalisation des films de la mission vidéo

Nous choisissons ici de partager deux extraits de notre journal de bord. Le premier extrait retrace l'observation du premier travail de captation de la mission vidéo. Il s'agit de l'enregistrement vidéographique du trajet en vélo sur l'axe de la ligne E.

> *Mardi 7 Juin 2011. Tournage du parcours sur l'axe de la ligne E en vélo par L.*
>
> *L* m'a donné rendez-vous sur le parking d'une église, en retrait du Cours de la Libération, au niveau de l'arrêt de bus Louise Michel. C'est à cet endroit que s'établira dans quelques mois la première station de la ligne E. Il est 6h25. Je suis en avance. Il y a peu de circulation. Seules quelques personnes se rassemblent sur les marches de l'église, chargées de sac à dos, chaussures de montagne à la main. C'est l'heure de départ d'un groupe de randonneurs.
>
> Une camionnette se gare. *L* est venu seul. Il sort son matériel : un VTT, une petite caméra Sony HD, un système d'attache à l'épaule et un boîtier écran. Il installe la caméra : un pas-de-vis est scellé à une genouillère, elle-même fixée sur une épaulière

[222] Pour rappel, l'ensemble des documents auxquels nous avons eu accès est recensé en annexe, page 422.

qu'il enfile. Le boîtier écran est placé au centre du guidon. Un micro directionnel est intégré à la caméra. *L* règle l'orientation de la caméra : en face, pas trop tournée vers le sol. La caméra se situe presque à hauteur d'œil et filme le parcours de manière frontale.

223

Nous partons, il est 7h00. Je signifie à *L* que je vais garder le silence pour ne pas déranger l'enregistrement sonore. Surpris, il me répond : « Non mais on peut parler. On ne va sûrement pas garder le son au montage. Je ne vois pas à quoi ça pourrait servir ».

Sur la première partie du parcours (de Louise Michel jusqu'au pont de l'Estacade), la piste cyclable emprunte les contre-allées. Après quelques mètres, un petit embouteillage s'est formé derrière un camion de ramassage des ordures. Nous dépassons les voitures et le camion. *L* remarque que la circulation en vélo rend aisé le contournement de ce genre de situations. Nous croisons ensuite un petit véhicule de nettoyage de la voirie, puis un second véhicule plus gros, muni de souffleurs qui rabattent les déchets devant le premier. Plusieurs personnes promènent leur chien sur les trottoirs de la ville encore endormie.

Je trouve intéressant de filmer les situations qui altèrent la circulation en vélo car celles-ci font effectivement partie intégrante de ce type de déplacement. Le vélo permet de contourner les obstacles, de ruser, d'empiéter sur le trottoir. Le cycliste n'est pas contraint de la même manière que l'automobiliste à la voie qui lui est attribuée.

Sur le chemin, je remarque à plusieurs niveaux certaines incohérences dans le

[223] Photographies personnelles illustrant le matériel d'enregistrement embarqué et le début du tournage au niveau de Louise Michel.

marquage de la piste cyclable. Le plus souvent celles-ci sont situées aux jonctions avec de grands axes perpendiculaires.

Arrivé à l'Estacade, la caméra bouge de plus en plus. La genouillère se dévisse de l'épaulière. *L* décide de retourner à sa camionnette pour la fixer. Demi-tour, réparation. *L* ironise : « il faut être bricoleur dans ce métier ! ». Il décide d'emporter avec lui une clef, un tournevis et du scotch.

Nous repartons. Il est 7h30. Le fait que cet horaire ne corresponde pas au cadre de la commande m'interroge. En trente minutes d'intervalle l'ambiance a beaucoup changé. Le calme de l'aurore accompagné de présences solitaires a laissé place à la vibration des activités naissantes. La ville s'est éveillée. Les différents moyens de nettoyage des rues ont disparu. Les chiens et leurs maîtres sont rentrés chez eux. La circulation, notamment cycliste, s'est amplifiée. Je me demande dans quelle mesure cette demi-heure de différence par rapport à la commande pourrait invalider l'enregistrement. L'un des enjeux de cet enregistrement étant la comparaison d'un même trajet selon différents modes de transport, comment comparer des trajets qui ne sont pas enregistrés au même moment ? Que nous apprend la comparaison de trois trajets n'ayant pas été réalisés dans les mêmes conditions ?

Plus loin, autre entorse à la commande : la volonté du commanditaire d'emprunter le trajet de la future ligne de tramway au niveau de l'Esplanade n'est pas respectée. Au lieu de suivre l'allée plantée située entre le parking et l'autoroute, on emprunte le Boulevard de l'Esplanade, dans la continuité de la piste cyclable.

À l'entrée de Saint-Martin-Le-Vinoux je m'arrête. Il est presque 8h00. *L* continue en ligne droite le long de l'autoroute, en direction du futur terminus nord.

Sur le chemin du retour je m'interroge quant au protocole méthodologique mis en place dans cette étude. Quel type d'analyse est rendu possible dans la séparation du travail de terrain et du travail d'analyse ? Comment le fait de déléguer le travail de tournage impacte-t-il le travail d'analyse ? À première vue le biais semble double : d'une part, on peut supposer la mésinformation (ou un certain désintérêt) du caméraman concernant les enjeux de l'étude et le montage méthodologique. D'autre part, on peut questionner le fait que l'analyse du trajet soit réalisée par des personnes qui ne l'aient pas parcouru. L'analyse du trajet va donc être menée

uniquement à partir de la vidéo, sans connaissance de l'expérience du terrain. La coprésence du chercheur et du cameraman sur le terrain n'est-elle pas un gage de la bonne tenue de cette étude ? Seul, le caméraman peut ne pas respecter scrupuleusement le protocole de captation : n'étant peut-être pas assez informé des enjeux de l'enregistrement, il ne peut pas mesurer l'importance du protocole dans le cadre de l'étude. Seul, le chercheur ne peut pas (ou mal) mobiliser le savoir technique et pratique de l'enregistrement filmique. Dans la coprésence, les faiblesses propres à chacune des parties pourraient-elles s'amoindrir au profit d'une réflexion et d'un savoir communs ?

Deuxième remarque voisine : le temps passé sur le terrain, dans un rapport direct à l'existant, ne permet-il pas d'observer et de faire émerger les premières pistes d'analyse ? De même, la présence des chercheurs sur le terrain ne permettrait-elle pas d'ajuster, si besoin, le protocole vidéographique ? Par exemple, en suivant la première idée formulée en chemin, je me questionne sur la nécessité pour le cycliste de respecter scrupuleusement le tracé de la piste cyclable sur certains tronçons (cette contrainte ayant été énoncée par le commanditaire). Car les situations rencontrées par le cycliste appellent à l'inflexion et l'invitent à user des possibilités offertes par son mode de déplacement (souplesse de l'itinéraire, maniabilité...). Ces frottements à l'itinéraire classique semblent révéler quelque chose de différent par rapport aux autres modes de déplacement. Peut-être le protocole de captation aurait-il pu être ajusté afin de relever cette dimension du trajet en vélo ?

Le deuxième extrait retrace l'observation du second travail d'enregistrement de la mission vidéo. Il s'agit de l'enregistrement de deux sites stratégiques.

Jeudi 16 Juin 2011. Tournage sur les sites stratégiques Dubedout et Esplanade par F et L.

J'ai rendez-vous avec deux membres de l'agence Future Prod au Jardin des Dauphins. Ce parc public, flanqué sur les contreforts de la Bastille, offre une vue en surplomb sur deux des huit sites stratégiques retenus. Il est 6h30. *F* et *L* installent deux trépieds dans le recoin d'un renfort exigu. Ils sont déployés au maximum afin d'obtenir la hauteur nécessaire à la prise de vue plongeante. Deux caméras y sont

ensuite fixées. L'une filmera en direction de la place Dubedout, l'autre, le carrefour pris entre l'Esplanade et la Porte de France. Le cadre de chaque caméra est ajusté en fonction d'une photographie prise lors du repérage des points de vue. Il semble difficile de reproduire à l'identique l'image imprimée, le photographe s'étant sûrement penché au-dessus du parapet. Après plusieurs essais, *F* et *L* jugent que les cadres sont suffisamment similaires.

Il est 7h00. L'enregistrement débute. Le programme du tournage prévoit quatre longues plages d'enregistrement : 7h00-10h00, 12h00-13h00, 16h00-19h00, 21h00-22h00. Ces plages, à l'exception de la dernière, correspondent aux heures de pointe des déplacements aux seins des espaces filmés.

224

225

Je jette un coup d'œil à la photo repère de l'Esplanade. La prise de vue est focalisée sur le carrefour routier. On distingue peu les trottoirs, et l'entrée du parking de l'Esplanade est hors-champ. Les commerces et la piste cyclable aussi. Cette vue semble orientée uniquement vers les espaces de circulation automobile. Elle ne permet d'observer aucun autre usage du lieu tandis que la commande spécifiait que les vues choisies devraient permettre d'appréhender les parcours réalisés par les piétons. Cependant, la vue paraît centrée sur l'emplacement de la future station de tramway.

[224] Installation des deux trépieds dans le Jardin des Dauphins. Photographie personnelle.

[225] L'une des caméras filmant le site stratégique Place Dubedout. Photographie personnelle.

[226]

Si le point de vue ne permet actuellement pas de lire les usages de l'espace (autres que les déplacements motorisés), peut-être révélera-t-il d'autres dimensions une fois la ligne de tramway en fonction ? Ce point de vue traduira sûrement de fortes évolutions liées à l'aménagement de la ligne. Néanmoins, la station de tramway sera assez distante dans l'image. Celle-ci pourra-t-elle révéler les usages, et non uniquement l'organisation générale du trafic, les prises de pouvoir alternatives des voitures et du tramway ?

Il est 7h30. Les caméras tournent. La circulation, indifférente au protocole de captation, est assez fluide. Je reviendrai en début d'après-midi.

Je retourne au Jardin des Dauphins à 13h30. *L* est partie. *F* mange un sandwich. Il attend près des caméras avant de relancer l'enregistrement à 16h00. Nous avons donc le temps de discuter. Je lui demande ce qu'il pense du protocole vidéo mis en place dans le suivi "avant" de la Ligne E. Il me répond que, n'ayant pas lu le cahier des charges, il n'a pas grand-chose à dire. Selon lui, le film sert au repérage du trafic routier.

Il m'explique qu'il est stagiaire à Future Prod, dans le secteur audio de l'agence. Il m'avoue ne pas bien connaître la vidéo. C'est pourquoi *L* est venue l'aider à installer

[226] « Image de captation prise à 9 heures » extraite page 2 de la « Fiche méthodologique : Esplanade (commune de Grenoble) » : FUTURE PROD. *Rapports de tournage. Points stratégiques.* 10/2011. 27 p. [onze fiches méthodologiques]. Cette fiche méthodologique sert à la reconduction à l'identique du protocole de captation. Nous pouvons notamment y lire que l'objectif de l'enregistrement réalisé était de : « filmer la circulation un mardi ou un jeudi ». Ibidem.

les caméras ce matin. Il est là pour se faire un peu d'argent de poche car il part en vacances dans trois jours. La vidéo n'est pas vraiment un de ses centres d'intérêt. Il veut faire une école de design sonore l'année prochaine.

Il est 14h30, je prends congé en lui souhaitant bon courage pour les longues heures à venir.

Je m'interroge de nouveau quant au bien-fondé de la dissociation entre filmeur et chercheur : que produisent ce partage catégorique des tâches et la multiplication des personnes intermédiaires sur les résultats de l'étude ? Les prestataires ont délégué le tournage à *F* qui n'a jamais rencontré les commanditaires, ni participé aux réunions de travail, ou lu le cahier de charges de la commande. Cela n'entraîne-t-il pas un certain détachement, si ce n'est une perte de sens de l'acte de filmer pour les enjeux de l'étude ?

Les commanditaires ont énoncé la volonté de filmer une pluralité d'usages dans certains sites stratégiques. Sur le site de l'Esplanade, *F* pense filmer uniquement le trafic automobile. Le manque de dialogue et de *faire ensemble* ne sont-ils pas à l'origine de ce déplacement ? Il me semble qu'on ne devrait pas évacuer de la réflexion la dimension pratique, celle du *faire*. Car c'est aussi dans et par le *faire* que nous pensons.

Pourquoi ces deux longs extraits de notre journal de bord ? Pour éclairer certains points problématiques que nous ne soupçonnions pas à l'origine de notre observation mais qui se sont avérés récurrents : la délicate question de la commande, et celle, plus précise, du dialogue entre commanditaires et prestataires dans la constitution d'un film.

Inflexions de la commande

Au cours de la réalisation des vidéos, nous avons pu observer plusieurs inflexions par rapport au cadre de la commande. Ces "pas de côté", qui s'originent dans les moments de tournage et prennent consistance lors du visionnage des rushes, ont, à notre sens, été générés par un manque de dialogue entre commanditaires et prestataires et par l'absence d'échange possible sur le terrain, dans le temps du tournage.

Deux exemples d'inflexions concernent l'enregistrement sur l'axe de la ligne des "vidéos comparées". Le premier exemple est celui du point de vue emprunté lors du trajet en bus. Dans

l'objectif de traduire la perception des usagers et d'identifier une « lecture des lieux en fonction des types et de la vitesse de déplacement » [227], le cahier des charges précisait, pour le trajet en bus, que le point de vue devait être celui d'un « usager assis d'un côté ou de l'autre "droit-latéral" »[228]. La proposition de Future Prod répondait dans ce sens[229] et soumettait au commanditaire l'idée de réaliser en premier lieu une phase de pré-production permettant de définir communément l'organisation des tournages[230]. Cependant, cette première étape de travail en commun n'a, à notre connaissance, pas eu lieu. Lors de la première réunion entre les prestataires et les commanditaires, Future Prod avait déjà procédé à un repérage et filmé le parcours en bus en employant un point de vue frontal – la caméra ayant était placée à l'avant du véhicule, sur la banque présente à droite du conducteur. Surpris par cette information, le commanditaire avait alors rappelé sa volonté d'être au plus proche de la situation de l'usager du bus, en traduisant cette position par un travelling latéral et non pas frontal. Il avait de même rappelé que cet enregistrement était par ailleurs destiné à servir et illustrer l'analyse paysagère, le point de vue latéral semblant plus propice à révéler les séquences paysagères. Le prestataire avait alors énoncé plusieurs arguments en faveur du point de vue frontal – stabilité de la caméra, meilleure perception du paysage traversé, absence de contrainte concernant le droit à l'image (aucun passager n'entrant dans le champ de la caméra) –, coupant court à la conversation. La vidéo finale, intitulée *Trajets 3 modes*[231], a effectivement conservé le travelling frontal, à l'encontre des attentes initiales exprimées dans la commande.

---

[227] Citation issue page 7 de : AURG. *Cahier de Clauses Techniques Particulières (CCTP). Suivi « avant » de la ligne E de tramway. Thème : Espaces publics. Les vidéos (vidéos comparées et vidéos en continu)*. 03/2011. 12 p.

[228] Ibidem, citation page 8.

[229] Concernant l'enregistrement du trajet aller et retour selon les trois modes de transport, Future Prod affirmait « vous aurez à votre disposition six vidéos représentant parfaitement la vision qu'à l'utilisateur lors de son trajet ». Citation issue page 3 de : FUTURE PROD. *Réponse à l'appel d'offre pour la Mission Vidéo par la SARL Future Prod*. 26/03/2011. 12 p.

[230] « Le travail de pré-production consistera à vous offrir un appui pour l'organisation des tournages, et vous aider à la conception des produits audiovisuels finaux, en s'appuyant sur notre expertise, et notre expérience. Cette phase devra établir précisément le trajet souhaité, à l'aide d'outil cartographique. Bien ajuster le point de vue voulu, que ce soit pour le vélo, le bus, l'automobile. Si le cahier des clauses techniques exprime déjà clairement le besoin, il s'agira pour nous de réaliser une note de conception claire et synthétique, afin de valider ensemble les étapes ». Ibidem, citation page 2.

[231] AURG & SMTC. *Trajets 3 modes*. 43 min. 30 sec., couleur, muet, 2011. Cette vidéo en *split screen* combine les enregistrements embarqués dans les trois modes de transport. Nous reviendrons plus en détail sur ce film qui fera l'objet d'une description dans le chapitre 6 : « Une sélection d'extraits de films comme matière à discussion collective, page 230. D'autre part, un extrait de ce film est disponible dans les annexes filmiques (Annexes filmiques du Chapitre 6, extrait 4).

232

Le second exemple concerne la dimension sonore de cette même vidéo. Bien que la question du son n'ait été mentionnée ni dans le cahier des charges, ni dans la réponse à l'appel d'offre, l'absence de bande son a été regrettée par les commanditaires lors du visionnage des rushes. Au cours d'un comité technique rassemblant les partenaires de l'étude, une remarque formulée suite à la projection de *Trajets 3 modes* semble témoigner d'une ambiguïté importante : « Bien entendu vous enregistrez le son sur le parcours pour capter l'ambiance sonore ? Les vidéos présentées resituent bien l'ambiance, on voit les vibrations du vélo… Mais il faut le son pour comprendre la voiture qui démarre à fond par exemple »[233]. Comment traduire l'ambiance sans son ? Comment représenter en vidéo la perception d'un usager en amputant l'une des deux dimensions intrinsèques au médium ? Faute de n'avoir pris à bras le corps ces questions difficiles (rendues d'autant plus complexes par l'usage du *split screen*), celles-ci ont été évacuées. Le film *Trajets 3 modes* restera pour toujours muet.

Tout projet (projet d'architecture, projet urbain, comme projet de recherche) comporte des ajustements et des réajustements[234]. Processus fait de tâtonnements, d'expérimentations, de

[232] Ces trois photogrammes sont extraits du film *Trajets 3 modes* à 0 min.12 sec. (à gauche), 24 min. 16 sec. (au centre), et 31 min. 17 sec. (à droite). Le cadre de l'image est composé de quatre sous-écrans. Trois d'entre eux représentent le parcours réalisé en bus (en haut à gauche), en voiture (en haut à droite) et en vélo (en bas à gauche). Le dernier (en bas à droite) marque le temps du parcours. Lorsque les véhicules arrivent à destination, l'image est figée et grisée (comme par exemple pour le sous-écran dédié à la voiture dans le photogramme de droite).

[233] Propos tenus par un représentant de la Ville de Grenoble, lors du comité technique de la ligne E, le 16 Juin 2011. Notons aussi que suite à la projection d'un extrait du film *Trajets 3 modes*, au cours de la journée d'étude « La transformation ordinaire des lieux au prisme des dispositifs filmiques » que nous avons organisé le 11 Janvier 2013, les participants (qui ne connaissaient pas le contexte de production de ce film) ont aussi remarqué que la dimension sonore manquait à cette tentative de représentation d'une expérience sensible. Nous reviendrons plus en détail sur ce point ultérieurement.

[234] Cette remarque ne s'applique pas à toutes les logiques de projet. Nous nous plaçons ici dans la logique de la "pensée faible", que Yves Chalas développe à propos des projets d'urbanisme : « Une pensée faible est une pensée devenue plus incertaine, plus complexe, moins systématique et par là même moins polémique, moins constituée en doctrine. L'avènement de modes d'être au monde, de modes d'agir et de faire dans la société qui relèvent de la pensée faible irait de pair avec certaines transformations de notre modernité, ou certaines formes de déclin de celle-ci, ce que d'aucuns nomment la fin de la modernité, comme Gianni Vattimo (1989) entre autres, à qui d'ailleurs nous devons

rectifications, le projet est "en projet" et se redéfinit à plusieurs reprises, dans le partage de l'expérience autant que dans le dialogue (parfois mouvementé) entre ses concepteurs. C'est dans ce questionnement permanent, dans cette redéfinition qu'il prend forme. Les contraintes – il y en a toujours pour qui se confronte au terrain, à l'existant – peuvent être travaillées, et faire avancer le projet[235]. Dans cette tentative de projet vidéographique mené pour le suivi "avant", il semble que les contraintes inhérentes à l'acte de filmer n'aient pas été assez débattues entre les interlocuteurs et n'aient pas été spécifiquement travaillées au service des enjeux originaux. Il semble alors avoir été plus aisé de lâcher les préoccupations de départ pour revenir à un usage plus classique du film : celui de la communication de résultats.

Nous n'allons pas ici énumérer les nombreuses inflexions que nous venons d'aborder à partir des deux exemples précédents, ni mettre en critique les différents paramètres de la commande qui pourraient être sujets à discussion (par exemple, la sélection de plages de tournage prenant en compte uniquement les "temps pleins" de l'espace, le choix de l'accéléré pour communiquer aux partenaires une vidéo d'une durée originale de 8 heures en 15 minutes de réunion, etc.). Ce qu'il nous intéresse plutôt de relever, c'est le déplacement de l'usage du film que ces questions non pensées ou non décidées engendrent.

Déplacement de l'usage du film dans l'intégralité du suivi "avant"

Nous aurions aimé observer la manière dont les vidéos produites ont été employées dans le travail d'analyse. Cependant, n'ayant pas été conviée à ces moments d'analyse par les différentes équipes réalisant les études, nous ne savons pas précisément si ce recours au film comme matériau d'analyse a eu lieu. Nous nous sommes donc penchée sur les différents rapports d'étude clôturant le suivi "avant" du volet *Espaces publics* afin d'y chercher l'usage possible de la vidéo dans la rédaction des résultats. Dans ces différents documents, l'explicitation de la mission vidéo est

---

l'expression de pensée faible ». Citation issue page 152 de : CHALAS Yves. *L'invention de la ville.* Paris : Anthropos, 2000. 199 p. Collection Villes, dirigée par Denise Pumain. L'urbanisme à pensée faible, conception contemporaine liée à l'amoindrissement du rôle des pouvoirs publics dans la pratique de l'urbanisme, se décline pour Yves Chalas selon cinq modalités : « L'urbanisme à pensée faible est *un urbanisme non-spatialiste* ou non-globalisant, *un urbanisme performatif* ou non-directif, *un urbanisme intégrateur* ou systémique, et non un systématique, *un urbanisme apophatique* ou un urbanisme en négatif, enfin, *un urbanisme politique* et non plus techniciste ». Ibidem, citation page 157.

[235] Dans un prochain chapitre (Chapitre 5 : « Quatrième corpus : Expérimentation pédagogique », page 167) nous reviendrons plus en détail sur les ajustements propres aux travaux vidéographiques des étudiants se confrontant à un site spécifique.

quasiment absente, et, si cette mission est mentionnée, elle reste très à la marge et le texte n'apporte aucun renseignement concernant les enjeux pointés au début du suivi.

À l'origine du suivi "avant", les commanditaires avaient identifié deux enjeux principaux du recours au film : la récolte de matériaux d'analyse sensibles et l'illustration et la communication des résultats de l'étude. À l'issue de cette première phase de suivi, seule cette deuxième fonction est visible. La place du film dans l'analyse urbaine et paysagère menée par l'AURG en témoigne.

Si nous retraçons brièvement la généalogie de cette analyse urbaine et paysagère[236], celle-ci devait, selon les intentions initiales, s'appuyer en partie sur le film *Trajets 3 modes* et donner lieu à un rapport rédigé[237] ainsi qu'à un film[238]. À notre connaissance, l'analyse a été réalisée uniquement à partir de documents historiographiques et cartographiques, le scénario du film ayant été rédigé parallèlement à la réalisation de *Trajets 3 modes*. Le rapport d'étude de cette analyse paysagère est articulé autour des points principaux suivants : l'inscription géographique et paysagère de l'axe de la ligne E, l'histoire de son urbanisation et l'identification sur cet axe de cinq séquences urbaines. Le scénario du film *Évaluation de la phase avant travaux* reprend exactement la même structure.

Ce film, réalisé pour communiquer aux partenaires de l'étude les résultats de l'analyse paysagère, contient très peu d'images en mouvement. Ce montage audiovisuel est essentiellement basé sur l'assemblage de vues aériennes annotées à plusieurs échelles[239] (animation du tracé de la ligne et des cinq tronçons identifiés, accentuation d'éléments géographiques et topographiques, etc.), de cartons introduisant les différentes parties du film, de supports cartographiques[240], d'images d'archive[241] et de photographies[242].

---

[236] Pour rappel, se référer au tableau intitulé *Volet ESPACES PUBLICS : le suivi mis en place*, au début de ce chapitre, page 118.

[237] AURG. *Ligne E – Analyse paysagère et ambiances urbaines*. 10/2011. 16 p. [rapport d'étude].

[238] FUTURE PROD & AURG. *Évaluation de la phase avant travaux*. 8 min. 20 sec., couleur, sonore, 12/10/2011. [film]. Ce film illustre l'analyse urbaine et paysagère menée par l'AURG. Il est disponible dans les annexes filmiques (Annexes filmiques du Chapitre 3).

[239] Les troisième et cinquième photogrammes ci-dessous présentent des vues aériennes annotées.

[240] Le premier photogramme reproduit ci-dessous représente un plan de Grenoble datant de 1890.

[241] Le sixième photogramme exposé ci-dessous présente une photographie du cours Jean Jaurès à Grenoble, prise au début du siècle dernier.

[242] Ces photographies ont été réalisées pour le suivi "avant" de la ligne E, dans le cadre de la mission photo. Le deuxième photogramme présenté ci-dessous est l'une d'entre elles.

243

Seul le travelling frontal enregistré depuis une voiture a été réemployé dans le film[244]. Sectionné, il introduit et conclut la présentation de chaque séquence urbaine. Il est de même répété en intégralité à la fin du film, en très accéléré[245]. La bande son du film est composée de musique, d'effets sonores et d'un commentaire en voix *off* présentant les résultats de l'analyse. Le son *in* du travelling avant, quasiment inaudible, est couvert par la voix.

En nous intéressant à cette analyse paysagère, nous pouvons remarquer une double disparition relative au film. D'une part il s'agit de la disparition du film comme matériau sensible, l'analyse n'ayant vraisemblablement pas été menée à partir d'enregistrements filmés. Les dimensions que

[243] Ces huit photogrammes ont été issus successivement du film *Évaluation de la phase avant travaux*, entre 1min. 4 sec. et 8 min.

[244] Ce travelling est illustré par le quatrième photogramme.

[245] Le dernier photogramme est issu du travelling avant accéléré qui constitue le dernier plan du film.

nous pensions le film capable d'apporter en sont absentes. Ainsi, le très grand recours aux cartes n'est pas anodin, puisque l'analyse se développe essentiellement en deux dimensions : elle révèle les tracés principaux, l'organisation des éléments structurants et une typologie des espaces existants, mais passe sous silence la dimension sensible[246] et temporelle des lieux traversés. Elle ne considère pas les rythmes ordinaires du paysage parcouru ni les usages autres que ceux directement reliés aux fonctions des espaces mentionnés (pistes cyclables, trottoirs, parkings, commerces, parcs, etc.).

D'autre part, il s'agit de la disparition du film dans le montage audiovisuel *Évaluation de la phase avant travaux* au profit d'un assemblage d'images fixes et d'animations. Les séquences de travellings sont trop courtes (9 secondes en moyenne) ou trop accélérées pour que le spectateur puisse rentrer dans l'image audiovisuelle et lire le paysage. Dans *Évaluation de la phase avant travaux* le film n'est qu'un simple support visuel illustrant des propos tenus par la voix *off*. La place accordée au film semble le vider de son contenu. Ici, le statut de l'image audiovisuelle est secondaire : elle n'existe qu'au service du commentaire. À l'inverse, une image filmique devrait être en mesure d'exister pour elle-même. À condition qu'on lui laisse le temps et la place nécessaire aux plans visuels et sonores, l'image audiovisuelle peut faire sens sans être nécessairement adossée à celui d'une parole. En 1973, lors du IXème Congrès International des Sciences Anthropologiques et Ethnologiques de Chicago, Claudine de France, dans une communication introduisant la méthodologie du film en ethnographie, mentionnait déjà la faculté du spectateur de comprendre des images audiovisuelles dépouillées de commentaire : « privé du commentaire qui lui dévoile le mythe véhiculé par le rite déployé sous ces yeux, le spectateur ne se trouve pas pour autant confronté à un chaos de gestes et d'objets, mais à des bribes immédiatement intelligibles de procès techniques même inachevés »[247].

[246] Seuls sont pris en compte les ouvertures visuelles sur le grand paysage et le niveau sonore de la circulation.

[247] Citation issue page 145 de : DE FRANCE Claudine. « Corps, matière et rite dans le film ethnographique». In De FRANCE Claudine (Ed.). *Pour une anthropologie visuelle*, Paris : Mouton et École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1979. Pages 139-163. L'ouvrage dont est extrait ce texte rassemble certaines communications du IXème Congrès de Chicago. De façon récurrente, ces actes pointent, entre autres, deux nœuds problématiques liés à la pratique filmique en anthropologie, que nous retrouvons aujourd'hui sous des formes voisines dans l'observation du suivi "Avant". D'abord, le problème de la dissociation entre chercheur et cinéaste (nous y reviendrons plus tard) ; ensuite, les problématiques tentatives (et/ou tentations) de réalisation de films de recherche s'apparentant formellement aux films pour grand public. Nous retrouvons ici nos préoccupations concernant le tiraillement entre les différents statuts et usages du film dans le cadre du suivi.

d - Retours sur une démarche vidéographique dans le milieu opérationnel

À l'issue du suivi "avant", certaines indications d'ordre technique ont été compilées au service de la bonne reconduction de la méthode de relevé dans le cadre du suivi "après". Néanmoins, aucune réflexion n'a été menée sur les méthodes employées. N'ayant pas fait l'objet de questionnement ou d'évaluation, aucun retour critique n'a été formulé concernant les protocoles vidéographiques déployés. Il nous semblerait cependant intéressant qu'il y ait une réflexion critique à ce propos, afin d'améliorer le protocole en fonction des attentes de l'étude[248]. Par exemple, les vidéastes prestataires pourraient, à l'issue de l'étude, commenter leur propre expérience et formuler ainsi une critique constructive du protocole vidéographique élaboré dans le cadre de la commande.

Ayant observé le déroulement de l'étude et les différentes phases de la pratique vidéographique à l'œuvre (du terrain au montage, jusqu'à la projection), nous nous proposons alors d'apporter quelques remarques ou pistes de développement allant dans ce sens. À l'origine de ce suivi, le film avait été convoqué afin d'alimenter la connaissance d'un territoire existant. Les enjeux du recours au film étaient portés vers l'observation et la compréhension d'un espace et de ses usages. Au cours de notre enquête de terrain, nous avons remarqué que ces enjeux initiaux s'estompaient, voire disparaissaient, aux vues des différents déplacements évoqués. Ces "pas de côtés", parfois soulevés au cours de réunions internes mais non remis en cause au temps de la réalisation des vidéos, ont rendu le matériau filmique difficilement praticable pour les analyses envisagées. Dès lors, ne pouvons-nous pas douter de la portée opératoire du film dans la construction de connaissances au sujet du territoire étudié ? Le rôle prédominant attribué au film semble avoir été celui d'illustration et de communication d'une connaissance fondée à partir d'autres méthodes

[248] Le travail de Laura Seguin illustre bien, dans un contexte très différent du nôtre, l'intérêt potentiel de l'évaluation des dispositifs mis en œuvre dans le milieu opérationnel. En effet, après avoir suivi un dispositif de démocratie participative convoquant un "panel d'habitants", et « Puisqu'aucun espace n'avait permis, au sein du processus institué, de confronter les commanditaires à l'évaluation qu'en faisaient les participants », Laura Seguin a réalisé un film à partir d'entretiens avec des habitants inscrits dans ce dispositif. Ce film de recherche, projeté aux commanditaires, « a suscité [de leur part] une compréhension plus sensible de l'expérience participative, portant particulièrement sur l'engagement des citoyens dans cette démarche. Il a ainsi contribué à relancer la réflexion sur l'avenir de l'avis citoyen qui avait jusque-là été quelque peu oublié. Indirectement, le film a été un support de sensibilisation et de responsabilisation des acteurs politiques vis-à-vis des suites qu'il reste à donner au travail des citoyens ». Citations issues page 139, puis page 146 de : SEGUIN Laura. Faire entendre la parole des citoyens par le recours au film. Analyse d'un panel de citoyens dans la gestion de l'eau. *Participations. Revue de sciences sociales sur la démocratie et la citoyenneté.* CUNY Cécile & NEZ Héloïse (Eds.). N° 7 : « Photographie et film : antidotes à la domination politique ? », 2013/3. Bruxelles : Éditions De Boeck Supérieur, 2013. Pages 127-149.

(basées sur un relevé statistique, cartographique, photographique, spatial, de parole habitante *in situ*, etc., mais non filmiques). [249]

Vers l'usage du film comme matériau d'analyse

Nous nous permettons alors de formuler trois pistes de travail possibles pour employer le film au service de l'analyse :

1/ Le protocole vidéographique pourrait être conçu communément par les commanditaires et les vidéastes en fonction des attentes et des enjeux formulés par les commanditaires. Si, à l'inverse, le protocole est déjà conçu en amont, il pourrait alors être testé et réajusté au regard de l'expérience de terrain. Cette première phase d'expérimentation permettrait ainsi d'affiner le protocole et de déconstruire rapidement le biais commun que Christian Lallier nomme "la pensée magique de la caméra". Confronter un protocole pensé en amont à la réalité du terrain permet d'avoir conscience que « ce n'est pas parce qu'on filme que la caméra va nous montrer des choses qui opèrent, parce qu'on est dans l'opacité du réel »[250]. Pour ces différentes raisons, une première expérimentation semble indispensable.

2/ Une attention particulière pourrait être portée à la communication des enjeux et attentes de la mission vidéo en direction de tous les partenaires de l'étude. Afin que le matériau filmique puisse servir l'analyse, il faut que chacun ait connaissance de la portée et

[249] Pour reprendre les mots de Claudine de France, le basculement que nous relevons semble marquer l'abandon d'un projet de "film d'exploration" au profit d'un "film d'exposition" : « Parmi les nombreuses attitudes méthodologiques possibles, deux d'entre elles nous apparaissent fondamentales. L'une consiste à utiliser le film comme moyen d'exposition de résultats acquis par d'autres moyens d'investigation que le cinéma (film d'exposition) ; l'autre à l'employer comme moyen d'exploration, c'est-à-dire de découverte sui generis (film d'exploration). Ce sont là deux tendances opposées mais non exclusives du film ethnographique et, plus généralement, de l'utilisation du cinéma en sciences humaines ». Citation issue page 271 de : DE FRANCE Claudine. *Cinéma et anthropologie*. Paris : Éditions de la maison des sciences de l'homme, 1989 (1982). 400 p.

[250] Propos de Christian Lallier, relevés lors de la première session du groupe de travail n° 2 de la journée d'étude « La transformation ordinaire des lieux au prisme des dispositifs filmiques », le 11 Janvier 2013, de 10h00 à 12h30. Se reporter à la retranscription de cette session présente en annexe, page 451. Dans l'ouvrage suivant, Christian Lallier revient sur le pouvoir « magique » naïvement attribué à l'enregistrement filmique et rappelle que l'acte de filmer est la construction d'un regard et d'un positionnement par rapport au réel : « Afin de se déprendre de cette vision naïve, il convient de rappeler que toute image résulte de l'intentionnalité d'un regard, quand bien même il s'agisse de la simple orientation donnée à une caméra de surveillance ». Citation issue page 26 de : LALLIER Christian. *Pour une anthropologie filmée des interactions sociales.* Paris : Éditions des archives contemporaines, 2009. 250 p.

de la place du film dans l'étude et puisse saisir l'inscription de son travail dans le dispositif global[251].

3/ Les commanditaires (ou les personnes menant l'analyse) pourraient être présents pendant une partie au moins du temps de tournage. Ainsi, ils pourraient, d'une part, réajuster si nécessaire le protocole vidéographique en fonction du terrain[252] ; mais ils pourraient aussi, d'autre part, noter des réflexions et amorcer les éléments d'analyse pendant le temps même de la captation. Le film, en aucune façon, ne pourra recouvrir l'ensemble des perceptions situées, ni ne pourra suggérer et rendre possible par son visionnage ultérieur l'ensemble des éléments notés (constat, début d'analyse, esquisse de projet, etc.) au moment de la captation.

---

[251] Il s'agirait aussi, comme le propose Pascal Amphoux à propos du projet en aménagement, de « développer des techniques [de communication] qui permettent de faire remonter le rôle de certains acteurs (l'usager, l'exploitant, le fabricant, ...) d'un statut de participant (terme qui dans la pratique est souvent réduit à une forme de consultation a posteriori de projets tout faits, face auxquels les personnes consultées n'ont le choix qu'entre la soumission et l'opposition) à un rôle d'implication (terme qui par différence pourrait désigner un rôle actif de contribution sans droit de veto à la formalisation du projet) qui autorise l'acquisition progressive d'une culture collective du projet ». Citation issue page 30 de : AMPHOUX Pascal. Petit manifeste pour une métamorphose de la pédagogie du projet. *Trames, Revue de l'aménagement*. N°13 : « Le projet en aménagement : formations et contextes ». Montréal : Université de Montréal, 2001. Pages 25-34.

[252] Alors que nous proposons la coprésence du chercheur et du vidéaste au moment du tournage, il nous semble bon de rappeler que la dissociation même des fonctions attribuées à ces personnes fait débat. De façon plus radicale, Jane Guéronnet pense qu'il ne faudrait pas dissocier la fonction de l'opérateur de celle du chercheur. Voici son argument : « La construction microscénographique d'un film requiert non seulement la maîtrise de l'instrument corporel, fondée sur une exécution contrôlée de techniques du corps spécifiques, mais également une confusion des rôles de cinéaste (metteur en scène) et d'observateur – quelle que soit sa discipline – au sein de la même personne. En effet si, en cinéma documentaire, la construction macro-scénographique paraît compatible avec la collaboration de deux personnes (par exemple un ethnologue-réalisateur et un cinéaste-opérateur), les problèmes délicats posés à chaque instant par la construction microscénographique du film tendent à rendre inutile cette division des tâches. Ils justifient pleinement la prise en charge individuelle, à la manière artisanale, des diverses fonctions de chercheur et de cinéaste, de réalisateur et d'opérateur. Si les plus fines variations du point de vue ont leur racines profondes dans les rythmes biologiques du corps, dissocier, en les confiant à des êtres différents, les gestes de la prise de vues et les choix de mise en scène de tous les instants, devient alors absurde, et va à l'encontre de ce qui fait l'originalité de la description cinématographique. » Citation issue page 89 de : GUÉRONNET Jane. *Le geste cinématographique*. Paris : Université Paris X – Formation de Recherches Cinématographiques, 1987. 157p. Collection Cinéma & Sciences humaines. De la même manière, Jean Rouch a aussi vivement défendu l'idée, dans le cadre de l'anthropologie visuelle, de former les ethnographes à la pratique filmique au lieu d'avoir recourt à une équipe mixte, mêlant chercheurs et opérateurs : « Par ailleurs, dans les techniques actuelles du cinéma direct (son synchrone) le réalisateur ne peut être que l'opérateur. Et seul, à mon sens, l'ethnographe est celui qui peut savoir quand, où, comment filmer, c'est-à-dire réaliser. [...] il me paraît indispensable d'initier les étudiants en anthropologie à la technique de l'enregistrement de l'image et du son, et si leurs films sont techniquement très inférieurs aux travaux de professionnels, ils auront la qualité irremplaçable d'un contact réel entre celui qui filme et ceux qui sont filmés ». Citation issue page 61 de : ROUCH Jean. « La caméra et les hommes ». In DE FRANCE Claudine (Ed.). *Pour une anthropologie visuelle*. Paris : Mouton et École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1979. Pages 53-71.

Nous pouvons rapprocher ce troisième point des propos de Yves Chalas, qui reprend à son compte le proverbe espagnol "*Caminando hay camino*"[253], en précisant que « La rigueur scientifique ne se confond pas avec la rigidité méthodologique. Aucune méthode, aussi soigneusement préparée qu'elle puisse l'être, ne saurait se passer, encore moins prendre la place, de l'attention constante dont doit faire preuve le chercheur à l'égard de la réalité empirique, y compris la plus banale et la plus bancale »[254]. Cette troisième piste admet, à la suite d'Olivier Labussière et Julien Aldhuy, que l'enjeu du terrain se situe dans sa résistance : le terrain est alors moins considéré comme « une instance de validation / invalidation des hypothèses, que comme un lieu de réélaboration des catégories cognitives elles-mêmes et des outils qui les accompagnent »[255].

Le film comme support de débat à partir des singularités locales d'un territoire ?

Si nous reprenons nos questionnements initiaux et le souhait commun à nos deux premières interlocutrices concernant le rôle potentiel du film dans le travail des agences d'urbanisme[256], nous doutons que, dans le cadre du suivi étudié, et plus spécifiquement, de l'analyse urbaine et paysagère, le film ait été au service d'un débat concernant le territoire traversé. La mise en débat des singularités locales à partir du film *Évaluation de la phase avant travaux* est difficile, car le montage laisse peu de place à la libre imprégnation et interprétation du spectateur. Le commentaire surplombant prend la forme d'un discours explicitant ce qui doit être vu à l'image. Ainsi, les données ne remontent pas du territoire filmé, mais descendent de la parole didactique, qui, dès lors, est difficilement discutable[257]. À l'inverse, il nous semble que le film *Trajets 3 modes* aurait pu être propice au débat, ou tout du moins à la collecte d'une parole habitante. En s'appuyant sur la projection d'une séquence du film, il aurait été possible de questionner certains usagers quant à leur propre expérience sensible des lieux traversés et cela selon les modes de

---

[253] Yves Chalas traduit cette expression par : « C'est en marchant que l'on trouve le chemin ». Citation issue page 5 de : CHALAS Yves. *L'invention de la ville*. Paris : Anthropos, 2000. 199 p. Collection Villes, dirigée par Denise Pumain.

[254] Ibidem, citation page 6.

[255] Citation issue page 6 de : LABUSSIÈRE Olivier & ALDHUY Julien. Le terrain ? C'est ce qui résiste. *Hal-SHS. Archives ouvertes*. 2008. 14 p. [En ligne]. URL : http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00290459/en/, (Consulté le 20/06/2014). Dans ce texte, les auteurs définissent le terrain comme étant « à la fois la relation entre le chercheur, son objet, son aire d'étude et ses méthodes, et la mise à l'épreuve de cette relation *via* la résistance que fait naître la rencontre contingente avec les signes ». Ibidem.

[256] Voir, au début de ce chapitre, l'état des lieux de la pratique vidéographique dans deux agences d'urbanisme.

[257] Elle n'a d'ailleurs pas été discutée suite à la projection du film dans le cadre du comité technique du 15 Septembre 2011.

transport qu'ils emploient au quotidien. Sans forcément engendrer un débat nourri, la projection de ce film pourrait être le support d'une parole sensible et usagère[258]. Pour le spectateur, confronter sa propre expérience de déplacement à la représentation filmique de trois modalités de déplacement sur un même trajet interroge et fait parler. Est-ce que ce que l'on voit à l'image retrace avec fidélité notre expérience quotidienne ? La trajectoire empruntée par le cycliste est-elle identique à la nôtre ? À quel moment du parcours notre attention est-elle déployée particulièrement ? Et en direction de quels objets : une intersection dangereuse, des bâtiments marquants, l'odeur humide d'un parc au petit matin, une percée visuelle originale, etc. ? Ces récits d'expériences sensibles, déclenchés par le film, pourraient contribuer à alimenter l'analyse paysagère et urbaine du tracé.

Cette dernière remarque soulève la question de l'usage et du statut du film et fait écho à ce que rappellent Cécile Cuny et Héloïse Nez : la portée des images filmiques dépend aussi de leurs usages[259]. Comme nous l'avons vu précédemment, le film de communication est une pratique courante dans les agences d'urbanisme. Cette culture du film de communication, considéré comme illustrant et supportant un discours sur le territoire, freine-t-elle les tentatives de

---

[258] Cette proposition fait écho à la pratique du "*feed-back*" ou "contre-don audio visuel" développé par Jean Rouch. À l'issue de la réalisation d'un film, Jean Rouch avait l'habitude de projeter celui-ci aux personnes qu'il avait filmées afin de recevoir leurs réactions. Cela lui permettait de recueillir de nouvelles informations sur son objet d'étude tout en établissant un partage entre filmant et filmés. Voici ce qu'il dit des apports d'une telle méthode : « Cette information a posteriori sur le film n'en est qu'à son début, mais déjà elle introduit entre l'anthropologue et le groupe qu'il étudie des relations complètement nouvelles, première étape de ce que certains d'entre nous appellent déjà "l'anthropologie partagée". [...] Cette extraordinaire technique du "feed-back" (que je traduirai par "contre-don audio visuel") n'a certainement pas encore révélé toutes ses possibilités, mais déjà, grâce à elle, l'anthropologue n'est plus l'entomologiste observant l'autre comme un insecte (donc le niant) mais un stimulateur de connaissance mutuelle (donc de dignité) ». Citation issue page 69 de : ROUCH Jean. « La caméra et les hommes ». In DE FRANCE Claudine (Ed.). *Pour une anthropologie visuelle*. Paris : Mouton et École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1979. Pages 53-71.

Il est intéressant de noter que Jean Rouch est allé jusqu'à introduire l'enregistrement d'une séance de contre-don audio visuel dans l'un de ces films. Il s'agit de l'avant-dernière scène de *Chronique d'un été* (ROUCH Jean & MORIN Edgar. *Chronique d'un été*. 1h 25 min. Noir & blanc, sonore, 1961). À la fin de *Chronique d'un été*, le spectateur assiste ainsi aux réactions des personnes filmées face au film qu'il vient lui-même de visionner. La dernière scène du film est une discussion entre Jean Rouch et Edgar Morin qui ressaisissent les paroles énoncées pendant la séance de contre-don audio visuel.

[259] En introduction à un numéro de la revue *Participations* que Cécile Cuny et Héloïse Nez ont dirigé, ces auteurs écrivent qu'« En analysant la manière dont la photographie et le film sont mobilisés dans les expériences d'urbanisme participatif et par les mouvements sociaux, nous montrerons que l'une et l'autre sont des instruments de pouvoir ambivalents : aux mains des élites, ces images réitèrent les rites sociaux qui consacrent leur pouvoir à travers la reconnaissance de leur supériorité intellectuelle, morale, statutaire, etc. ; appropriées par les groupes sociaux dominés, elles contribuent potentiellement à subvertir les hiérarchies et les ordres institués en agissant sur les représentations sociales du monde. Autrement dit, l'effet de pouvoir que ces images exercent dépend de leurs usages ». Citation issue page 9 de : CUNY Cécile & NEZ Héloïse. La photographie et le film : des instruments de pouvoir ambivalents. *Participations. Revue de sciences sociales sur la démocratie et la citoyenneté.* CUNY Cécile & NEZ Héloïse (Eds.). N°7 : « Photographie et film : antidotes à la domination politique ? », 2013/3. Bruxelles : Éditions De Boeck Supérieur, 2013. Pages 7-46.

réalisations différentes ? Le film de communication semble répondre à une forme standardisée (durée approximative d'une dizaine de minutes, structure reprenant les résultats de l'étude, second plan des images audiovisuelles) à laquelle il est difficile d'échapper[260]. Quelles formes – s'il y en a – peut prendre un film pour être porteur de débat ? Comment fabriquer un matériau de représentation partageable ? Au lieu de considérer le film comme "film-outil" ou "film de communication", que pourrait engendrer un "film pour lui-même" ?
Nous pensons qu'il ne s'agit pas tant de réaliser un "film idéal" que d'offrir au film un cadre ouvert dans lequel la parole de chacun est légitime.

L'ensemble des interrogations soulevées à partir de l'observation du « Suivi "avant" de la ligne E » n'a cessé de nourrir la suite de notre travail. Ainsi, nous nous sommes directement confrontée à la question de la commande dans le cadre de la conception d'un film (chapitre 4 : « Troisième corpus : Réalisation d'un film de commande »). Puis, à partir du corpus pédagogique, nous avons de nouveau abordé la question du processus d'élaboration d'un protocole vidéographique au vu de l'expérience de terrain (chapitre 5 : « Quatrième corpus : Expérimentation pédagogique »). Finalement, nous nous sommes penchée sur la question du film comme porteur de débat dans le cadre d'une projection d'extraits de films (Chapitre 6 : « Une sélection d'extraits de films comme matière à discussion collective » et Chapitre 7 : « Sensible, perceptif, interprétatif, critique et créatif. Les registres d'une expérience d'audio-vision collective »).

[260] Ces interrogations au sujet du film de communication font quelque peu écho aux propos de Mouloud Boukala dénonçant, dans le contexte d'une réflexion sur le cinéma comme cadre de pensée anthropologique, l'attitude consistant à placer l'écrit au dessus de l'image : « Il en résulte ce cinéma sans hasard, qui n'est qu'un cinéma sans ailleurs où tout plan n'est qu'une preuve, jamais une épreuve. Il s'ensuit que la parole, tout comme le réel, procèdent d'une harmonie préétablie. Le cinéma n'est plus qu'un cliché photographique mobile d'une réalité préalable et extérieure. Reddition de l'image. Capitulation de la pensée. Ainsi, ce qui aurait pu donner lieu à des connaissances devient une force de l'habitude ». Citation issue page 33 de : BOUKALA Mouloud. *Le dispositif cinématographique, un processus pour [re-]penser l'anthropologie.* Paris : Téraèdre, 2009. 140p. Collection L'anthropologie au coin de la rue.

Chapitre quatre

Troisième corpus : Réalisation d'un film de commande

1 / Réaliser collectivement un film

a - Contexte de production

Le 35ème congrès mondial du développement urbain, INTA 35, était intitulé *Exit, Voice, Loyalty - Alliances et politiques de voisinage entre métropoles régionales*. Pendant quatre jours, ce congrès accueillait plus de cinq cents décideurs et praticiens des secteurs public et privé, venus du monde entier pour débattre des processus de métropolisation, et notamment, des processus spécifiques aux métropoles qualifiées d'"intermédiaires". Ainsi se trouve résumée la problématique centrale du congrès : « Si les très grandes métropoles, les mégapoles, attirent aujourd'hui l'attention, leur développement, les politiques qu'elles portent, ne sont pas toujours représentatives de toutes les situations urbaines notamment des villes-territoires de taille moyenne. Pour rester attractives, ces métropoles "intermédiaires" organisent leurs alliances selon des modalités qui réinventent la démocratie locale ; elles sont confrontées à la concurrence à laquelle elles apportent des réponses spécifiques, différentes de celles des grandes métropoles. Comment ces territoires évolueront-ils

demain? »[261]. Les villes de Grenoble et Lyon, que l'on pourrait qualifier de métropoles intermédiaires et qui accueillaient le congrès, étaient propices à de tels questionnements.
En prenant pour exemples de nombreuses villes à l'échelle internationale, il s'agissait de réfléchir aux manières de faire métropole, en s'intéressant aux processus de participation et de consultation, aux stratégies d'alliances régionales que les villes intermédiaires peuvent mettre en place, à l'adaptation des processus de développement économique par la coopération entre secteurs publics et privés. Il s'agissait en outre de s'interroger sur ce qui fonde l'identité des métropoles intermédiaires. Quatre thèmes principaux organisaient l'ensemble des interventions : la gouvernance, la cohésion sociale, l'économie et l'environnement.

Ayant le souhait d'intégrer des travaux de recherche universitaire locaux dans la programmation du congrès, la METRO (Grenoble – Alpes Métropole, communauté d'agglomération), co-organisatrice du congrès, s'est associée à l'ENSAG pour la coproduction d'un petit film d'une dizaine de minutes.
À travers la commande de réalisation d'un film, les organisateurs du congrès définissaient le souhait d'« apporter un regard vidéographique sur la thématique des métropoles intermédiaires »[262]. L'enjeu était de questionner l'identité de telles métropoles, en tentant d'apporter par le film des éléments de réponse à l'interrogation suivante : « Qu'est-ce qu'une métropole intermédiaire »[263] ?

C'est dans le cadre de cette commande que nous avons proposé un projet de film en lien avec notre travail de thèse. La réalisation collective qui en découle est intitulée *Taskscapes urbains. Regards sur 5 métropoles*[264].

---

[261] INTA 35. « Thème du congrès ». [En ligne]. URL : http://www.inta35.org/index.php/fr/pages/inta35-themes. (Consulté le 20/06/2014).

[262] Citation issue page 2 de : METRO & ENSAG. *Convention relative à un travail de recherche universitaire dans le cadre du 35ème congrès mondial du développement urbain (INTA)*. Juin 2011.

[263] Ibidem, citation page 2.

[264] BRAYER Laure & alii. *Taskscapes urbains. Regards sur 5 métropoles / Urban Taskscapes. Looking at 5 metropolises*. 14 min. 22 sec. Couleur, sonore, 2011. Ce film est sous-titré en anglais et en français. Il possède donc ainsi un titre dans chacune de ces deux langues.

Ce film a été coproduit par l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble, le Laboratoire CRESSON (Centre de Recherche sur l'Espace Sonore et l'Environnement Urbain) et Grenoble-Alpes Métropole. Il a bénéficié d'une collaboration avec l'Agence d'Urbanisme de la Région Grenobloise. Les enregistrements audiovisuels et sonores ont été réalisés par Duy Duc Bui et Thai-Huyen Nguyen (pour Hanoï), Antti Tuomikoski (pour Helsinki), Vincent Laureau et Fanny Besse (pour Bamako), Vinicius Andrade et Renata Oliveira (pour Recife), Renaud Lefebvre, Farid Kassouf et Arash Maleki (pour Montréal). Le montage a été réalisé par Guillaume Meigneux. Anne-

b - Construction d'une commande

En répondant à cette proposition, nous nous placions dans une position que nous n'avions pas encore expérimentée : nous étions à l'interface d'une commande. D'une part, nous répondions aux souhaits des organisateurs du congrès, et, d'autre part, nous étions en situation de rédiger une commande en direction des vidéastes avec lesquels nous allions travailler.
Nous avons donc, en premier lieu, élaboré les grandes lignes du projet de film que nous avons soumises et discutées avec les co-organisateurs de la manifestation. Lors des premières réunions avec ces derniers, nous avons cerné leurs attentes qui étaient assez larges et peu contraignantes.

Un projet de film en lien au congrès INTA

Pour les organisateurs, le film était d'abord considéré comme une possible entrée sensible et pragmatique dans le fait métropolitain en question. Face aux nombreux débats théoriques qui allaient se tenir le temps du congrès, la projection d'un film était envisagée comme permettant d'apporter un autre type de regard, rompant avec le discours technocrate qui allait prédominer durant ces quatre journées. Le film était alors considéré comme une occasion d'entrer dans le concret, de se confronter à des images de la réalité. Nous retrouvons là un des caractères intrinsèques au médium filmique que soulèvent Siegfried Kracauer dès le second chapitre de sa *Théorie du film* : la capacité du film à « enregistrer et révéler la réalité matérielle », qu'il qualifie aussi de « réalité matérielle du monde changeant dans lequel nous vivons »[265]. Cette réalité de la métropole intermédiaire était en fait envisagée au pluriel, comme de multiples réalités possibles. Dès lors, la mise en parallèle de différentes villes, situées à divers endroits du globe, permettait, outre le fait de « rapporter des images du monde »[266], d'interroger tout autant les caractéristiques communes aux villes filmées que les contrastes se dégageant de la représentation

---

Marie Maür (AURG) et Sylvie Barnezet (La METRO) ont participé aux séances collectives de visionnage concernant le montage, séances au cours desquelles des choix de rythmes, de durée, de sous-titrage ont été effectués. L'ensemble du projet s'est déroulé sous la direction de Nicolas Tixier. Nous n'aurions pu réaliser ce film sans l'aide des personnes et des institutions mentionnées ; nous les en remercions.

[265] Citations issues pages 63 de : KRACAUER Siegfried. *Théorie du film : La rédemption de la réalité matérielle*. Paris : Flammarion. 2010 (1960). 515p. Collection La bibliothèque des savoirs. Traduit de l'anglais par Daniel Blanchard et Claude Orsoni.

[266] Souhait énoncé par l'un des organisateurs.

de ces espaces ; ces points communs et divergences constituant alors les multiples facettes de la ville intermédiaire.

Le film était ensuite considéré par les organisateurs comme un moyen de donner la parole aux habitants, grands absents de cette manifestation. Il s'agissait de troquer les textes politiques et les statistiques le temps d'écouter une parole habitante, empreinte d'expériences métropolitaines fondées sur une pratique quotidienne des lieux, que l'on pourrait relier à une certaine "expertise d'usage". « Qu'elle est votre pratique de la métropole ? », telle était la question que l'un des organisateurs nous suggérait de poser à un ensemble d'habitants résidant dans diverses villes intermédiaires. L'idée proposée d'un montage de témoignages filmés laissant entendre le mot "métropole" dans de nombreuses langues étrangères ne nous intéressait guère, car, pour reprendre le vocabulaire propre à Siegfried Kracauer, cela ne mettait pas à profit les qualités intrinsèques du médium filmique, à savoir ses capacités à enregistrer et révéler le "flux de la vie". Pour Kracauer, « Le film tend à saisir l'existant matériel en ce qu'il a d'illimité. On peut également affirmer qu'il a une affinité, évidemment refusée à la photographie, pour le continuum de la vie, ou "flux de la vie", autrement dit, la vie sans début ni fin. La notion de "flux de la vie" englobe à la fois le flux des situations et des événements matériels et toutes les émotions, valeurs et pensées qu'ils suggèrent. Il s'ensuit que ce flux de la vie est un continuum à dominante matérielle plutôt que mentale. On pourrait même avancer l'idée que le film a une préférence pour la vie dans sa quotidienneté, hypothèse que vient étayer l'intérêt primordial du médium pour le réel dans son immédiateté »[267]. Au lieu de filmer, sur le mode de l'interview, des habitants de certaines métropoles intermédiaires, nous préférions demander à des vidéastes habitant ces villes de filmer des moments et des lieux de leur pratique quotidienne de l'urbain.

Si le film était le lieu d'un questionnement sur ce qui compose l'identité des villes intermédiaires, il était aussi pour nous l'occasion de nous confronter à une autre interrogation centrale : comment filmer ces villes ? Comment enregistrer les phénomènes fluents et éphémères constituant l'urbain ? Comment représenter des situations urbaines, sans tomber dans les clichés ou les images de type "carte postale", ni dans l'anecdotique ou le banal. Comment filmer simplement l'ordinaire et le quotidien urbain auxquels les habitants participent tout autant qu'ils ne s'adaptent ?

[267] Citation issue page 123 de : KRACAUER Siegfried. *Théorie du film : La rédemption de la réalité matérielle*. Paris : Flammarion, 2010 (1960). 515p. Traduit de l'anglais par Daniel Blanchard et Claude Orsoni. Collection La bibliothèque des savoirs.

Finalement, le film devait s'accorder aux thèmes du congrès. À ce propos, les organisateurs nous avaient proposé de réaliser plusieurs séquences qui introduiraient, chacune à leur tour, les quelques sessions plénières. Dans ce sens, les séquences de film auraient servi d'introduction aux différentes thématiques du programme. Nous avons préféré décliner cette proposition, par crainte que le film détienne alors une place subalterne qui le cantonne au statut d'illustration des communications succédant la projection. De même, il nous intéressait de ne pas reprendre au mot l'intitulé des thématiques, mais de privilégier de grands thèmes, plus généraux et facilement identifiables par tous.

Ainsi, suite aux premiers échanges avec les organisateurs du congrès, nous nous sommes arrêtés ensemble sur les points suivants :

- Le film serait réalisé à partir d'enregistrements provenant de cinq villes du monde, chacune des villes étant située sur un continent différent. Les villes qui ont été retenues étaient Bamako (Mali, Afrique), Hanoï (Vietnam, Asie), Helsinki (Finlande, Europe), Montréal (Canada, Amérique du Nord) et Recife (Brésil, Amérique du Sud). Les critères de définition des villes intermédiaires divergeant d'un continent à l'autre, les métropoles choisies étaient loin de posséder des caractéristiques similaires (population, dimensions, densité, équipement en transport public, pouvoir économique, etc.). Néanmoins, elles pouvaient être considérées comme intermédiaires en comparaison aux autres métropoles ou mégalopoles de leur continent respectif.
- Les vidéastes avec lesquels nous allions travailler habiteraient les villes retenues. Il s'agirait pour les vidéastes de représenter la manière dont ils perçoivent leur territoire quotidien. Nous pourrions ainsi considérer les séquences filmées comme des regards que portent des habitants sur le lieu de vie. Les vidéastes seraient aussi amenés à réaliser des enregistrements sonores d'entretiens menés auprès d'habitants interrogés sur leurs pratiques urbaines.
- Les thèmes suivants seraient traités pour chacune des métropoles retenues : économie (macroéconomie et microéconomie), habitat, mobilité, nature et espace public. Chaque thème ferait l'objet de la production d'un ou de deux plans filmés, et serait abordé lors des entretiens avec les habitants.

Une fois ces grandes lignes arrêtées, nous avons, en second lieu, défini les enjeux de la réalisation d'un film pour notre propre problématique.

Des enjeux de recherche

Repartant de la notion de "taskscape" développées par Tim Ingold[268] – de laquelle nous rapprochons l'idée de paysage en pratique –, il nous intéressait dans ce projet de film de tenter de réunir différentes représentations filmées de la relation entre un espace (et ses propriétés) et des individus (ainsi que les usages qu'ils ont de l'espace et les pratiques qu'ils y développent). S'appuyant sur les écrits de Christopher Tilley[269], Tim Ingold nous rappelle que le paysage ne doit pas être considéré comme une donnée physique constante[270]. À l'inverse, « il se donne seulement en relation avec ses habitants, leurs vies, leurs mouvements et leurs intentions, et les lieux qu'ils habitent, et il tire sa signification de ces relations. Ainsi, les gens et le paysage – pour reprendre une expression galvaudée en anthropologie – sont "mutuellement constitués". Le paysage prend sens et aspects en relation avec les gens, et les gens développent des compétences, des savoirs et des identités en relation aux paysages dans lesquels ils se trouvent »[271].

Cette dernière phrase illustre bien l'intention qui existait derrière ce projet de film. Nous voulions recueillir des représentations du paysage des différentes villes concernées, dans lesquelles nous pourrions déceler cette co-configuration des lieux et des êtres qui façonnent

---

[268] INGOLD Tim. The Temporality of the Landscape. *World Archaeology*. Volume 25 n°2 : « Conception of Time and Ancient Society ». Londres et New York : Routledge, 1993. Pages 152 - 174.

[269] TILLEY Christopher Y. *A phenomenology of landscape. Places, paths and monuments.* Oxford : Berg Publishers, 1994. 221 p. Collection Explorations in anthropology series.

[270] Pour Christopher Tilley, l'espace doit être considéré « comme un médium plutôt que comme le contenant de l'action, quelque chose qui est impliqué dans l'action et ne peut en être séparé. [...] Ces espaces, en tant que productions sociales, sont toujours centrés en relation à l'action humaine et se prêtent à la reproduction ou au changement parce que leur constitution prend place dans la praxis quotidienne ou dans l'activité pratique d'individus et de groupes dans le monde». Traduction personnelle à partir de la version originale suivante : « [The alternative view starts from regarding space] as a medium rather than a container for action, something that is involved in action and cannot be divorced from it. [...] These spaces, as social productions, are always centred in relation to human agency and are amenable to reproduction or change because their constitution takes place as part of the day-to-day *praxis* or practical activity of individuals and groups in the world ». Citation issue page 10 de : TILLEY Christopher Y. *A phenomenology of landscape. Places, paths and monuments.* Oxford : Berg Publishers, 1994. 221 p. Collection Explorations in anthropology series.

[271] Traduction personnelle à partir du texte suivant : « [Tilley is rightly insistent that the landscape is not a physical constant that is simply given to empirical observation, description and measurement.] It is rather given only in relation to its inhabitants, to their lives, movements and purposes, and the places where they dwell, and draws its meanings from these relations. Thus people and landscape – to recycle an overused anthropological formula – are 'mutually constituted'. Landscape takes on meanings and appearances in relation to people, and people develop skills, knowledge and identities in relation to the landscapes in which they find themselves ». Citation issue page 129 de : INGOLD Tim. « Landscape or weather-world ? ». In INGOLD Tim. *Being Alive. Essays on movement, knowledge and description.* Londres et New York : Routledge, 2011. Pages 126-135.

réciproquement l'identité d'un paysage. Pour cela, nous souhaitions demander aux vidéastes qu'ils filment des situations ordinaires prenant place dans l'espace public – ces situations mettant en jeu la relation des corps dans un lieu. Il s'agissait, à travers ces représentations, de voir comment les lieux filmés accueillent des pratiques et sont investis par des corps en mouvement qui prennent part à la constitution de leurs ambiances. L'échelle des plans se situait donc dans un rapport intermédiaire, puisqu'elle devait permettre au spectateur de distinguer à la fois un fragment de l'espace urbain et des pratiques situées. De la même manière, nous faisions appel à un recueil de micro-histoires, ou d'histoires vécues situées, qui ne soient ni de l'ordre du geste, ni de l'ordre de l'événement extraordinaire ou folklorique.

Le film était alors conçu à partir de fragments, autant en terme de sujets filmés, d'espaces urbains parcourus, que de moments enregistrés (la durée de chaque plan ne dépassant pas environ trente secondes). Pour chacune des villes se recomposaient, à partir de cet ensemble de fragments, les bribes d'un rapport habitant possible, et les fragments combinés de l'ensemble des villes retraçaient les multiples réalités de la métropole intermédiaire. Dans ce sens, nous émettions l'hypothèse qu'à partir de l'enregistrement de certaines situations urbaines nous pourrions approcher finement, bien que de manière imparfaite et incomplète, l'image d'un territoire.

Le médium filmique permet d'appréhender le mouvement. Selon Kracauer, les films qui s'inscrivent dans la tendance réaliste « représentent le mouvement lui-même, et non telle ou telle phases seulement »[272]. Cependant il faut distinguer deux sortes de mouvements : le « mouvement extérieur, "objectif" » ou caractère labile de l'objet filmé, et les « mouvements subjectifs » que le réalisateur crée en déplaçant sa caméra[273]. Différents réalisateurs se sont faits partie prenante pour l'un ou l'autre type de mouvements propres au film. Ainsi, Jean Rouch, qui s'est vivement opposé à l'unique recourt au plan fixe, prônait l'usage de la caméra mobile, que l'on

[272] Citation issue page 70 de : KRACAUER Siegfried. *Théorie du film : La rédemption de la réalité matérielle*. Paris : Flammarion, 2010 (1960). 515p. Collection La bibliothèque des savoirs. Traduit de l'anglais par Daniel Blanchard et Claude Orsoni.

[273] « Dans les premiers temps, quand la caméra était fixée au sol, les cinéastes s'intéressaient tout naturellement aux phénomènes matériels mouvants ; la vie à l'écran n'était vie que pour autant qu'elle se manifestait par le mouvement extérieur, "objectif". Avec le développement des techniques cinématographiques, les films jouèrent de plus en plus sur la mobilité de la caméra et les procédés du montage pour s'exprimer. Bien que leur force continuât, assurément, à reposer sur le rendu de mouvements inaccessibles à d'autres médiums, ces mouvements n'étaient plus nécessairement objectifs. Dans un film parvenu à la maturité technique, les mouvements "subjectifs" – c'est-à-dire ceux que le spectateur est invité à exécuter – sont constamment en concurrence avec les mouvements objectifs. Le spectateur devra, par exemple, s'identifier à la caméra effectuant un panoramique, un panoramique vertical ou un travelling, dont le but est d'attirer son attention sur des objets qui peuvent aussi bien être fixes qu'animés ». Ibidem, citation issue page 70.

déplace en portant à l'épaule. Selon lui, rejeter les mouvements de caméra signifiait ne pas vouloir s'impliquer dans l'action filmée : « Se priver ainsi d'un mouvement indispensable, c'est accepter d'être assis au théâtre derrière une colonne qui masque une partie de la scène, c'est refuser de participer à l'action que l'on filme »[274]. Il ajoutait : « Pour moi, donc, la seule manière de filmer est de marcher avec la caméra, de la conduire là où elle est la plus efficace, et d'improviser pour elle un autre type de ballet où la caméra devient aussi vivante que les hommes qu'elle filme »[275].

Si par le film nous souhaitions nous intéresser à la représentation d'un paysage en mouvement (soit à un ensemble de mouvements "extérieurs"), nous souhaitions de même tester différents mouvements possibles de la caméra, dans la mesure où ces mouvements font partie, selon Claudine de France, du « clavier de possibilités scénographiques du cinéaste »[276]. Quelles sortes d'implication ou de relations se tissent entre filmant et filmé dans les différents mouvements constituant ce clavier de possibilités ?

Nous avons donc décidé d'associer à chacun des thèmes filmés un mouvement de caméra spécifique. Par exemple, l'un des deux plans dédiés à la mobilité était défini comme étant un travelling, alors que le plan consacré à la nature en ville devait être un panoramique latéral. En proposant ces quelques mouvements de caméra, nous voulions d'abord interroger la représentation de la ville aux moyens de différents types de modifications de l'axe optique de la caméra. Il nous intéressait ensuite de voir de quelles manières les vidéastes allaient se saisir de cette consigne stricte mais ouverte. Leurs diverses propositions témoigneraient-elles d'un rapport particulier à l'espace filmé ?

Un cahier des charges au cœur d'un travail collectif

À la suite des premières discussions que nous avons eu avec les commanditaires – discussions qui nous ont servi à cerner leurs attentes – et après la construction d'un projet de film qui répondait à

[274] Citation issue page 9 de : ROUCH Jean. « Introduction ». In DE FRANCE Claudine (Ed.). *Pour une anthropologie visuelle*. Paris : Mouton et École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1979. Pages 5-11.

[275] Citation issue page 63 de : ROUCH Jean. « La caméra et les hommes ». In DE FRANCE Claudine (Ed.). *Pour une anthropologie visuelle*. Paris : Mouton et École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1979. Pages 53-71.

[276] Citation issue page 158 de : DE FRANCE Claudine. « Corps, matière et rite dans le film ethnographique». In DE FRANCE Claudine (Ed.). *Pour une anthropologie visuelle*. Paris : Mouton et École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1979. Pages 139-163. Pour Claudine de France, « les cadrages, les angles de vue, les mouvements de caméra, auxquelles s'ajoutent la durée et le rythme des délimitations temporelles » constituent ce clavier de possibilités scénographiques avec lequel le cinéaste peut travailler. Ibidem, citation page 159.

certaines interrogations portées par notre travail de thèse, nous avons communément rédigé le cahier des charges destiné aux vidéastes. En voici les grandes lignes[277] :

PRODUCTION VISUELLE

Pour chaque métropole et chacun des thèmes, des plans très courts seront demandés. Au final chaque métropole bénéficiera de 2 minutes 30 secondes, et la durée de chaque thème par métropole sera de 30 secondes. La durée globale du film sera de 10 minutes environ et le montage sera effectué par nos soins.

À travers chaque thème énoncé, on cherche à filmer des situations qui mettent en jeu le corps et les pratiques dans l'espace urbain et permettent de révéler des micro-histoires des lieux. Il sera de même demandé aux vidéastes de porter attention à des sujets transversaux tels que les usages (urbanité et habitabilité, façons de s'approprier la ville), la créativité (innovation et inventivité), la consommation (de biens et de services dans des commerces, des marchés urbains, etc.), les contrastes (vitesse et lenteur, pauvreté et opulence, minéralité et nature, la proximité du quartier et la grande échelle, le centre et les marges/périphéries).

5 thèmes / 5 types de plans :

- *mobilité* (dedans et dehors) / 1 travelling latéral + 1 plan fixe

Il s'agit de donner à voir la diversité des usages et des pratiques de déplacement sans forcément se focaliser sur les infrastructures elles-mêmes. Il faut en outre traiter les pratiques de mobilité à l'intérieur des systèmes métropolitains : comment se déplace-t-on dans les métropoles ? Et vers l'extérieur : comment se déplace-t-on vers d'autres métropoles ou vers des espaces périphériques (grande accessibilité) ?

- *nature et ville* / 1 plan panoramique horizontal

Enoncés a priori paradoxaux : la ville peut-elle être nature et la nature peut-elle contenir la ville ? Il s'agit de donner à voir les rapports qu'entretiennent ville et nature : un rapport pacifié, hybride, en forme de symbiose ou à l'inverse le passage de l'une à l'autre en forme de rupture et de concurrence ? On s'intéressera à l'urbanité

[277] Extrait de : *Cahier des charges du projet de film sur les métropoles intermédiaires pour l'INTA35*. Mai 2011. [document interne].

des usages dans les espaces de nature, ainsi qu'aux usages liés à la présence de la nature en ville.

- *économie* (micro et macro) / 2 plans fixes

L'économie métropolitaine est portée à la fois par un modèle de développement macro reposant sur des critères classiques de compétitivité économique qui permettent de rayonner vers l'extérieur et un modèle de développement reposant sur des ressources locales. Suivant cette double logique de développement, il s'agit de donner à voir la micro-économie très ancrée localement (dans l'un des deux plans) ainsi que la macro-économie que l'on peut qualifier de « hors sol » (dans l'autre plan). On s'intéressera aussi aux espaces de ces économies (marchés, usines, immeubles de bureaux, etc.).

- *habitat* / 1 plan libre (caméra à l'épaule)

Il s'agit de montrer le rapport à l'habiter dans les métropoles. Où loge-t-on, où vit-on, où dort-on ? Mais il s'agit également de montrer les formes urbaines constitutives de l'offre de logement (maisons individuelles, grands ensembles, tours, etc.)

- *espace public* / 1 plan fixe en plongée (caméra surplombante)

À quoi ressemblent les espaces publics des métropoles ? Comment sont-ils fréquentés ? Par qui ? Sont-ils vecteurs de vivre ensemble, de rencontre où, à l'inverse, de confrontation et d'exclusion ? Quelles sont les formes de ces espaces publics : place magistrale, petite place intime, trottoir, jeux, jardins, etc. ?

Les lieux et les temporalités seront laissés au choix des vidéastes. Ces indications (localisations spatiales et temporelles) seront à préciser de leur part pour chaque plan filmé.

PRODUCTION SONORE

Des interviews sonores (uniquement audio) d'usagers questionnés sur leurs représentations de la métropole qu'ils habitent et sur leurs pratiques métropolitaines seront recueillies par les vidéastes.

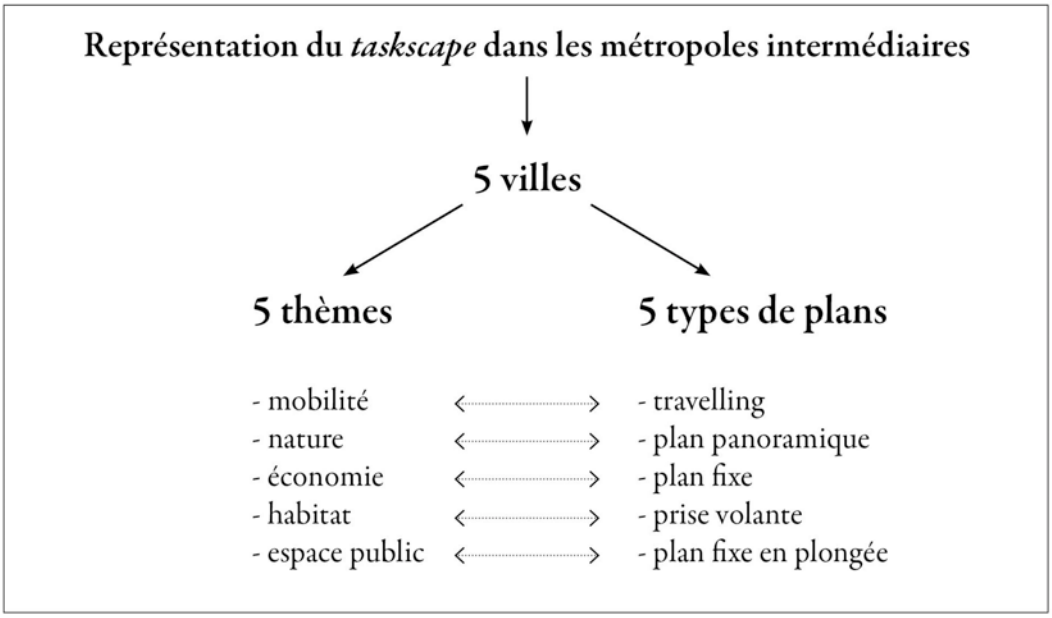
Il serait bon d'interroger au moins trois habitants, d'âges différents, par ville.

Il ne s'agit pas d'interview de type « micro-trottoir » mais d'entretiens plus longs, au cours desquels les personnes interrogées peuvent raconter leurs pratiques de la

métropole. Par ces entretiens, on s'intéressera aux récits et à la dimension vécue des habitants dans ces villes.

Le montage sonore sera de même effectué par nos soins.

Ce cahier des charges peut être résumé par le schéma suivant :



[278]

Nous avons exposé ces informations aux vidéastes dès le premier contact que nous avons eu avec eux. Ce cahier des charges définissait ainsi les premières pierres de notre collaboration, qui s'est construite au cours d'échanges de mails et de discussions en ligne[279]. Comme nous ne pouvions participer aux moments d'enregistrements audiovisuels et sonores (vu l'éloignement géographique des lieux de tournage), il nous importait d'établir un dialogue dès le début de la collaboration, qui se poursuivrait pendant et après le tournage.

Après avoir étudié le cahier des charges, les vidéastes nous ont fait des propositions concernant le choix des lieux et des moments qu'ils désiraient filmer. Les échanges que nous avons eus à ce moment-là ont permis de mieux préciser nos attentes, de les ajuster et de valider ou de discuter les propositions des vidéastes. Ces échanges n'ont cependant pas empêché quelques écarts par rapport, notamment, aux mouvements de caméra souhaités. Néanmoins, le dialogue était riche lorsqu'il s'agissait de débattre des lieux et temps filmés, puisque nous récoltions dans le cours de la

[278] Ce schéma résume le cahier des charges et met en avant l'association entre les différents thèmes et les types de plans attendus. Il a été réalisé par nos soins.

[279] Les vidéastes habitant dans les villes citées précédemment, nous n'avons jamais pu les rencontrer physiquement.

discussion, des témoignages ou des explications teintées de la culture locale habitante basée sur l'expérience quotidienne de la ville.

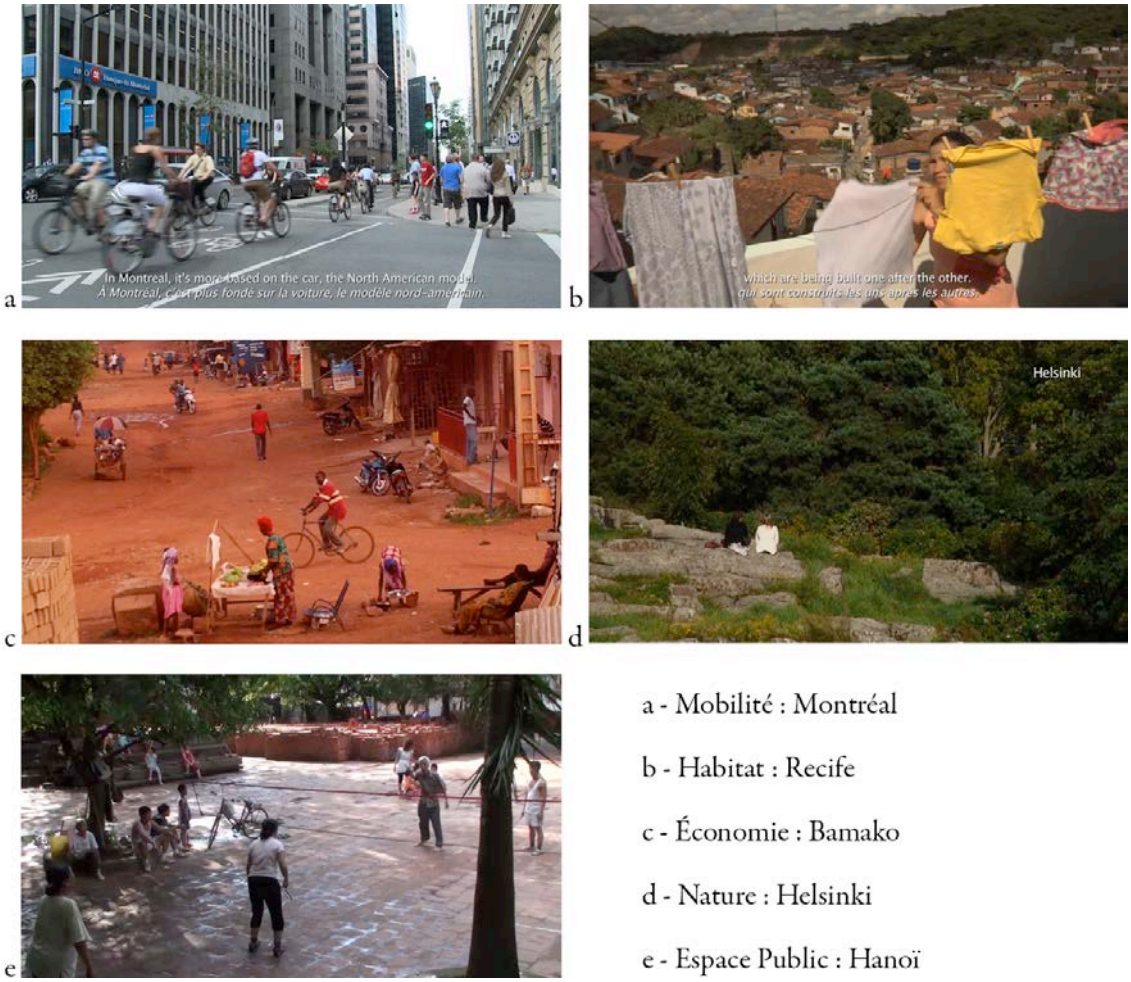
2 / La métropole intermédiaire objet de représentations multiples

Le film *Taskscapes urbains. Regards sur 5 métropoles* est organisé selon un montage thématique, les cinq thèmes étant abordés successivement. L'ordre des villes à l'intérieur de chaque thème repose sur un critère géographique : suivant un parcours d'Est en Ouest les villes se succèdent de Hanoï à Montréal[280].

Ce film est la combinaison des images audiovisuelles et des sons – témoignages sonores des habitants – enregistrés par les vidéastes et articulés par le montage.
Les images nous renseignent sur les situations spatiales, qualifient les formes en apportant des couleurs, révèlent les figures, les textures, les matériaux, les corps et leurs actions, la luminosité, et ainsi l'heure approximative de la journée. De même, la température et le climat se lisent dans l'habillement des gens, dans la lumière. À partir des images, nous pouvons saisir le sol urbain de terre couleur ocre qui teinte les différents plans de Bamako, la profondeur du ciel d'Helsinki et la proximité constante de l'eau, l'ombre des espaces publics de Hanoï.
Les formes et couleurs se succèdent, de même que les sonorités. Les villes tintent ou carillonnent, les oiseaux pépient ou les mouettes crient, le paysage urbain s'anime et s'éteint, parfois calme, serein, tantôt effervescent. Ce que Michel Chion nomme « sons-territoire », ou « sons d'ambiance »[281], nous renseigne sur les pratiques des lieux filmés, les modes de transport privilégiés, l'environnement voisin parfois hors-champ. Chaque ville dévoile son identité sonore au fil des différents plans. De plus, les voix des habitants parlent, dans leur langue natale, des habitudes de la vie locale : « À tout moment tu verras que les gens sont dans la rue » (Bamako), « Il y a les gens qui ramassent les bouteilles. Ça c'est vraiment la micro-économie » (Helsinki), « on essaie de verdir au maximum nos espaces l'été, parce qu'on a un été tellement court » (Montréal), « Comme espaces publics nous utilisons les plages » (Recife), etc.

[280] Le nom de la ville représentée est inscrit en haut à droite de l'image pour chacun des plans. Il disparaît au bout de quelques secondes.

[281] Se référer à : CHION Michel. *L'audio-vision*. Paris : Nathan, 1990. 186p. Collection Nathan-université, créée par Henri Mitterand. Série Cinéma et image, dirigée par Michel Marie.



282

De même, le mouvement nous apporte des renseignements de nature dynamique : l'allure des piétons, les gestes des ramasseurs de bouteilles, la chorégraphie des balayeurs de rue, la vitesse de déplacement des nuages dans le ciel finlandais. Dans la durée des plans nous pouvons voir le paysage évoluer, se transformer au fil d'un parcours ou par le mouvement de certains usagers.

L'enchaînement de ces scénettes, filmées dans différents endroits du monde au cours d'une même période – celle de l'été 2011 –, témoigne, pour chacun des thèmes, des visions contrastées. Ces contrastes sont d'ordres et de natures différents. D'une part, les enregistrements traduisent les relations spécifiques que les habitants entretiennent avec les thèmes traités. D'autre part, les indications de mouvements de caméra ont été appropriées de diverses manières par les vidéastes. Finalement, thème après thème, les plans révèlent des lieux aux ambiances contrastées, qui nous amènent à reconsidérer l'ambiance du lieu dans lequel on se trouve.

[282] Cette sélection de photogrammes, issus du film *Taskscapes urbains. Regards sur 5 métropoles*, illustre les cinq thèmes abordés conjugués aux cinq villes filmées.

a - Des rapports à la ville

À partir des sujets filmés pour chacun des thèmes, nous pouvons relever différents rapports habitants à la ville. À propos du thème "nature" par exemple, le film révèle les diverses places de la nature dans les villes et les rapports que les hommes entretiennent à son sujet. Pour Hanoï, une voix témoigne d'une nature peu considérée, menacée par l'absence de projets publics de protection ou de valorisation des nombreux lacs qui parsèment la ville, alors que l'image montre un pêcheur au bord d'un lac bordé d'habitations. Sur les rives densément construites de l'étendue d'eau se dégagent de petites terrasses entourées d'un garde-corps. À Helsinki, la nature semble faire partie intégrante de la ville. Elle forge les limites de son territoire tout comme son identité. Depuis les péninsules se jetant dans la mer Baltique se dégage une vue sur le grand territoire, mer et forêt entourant largement les quelques constructions présentes à l'image. À Bamako, le rapport à la nature est encore différent, puisque la dimension fonctionnelle du lac Niger est révélée dans le plan. Deux hommes, à moitié engagés dans l'eau, lavent du linge dans de vieux bidons métalliques. Quelques pirogues chargées de filets reposent sur les berges vertes du fleuve. Alors que les deux Maliens utilisent le fleuve pour des tâches domestiques et/ou économiques, les Montréalais semblent aussi développer un rapport local et quotidien à la nature, dans le sens où la belle saison est prétexte à de nombreuses pratiques jardinières. Une ruelle verdoyante montre la végétation entretenue aux pieds des immeubles.

Les enregistrements filmés concernant la thématique des espaces publics témoignent à la fois de différents types d'espace (la rue, la place publique, le parc de jeux, l'esplanade piétonne, la terrasse ombragée), de différentes stratégies d'aménagement et de publics variés.
À Hanoï, les terrasses d'une maison communale accueillent des adultes et des enfants qui se retrouvent à l'ombre des arbres plantés pour jouer au badminton ou au ballon, ou tout simplement pour observer les autres jouer. Le public semble être composé de familles et d'habitués. L'espace est aménagé pour la détente et la circulation routière, bien que très présente sur le plan sonore, est tenue à l'écart des terrasses, invisible à l'image. À Helsinki, la grande esplanade piétonne est un lieu de transit. La largeur de la vue en surplomb permet d'observer les passants qui traversent l'esplanade de manière transversale, tandis que quelques personnes sont assises sur des gradins protégés des intempéries par une pergola. À Bamako, des hommes sont

réunis dans la rue, à la tombée du jour. Ils discutent et jouent aux cartes. En installant temporairement des tables et des chaises au bord de la rue, les habitants s'approprient cet espace non aménagé par la ville. Le point de vue emprunté par la caméra révèle un muret qui marque la limite entre l'espace de la rue et l'espace du logement, et montre ainsi l'investissement de cette frange. Le plan filmé à Recife représente l'espace extrêmement dessiné d'un parc public[283] assez peu fréquenté, côtoyant la plage le long de laquelle passent des joggeurs. Une aire de jeux pour enfants accueille quelques parents et leurs progénitures. À Montréal, l'espace public filmé est celui d'une place très aménagée, équipée de bancs et de fontaines. L'organisation ne concerne pas uniquement l'aménagement spatial puisque des événements semblent aussi être prévus dans ces lieux ; en témoigne la présence d'installations éphémères (tipis et point d'information) qui attirent les passants et les touristes. L'échelle du plan permet d'observer les nombreuses pratiques des usagers, notamment leur rapport aux fontaines (contemplation, comportement ludique, contact rafraîchissant).

L'appropriation de chacun des thèmes par les vidéastes et la succession des villes mettent en relief les contrastes qui existent entre les métropoles représentées. Si les sujets filmés sont variés, il en est de même des manières de filmer. Plusieurs variations de mouvements de caméra sont effectivement visibles à l'image.

b - Des manières de filmer

Les indications de mouvements de caméra que nous avions inscrites au cahier des charges ont fait l'objet d'appropriations diverses de la part des vidéastes.

Il est intéressant d'observer les différents mouvements de caméra empruntés par les vidéastes dans le plan pour lequel la consigne de captation était la plus ouverte : filmer en prise libre, caméra à l'épaule. Pour rappel, il s'agit des plans produits dans le cadre du thème "habitat". À partir des mouvements "subjectifs" (pour reprendre l'expression de Kracauer) propres aux différents enregistrements, nous pouvons déceler diverses typologies de logements et organisations spatiales de la vie domestique.

[283] Il s'agit du parc Dona Lindu, dessiné par Oscar Niemeyer.

284

Placée à la fenêtre d'une habitation à Hanoï, la caméra se promène sur les immeubles voisins, effleurant les terrasses couvertes et les balcons des constructions les plus récentes, pour finir en zoomant sur les anciens logements collectifs datant des années 1960-70, les KTT ("Khu Tâp Thê"), réappropriés depuis par les habitants qui y ont réalisé de nombreuses extensions. A Helsinki, le thème "habitat" est traité par une vue extérieure, montrant une tâche ménagère qui s'effectue traditionnellement en dehors du logement : les tapis sont lavés à l'eau de mer sur de petits pontons de bois conçus à cet effet. Armés de savon, de brosses et de seaux en plastique, un homme et deux enfants s'attèlent à cette tâche. Un mouvement de translation à la fois latérale et verticale relie cette scène aux tours d'habitation qui avoisinent le port.

285

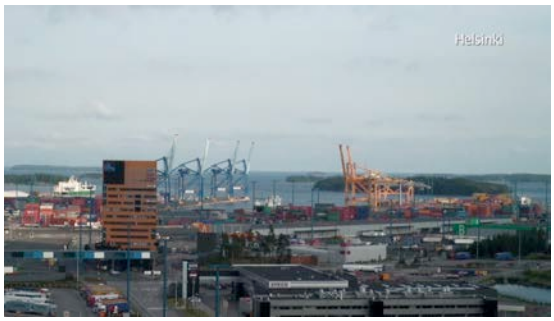
Au Mali, la caméra suit, en travelling avant, une femme s'avançant vers la cour intérieure d'un immeuble de logements, puis la quitte et s'enfonce dans la pièce semi-ouverte d'une habitation où une seconde femme s'installe pour cuisiner. Le mouvement en spirale de ce travelling avant révèle l'organisation du bâtiment, la transition progressive des espaces, de l'espace public de la rue, à celui privé du logement, en passant par l'espace collectif de la cour. Ce cheminement retrace aussi l'évolution de l'ambiance lumineuse et thermique au sein des différents endroits du bâtiment. À Recife, la caméra oscille le long d'une corde à linge fixée sur un balcon. Une jeune femme étend sa lessive. Extension du logement, le balcon se fait le support de tâches ménagères, mais sert aussi de belvédère, comme le révèle la première partie de la scène filmée : la jeune fille, de dos, regarde la

[284] Trois photogrammes issus successivement du plan filmé à Hanoï pour le thème "habitat".

[285] Trois photogrammes issus successivement du plan filmé à Bamako pour le thème "habitat".

ville que le spectateur découvre au second plan de l'image. Le plan filmé à Montréal expose, quant à lui, différents types de logements. Située au niveau du sol, à l'intersection de deux rues, la caméra révèle l'un après l'autre, trois types de logements collectifs dans un plan panoramique horizontal. Le mouvement de rotation ralentit lorsque l'objectif de la caméra rencontre les constructions.

Concernant la production de deux plans fixes (dans le cadre du thème "économie"), nous remarquons l'importance de l'échelle de plan définie par les vidéastes.



286

Les plans généraux, très larges, permettent de témoigner de l'ampleur de l'industrie (taille des ports industriels de Helsinki et Recife) ou de son inscription dans le tissu urbain (à Hanoï). Les plans d'ensemble montrent plutôt des pratiques commerçantes (rues marchandes de Recife et d'Hanoï, étal de fruits et légumes dans une rue de Bamako, marché alimentaire et parking d'un centre commercial à Montréal). Tandis que les plans de demi-ensemble et les plans moyens révèlent des travaux manuels ou les gestes de l'économie informelle (comme les balayeurs de Bamako et les ramasseurs de bouteilles à Helsinki).

[286] En suivant le sens de la lecture : plan général à Helsinki, plan d'ensemble à Hanoï et plan de demi-ensemble à Bamako.

À partir des travellings, réalisés dans le cadre du thème "mobilité" le spectateur peut lire cinq expériences de passagers, selon quatre modes de transport. Différents éléments de composition des plans témoignent de ces expériences. Elles ne se distinguent pas uniquement selon le mode de transport emprunté, mais aussi selon la forme urbaine (largeur et trajectoire de la route), l'état de la chaussée et le type de revêtement du sol, les activités parallèles présentes sur le trajet. La direction du travelling, la vitesse de déplacement de la caméra, l'angle de prise de vue et les mouvements de l'image, traduisent l'expérience du passager. Ainsi, à Hanoï, le travelling avant sautille, au rythme des cycles de pédalage. Le dos du cycliste est visible à l'image. La vitesse de déplacement est faible, puisqu'il se fait en vélo et que d'autres véhicules circulent dans la rue étroite. Le travelling latéral filmé à Helsinki, très fluide et assez rapide, représente bien l'expérience d'un passager du métro. La caméra filme, par la fenêtre, l'évolution du paysage à l'extérieur, tandis que la silhouette d'un autre passager se reflète dans la vitre.

[287]

À Bamako, la prise de vue est cahotique, car elle est réalisée depuis une mobylette roulant dans une rue sans revêtement. Le sol de terre battue, chargé d'ornières, fait vibrer le travelling latéral qui révèle les façades et les habitants. Les travellings latéraux de Recife et Montréal ont été enregistrés depuis une voiture. Cependant, si la vitesse de déplacement de l'automobile fluctue à Recife en fonction du trafic, c'est dans un mouvement fluide et à grande vitesse que se déplace le véhicule de Montréal sur l'autoroute qui contourne la ville.

Les mouvements de caméra indiqués dans le cahier des charges n'ont pas été mis en œuvre d'une seule et même manière. Ainsi, c'est dans les nombreuses appropriations d'un même mouvement – dans les mouvements libres de la caméra, dans les échelles de plans choisies, les directions, vitesses de déplacement et mouvements de l'image liés aux travellings – que l'on saisit les contrastes entre les villes tout comme les spécificités et caractéristiques locales.

[287] Trois photogrammes issus successivement du plan filmé à Helsinki pour le thème "mobilité".

c - La représentation d'ambiances spécifiques ou l'expérience de dépaysement comme manière d'interroger l'ambiance ?

Thème après thème sont révélés certains traits redondants des villes filmées. Dans la succession des plans, certains éléments participant de l'ambiance et de l'identité des villes deviennent peu à peu appréhendables. Ainsi, plan après plan, nous remarquons que Hanoï, bien que densément bâtie, compte de nombreux arbres. Les chants d'oiseaux ponctuent la majorité des scènes filmées et l'ombre des feuillages est toujours présente au sol. Helsinki, à l'inverse, surprend par sa faible densité (bâtie et de population) et laisse découvrir à plusieurs reprises un rapport au grand paysage. L'eau, le ciel, et la forêt détiennent une place importante au sein des images. Les représentations de Bamako témoignent d'espaces publics très vivants. L'espace de la rue est approprié par les habitants qui y développent de nombreuses activités. La couleur ocre de la terre prédomine à l'image. À Recife, nous remarquons l'indolence des passants, les gestes souples et lents de leurs démarches.
À travers les plans le spectateur peut donc saisir certaines composantes de l'ambiance. Cependant, dans quelle mesure ce film, et le médium filmique en général, permettent-ils de partager l'ambiance des villes représentées ?

La question de la représentation de l'ambiance est toujours en débat. L'origine latine du terme "représentation" (*repraesentatio -onis*) signifie l'"action de mettre sous les yeux". Si l'on suit cette signification, produire une représentation de l'ambiance serait transmettre à autrui une image de celle-ci, mettant en jeu uniquement la perception visuelle. Tandis que l'intégralité du corps percevant est embarquée dans l'ambiance non médiée, l'image de l'ambiance représentée semble restreindre alors l'expérience de celle-ci à son unique perception visuelle. Comment, dès lors, partager l'ambiance ? L'approche filmique peut-elle engendrer une mise en partage de l'ambiance, et non uniquement une mise en vue de celle-ci ?
Taskscapes urbaines. Regards sur 5 métropoles nous permet de formuler une hypothèse que nous pouvons faire à ce sujet. Cette hypothèse est celle du film comme expérience de dépaysement : nous pensons que, face à ce film, le spectateur peut faire l'expérience d'un dépaysement, à travers laquelle il lui est donné de comprendre certaines caractéristiques de l'ambiance.

Dépaysement spatial, temporel et ambiantal

Jean-Luc Nativelle décrit le dépaysement comme « cette impression d'étrangeté, cette sensation de n'être pas tout à fait à sa place »[288]. Le dépaysement surgit lorsqu'on est confronté à ce qui ne nous est pas familier, à ce qui rompt avec nos habitudes. Face à un film, le spectateur se tient ouvert aux possibles, pouvant surgir et remplir le cadre. Il se confronte à l'inconnu qui va advenir et accepte d'être potentiellement dépaysé. Ici, le spectateur se trouve face aux représentations de différentes villes du monde, connues ou non de lui. Si la ville lui est familière, il peut juger de la ressemblance de la représentation avec la connaissance ou le souvenir qu'il en a. S'il est face à la représentation d'une ville qui lui est inconnue, nous pouvons penser que ces images résonnent avec son imaginaire et les représentations mentales qu'il s'est créées.

Le dépaysement participe au déploiement de l'attention. À partir des journaux du paysage sonore tenus par ses étudiants, R. Murray Schafer remarque que : « L'oreille est toujours davantage en alerte lorsqu'elle se trouve dans un environnement qui ne lui est pas familier. [...] De retour d'un séjour à Rio de Janeiro (1969), un étudiant américain peut donner du paysage acoustique brésilien un compte rendu beaucoup plus vivant qu'il ne l'aurait fait de n'importe quelle ville où il a vécu »[289]. Mais le dépaysement ne se traduit pas seulement par la surprise de l'inconnu provoquant l'attention vive, il est aussi une « remise en cause de ce que l'on est soi-même. Il est ce retour que l'on fait sur soi, cette prise de conscience de ce que l'on est dans un environnement qui n'est pas le sien »[290].

Mikhaïl Iampolski, dans un texte s'intéressant à la cinéphilie comme esthétique à partir du travail de Serge Daney, nous rappelle que ce dernier considérait le cinéma comme un lieu habitable. Cette curieuse définition, dans laquelle le cinéma n'est pas un lieu habité mais bien potentiellement habitable par le spectateur, est liée à l'expérience de dépaysement que l'on peut faire d'un film. Selon Mikhaïl Iampolski, « L'expérience du cinéma apparaît en fin de compte comme l'expérience d'un transfert de mon *hic* [ici] vers l'*illic* [là-bas] du film : elle consiste à éprouver comme sien un lieu étranger, comme étranger son propre lieu »[291]. La seconde partie de

---

[288] Citation issue page 5 de : NATIVELLE Jean-Luc. *Dépaysement : Considérations sur l'(in)humain*. Bouguenais : Asphodèle-édition, 2011. 44 p.

[289] Citation issue page 301 de : SCHAFER R. Murray. *Le paysage sonore : Le monde comme musique.* Paris : Éditions Wildproject, 2010. 411 p. Collection Domaine Sauvage, dirigée par Baptiste Lanaspeze.

[290] Citation issue page 6 de : NATIVELLE Jean-Luc. *Dépaysement : Considérations sur l'(in)humain*. Bouguenais : Asphodèle-édition, 2011. 44 p.

[291] Citation issue page 94 de : IAMPOLSKI Mikhaïl. La cinéphilie comme esthétique. *Trafic*. N°37 : « Serge Daney : après, avec », Printemps 2001. Paris : P.O.L. éditeur, 2001. Pages 93-106.

cette phrase nous invite à ne pas confondre le dépaysement et l'exotisme. Il ne s'agit pas forcément d'aller dans des contrées lointaines, d'être confronté à des paysages, des mœurs et coutumes qui nous sont étrangers, pour faire l'expérience d'un dépaysement. Nous pouvons être dépaysé face à une représentation filmée de l'endroit que nous habitons au quotidien. Une étrange familiarité se dégage de cette représentation qui nous offre à voir – à voir de nouveau ou à voir autrement – un lieu que, par habitude, nous ne regardons plus attentivement. Dans ce cas, le film permet une redécouverte de l'environnement quotidien.

Toutefois, si le film permet un déplacement d'"ici" à "là-bas", il permet aussi un transport de "maintenant" à "avant". Le film n'est pas uniquement témoin d'un espace mais aussi d'un temps et d'une époque. Pour Jean-Paul Colleyn, « la photographie, le film et la vidéo posent des problèmes de temporalité car ils *embaument* le réel (l'expression est de Roland Barthes), ils le figent en l'état »[292]. Ce temps figé par le film est double. Pour Pierre-Damien Huyghe, un plan ou une séquence (ou même une photographie[293]), comporte à la fois « la temporalité de la subjectivité ordinaire du photographe » (ou du réalisateur) et le « temps de l'*imago* »[294], qui est le temps même de l'image, de l'enregistrement mécanique de l'image. Ainsi, « Ce qui vient à paraître dans le cadre de telle image ou de tel plan, c'est bien un certain laps du temps vécu, un enregistrement. Une sorte d'étrangement, une certaine distance se produisent dans cet enregistrement. […] Si donc le rapport que j'ai à un plan ou à une séquence que je regarde est pour sa part vécu, de sorte que je peux rendre ce plan ou cette séquence plus ou moins présents à mon esprit, les éloigner ou les rapprocher, les colorer ou les estomper dans ma mémoire personnelle, ils sont néanmoins l'un et l'autre porteurs d'un petit bloc de temps non vécu, d'un espacement temporel qui a son propre rythme »[295]. Ce petit bloc de temps, propre à l'appareil d'enregistrement, se présente aux spectateurs de manière identique à chaque projection[296], que celle-ci ait lieu dix ou cent ans après le moment de l'enregistrement. Cette préservation toujours à l'identique du temps enregistré, ou cet embaumement du réel lié au temps de l'enregistrement

[292] Citation issue page 461 de : COLLEYN Jean-Paul. Champ et hors-champ de l'anthropologie visuelle. *L'Homme*. N° 203 – 204, Mars-avril 2012. Paris : Éditions de l'E.H.E.S.S., 2012. Pages 457-480.

[293] Pierre-Damien Huyghe appuie d'ailleurs son propos sur une photographie de Eugène Atget intitulée Porte *d'Asnières*, dans : HUYGHE Pierre-Damien. *Le cinéma avant après*. Grenoble : De l'incidence Éditeur, 2012. 221 p.

[294] Ibidem, citations page 79.

[295] Ibidem, citation pages 77 et 78.

[296] « Le film qui enregistre est, à l'usure près de son support, toujours le même. À chaque projection, chaque visionnement, il rend par conséquent a priori la même information ». Ibidem, citation issue page 77.

filmique – et à "l'ouverture"[297] de l'appareil d'enregistrement –, peuvent provoquer chez le spectateur un dépaysement d'ordre temporel. Le lieu filmé peut sembler daté, tout comme la façon dont il a été appréhendé et représenté. Cette capacité d'enregistrer et de conserver le réel à l'identique explique pourquoi, depuis son origine, le film a toujours été lié à la création d'archives[298].

Parfois, des expériences font appel au dépaysement possible du spectateur afin de questionner un lieu. Projeter un film tourné dans une ville pour, quatre-vingt cinq ans plus tard, penser de manière collective le devenir de celle-ci, tel était l'enjeu de l'événement intitulé « Retour vers le futur », organisé par une équipe mêlant des membres du laboratoire Cresson et du collectif Bazar Urbain, dans le cadre de la manifestation « La grande ville 24 heures chrono »[299]. Il s'agissait, à partir de la projection de *Études sur Paris*, réalisé par André Sauvage en 1928, de questionner les qualités de la ville à une époque passée pour faire le projet de la ville de demain : « Et si l'espace des mobilités du Paris des années 20 avait déjà des attributs que nous recherchons aujourd'hui pour les espaces métropolitains de demain ? Cette hypothèse se fonde sur la capacité d'un film, grâce à sa construction et au décalage temporel, à nous révéler une épaisseur de ressources spatiales et usagères insoupçonnées. En nous montrant des espaces souvent familiers, mais – simultanément – terriblement exotiques à nos yeux, ce film agit quasiment comme de la science-fiction montrant un Grand Paris prospectif »[300].

---

[297] Pour Pierre-Damien Huyghe, l'ouverture est la qualité propre de l'enregistrement filmique (partagée avec l'enregistrement photographique) : « Ouvrir un diaphragme et définir des conditions pour une telle ouverture, telles sont les opérations sans lesquelles il n'y aurait jamais eu cinéma ». Ibidem, citation issue page 61.

[298] Dès les débuts du film ethnographique, les questions de l'archivage et de la conservation étaient au cœur du débat. Les anthropologues avaient alors pour objets d'étude des sociétés lointaines souvent en voix de disparition. Le film était envisagé comme un moyen de conserver des traces de ces sociétés, de leurs vies quotidiennes, de leurs modes d'habiter, de leurs rapports familiaux et sociaux, de leurs rites, etc. En 1900 déjà, Félix-Louis Regnault (qui, rappelons-le, réalisa les premières chronophotographies ethnographiques) avait conçu le projet d'un musée audiovisuel de l'homme, qui malheureusement n'aura pas vu le jour de son vivant.

[299] Cette manifestation faisait partie d'un programme expérimental de recherche-action organisé sur les années 2012 et 2013 et coordonné par le Ministère de la Culture et de la Communication (DGPAT – BRAUP), la Cité de l'Architecture et du Patrimoine et l'Atelier International du Grand Paris. Ce programme avait pour enjeu d'explorer la question de la mobilité dans le territoire urbain du Grand Paris. La manifestation« La grande ville 24 heures chrono » s'est tenue sur vingt-quatre heures consécutives, du 31 mai au 1er juin 2013. Elle comportait huit événements, dont « Retour vers le futur », projet réalisé par des membres du laboratoire Cresson (ENSA Grenoble) et du collectif Bazar Urbain : Nicolas Tixier, Steven Melemis, Xavier Dousson et Sylvain Angiboust. Cet événement proposait la projection du film d'André Sauvage, *Études sur Paris* (réalisé en 1928), suivie d'un débat public réunissant quatre invités (architectes, cinéaste et historien de l'architecture) : Pascal Amphoux, François Grether, Dominique Marchais et Simon Texier.

[300] Citation issue du site de l'événement : ATELIER INTERNATIONAL DU GRAND PARIS. *24 heures chrono*. [En ligne]. URL : http://www.ateliergrandparis.fr/24hchrono/#lacite, (Consulté le 20/06/2014).

Le décalage spatial ou temporel propre à la représentation filmique peut nous aider à penser l'espace dans lequel nous évoluons.

Nous pouvons penser que l'expérience de dépaysement provoquée par le film, déplace (potentiellement dans l'espace et dans le temps), rend sensible et interroge. Si le film *Taskscapes urbains. Regards sur 5 métropoles* ne peut transmettre des ambiances spécifiques sans les déformer ou les altérer, il nous semble que l'expérience de dépaysement que peut vivre le spectateur lors de la projection est en mesure de venir interroger son univers familier et l'ambiance du lieu qu'il habite, éprouve et crée.

Dans cette perspective, nous pensons qu'à partir du film, le spectateur peut être amené à considérer l'ambiance de différentes façons, à partir :

- des éléments constitutifs de l'ambiance des lieux représentés par le film. Ces éléments peuvent notamment être mis en valeur à travers des manières de filmer, par le cadrage et les mouvements de caméra appropriés par le filmant.
- de l'expérience de dépaysement vécue lors de la projection. Cette expérience entraîne le spectateur à reconsidérer l'ambiance des lieux qui lui sont familiers.

Nous pensons de même que la spécificité du médium filmique quant à la représentation de l'ambiance est de rendre prégnant son caractère fluent, dynamique et éphémère.

Quatrième corpus : Expérimentation pédagogique

Pour chaque semestre, les étudiants du cycle master de l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble sont invités à s'inscrire à l'une des thématiques proposées par l'établissement, chacune d'entre elles regroupant un enseignement de projet et un séminaire. La filière « Architecture et culture sensible de l'environnement », portée par le laboratoire Cresson, est l'une des thématiques de master inscrite dans l'enseignement de l'ENSAG[301]. Au cœur de celle-ci se tient le séminaire « Traversées urbaines. Les ambiances urbaines à l'épreuve de la vidéo », dirigé par Nicolas Tixier. Cet enseignement, dans lequel nous sommes intervenue pendant trois années consécutives[302], porte sur les modalités d'analyse sensible de l'existant. Il est ainsi présenté : « L'analyse sensible du terrain, les approches "in situ", la connaissance du contexte du projet, des pratiques et des espaces existants, constituent une phase importante et incontournable pour les architectes et plus particulièrement pour ceux qui articulent leurs propositions à des dimensions physiques, sensibles et sociales. Le séminaire explore les outils et les

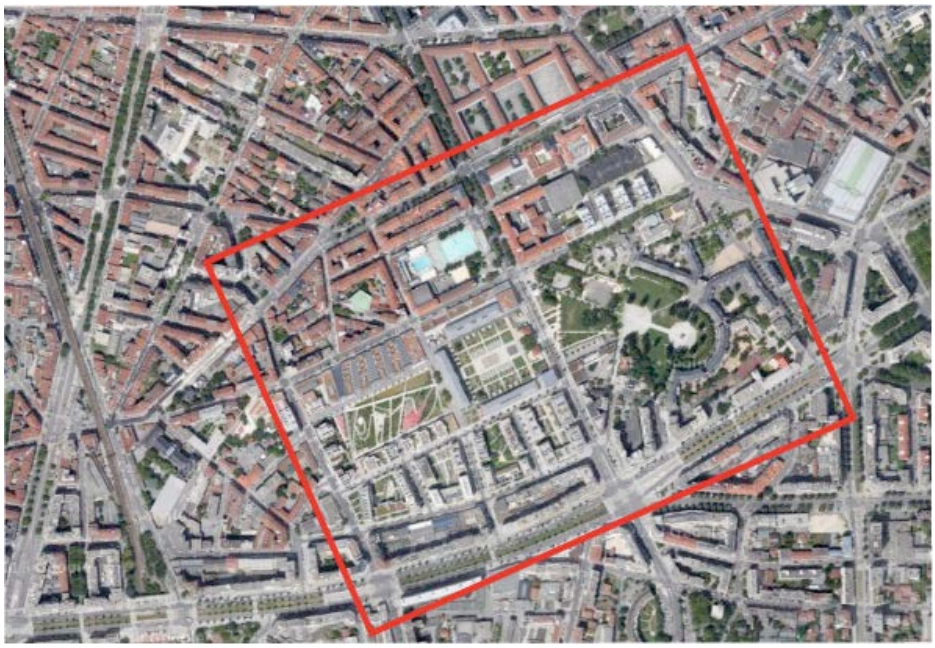
[301] Notons que depuis l'année scolaire 2012/2013 cette filière a pris le nom de « Architecture, Ambiances et Cultures Numériques ».

[302] Nous avons enseigné dans le séminaire « Traversées urbaines. Les ambiances urbaines à l'épreuve de la vidéo » de 2009 à 2011.

méthodes mis en œuvre ainsi que certaines questions concernant les articulations souvent problématiques entre analyse et projet »[303].

C'est dans ce contexte pédagogique que nous avons proposé, pour le premier semestre de l'année scolaire 2011/2012, un exercice invitant les étudiants à expérimenter la pratique filmique comme manière d'appréhender les usages et leurs temporalités dans l'espace public, à partir d'un terrain d'étude donné. En repartant de la notion de *taskscape*, nous souhaitions sensibiliser ces futurs architectes aux transformations ordinaires de l'ambiance tout en interrogeant la possibilité de représenter celles-ci à partir d'une production vidéographique.

L'emprise du terrain d'étude en question rassemblait deux quartiers voisins : le quartier Hoche, construit à la fin des années soixante-dix et l'éco-quartier de Bonne, conçu à la fin des années deux-mille et toujours en cours de construction au moment de l'exercice.



304

De formes urbaines différentes, ces deux quartiers proposent une mixité bâtie importante. Ils accueillent des logements (dont du logement social), des commerces, des services et équipements publics ainsi que des parcs et espaces verts. L'une des interrogations à laquelle les étudiants

[303] TIXIER Nicolas & alii. Master ENSAG 1ère année - Semestre 7 : UE 2. Séminaire – Année 2009-2010. Filière « Architecture et cultures sensibles de l'environnement ».

[304] Le rectangle rouge tracé sur cette photographie aérienne présente l'emprise du terrain d'étude. Le boulevard Gambetta, au centre du terrain de la délimitation, marque la séparation entre le quartier Hoche (à droite) et l'éco-quartier de Bonne (à gauche).

devaient se confronter au travers de leur pratique filmique était la suivante : cette mixité bâtie favorise-t-elle une mixité des pratiques et des temporalités dans l'espace public ?
À partir de cette proposition, les étudiants, réunis en petits groupes de travail[305], devaient réaliser une production vidéographique et rédiger un article explicitant l'approche filmique mise en œuvre[306].

Le lien entre la pratique filmique et l'apprentissage de l'architecture n'est pas habituel et peut soulever certaines interrogations, lorsqu'il n'est pas l'objet de quelques méprises[307]. À partir de cette expérimentation pédagogique nous verrons cependant que ce détour vers la pratique filmique n'est ni gratuit, ni illégitime pour l'enseignement de l'architecture. Il nous faut dès à présent rappeler que nous considérons la pratique filmique comme l'ensemble du processus de fabrication d'un film : du travail de terrain (captation), à la restitution (projection), en passant par l'analyse (montage). Il s'agit donc d'interroger la portée d'un tel processus dans la formation des futurs architectes. Ainsi, dans le cadre de ce séminaire pédagogique, nous ne convoquons pas le film en tant qu'objet de réception[308], mais c'est bien la constitution même de films par les étudiants que nous envisageons comme partie prenante dans l'enseignement de l'architecture.

Ce contexte pédagogique nous a permis d'expérimenter avec les étudiants des principes de captation et de représentation des transformations ordinaires des lieux. Leurs productions filmiques, textuelles et les échanges soutenus que nous avons eus avec eux et l'équipe d'enseignants au cours des différents temps du séminaire ont alimenté notre réflexion sur la nature, les apports et les difficultés de l'approche filmique ainsi déployée. Cette expérience pédagogique a accompagné la réflexion en chantier dans ce travail de thèse en dressant en particulier un champ de questions en contexte, alimentées par les travaux développés par les

[305] Les groupes de travail comptaient entre quatre et six étudiants.

[306] Pour rappel, l'ensemble des productions étudiantes a été recensé en annexe dans la liste des éléments du corpus « Expérimentation pédagogique», page 428.

[307] De manière générale, lorsque nous évoquons la pratique filmique en architecture au cours de discussions informelles, la première réaction de nos interlocuteurs est d'associer celle-ci à la réalisation de films d'animation conçus à partir d'une modélisation en trois dimensions d'un projet d'architecture. Si depuis quelques années ce type d'animation est devenu une pratique courante dans le cadre de la représentation des projets d'architecture, celui-ci n'est pas au cœur de notre propos. Nous nous intéressons uniquement au film comme moyen d'analyser et de représenter ce que Siegfried Kracauer nomme "la réalité matérielle". Néanmoins, comme nous le verrons plus tard, la pratique filmique telle que nous l'entendons dans le cadre de ce travail ne nous semble pas pour autant écartée de la dimension de projet.

[308] La projection de films n'a cependant pas été exclue des cours théoriques, puisqu'il nous est arrivé à plusieurs reprises de projeter des extraits de films ou des films en intégralité afin d'en discuter avec les étudiants.

différents groupes d'étudiants. Ces pistes ouvertes à travers l'accompagnement des étudiants ont été prolongées de façon réflexive à la suite du séminaire par la lecture de textes appartenant notamment au champ de l'anthropologie visuelle.

Après avoir dressé rapidement le portrait des productions filmiques réalisées par les étudiants, il s'agira dans ce chapitre d'aborder en détail les façons dont la pratique filmique engendre une forme de compréhension spécifique de l'existant par l'inscription du corps dans l'espace étudié, et engage une réflexion sur l'acte de représentation.

1 / Portrait des productions filmiques réalisées dans le cadre du séminaire

Au cours du séminaire de l'année 2011/2012, cinq groupes d'étudiants ont réalisé un film à partir de l'exercice proposé[309]. Nous souhaitons ici présenter une rapide vue d'ensemble de ces productions avant d'étudier plus en détail le champ de questionnement que cette expérience nous a permis d'aborder. L'ordre de présentation des groupes, ainsi que leur dénomination numéraire, n'existent que pour clarifier le propos qui va suivre. Pour ce premier temps de présentation des productions filmiques, nous avons décidé de respecter l'ordre d'apparition des travaux des étudiants lorsque nous les mentionnerons dans la suite de l'énoncé.

[309] Pour faire l'expérience d'audio-vision des cinq films produits par les étudiants, nous vous invitons à les visionner sur la clé USB qui accompagne le manuscrit de thèse, dans le dossier « Annexes filmiques du chapitre 5».

GROUPE 1

« Matière à observer, quand le flux dissimule l'événement, quand l'événement masque le flux »

KAN Katy, LUPASCU Alex, SALAZAR Johana & TOP Marion

9 min. 50 sec. Couleur, sonore, 2011.

Ce film s'intéresse au flux piétonnier qui traverse l'esplanade Alain Le Ray (à Grenoble) tout en essayant de relever en son sein les micro-événements, à l'échelle d'un individu ou d'un groupe de personnes, qui constituent l'appropriation de cet espace par les usagers. Pour ce faire, le film articule des séquences enregistrées en *time-lapse* à des séquences filmées en temps réel. Tandis que les premières offrent différentes vues d'ensemble de l'esplanade, les secondes distinguent certaines activités des passants. Un montage de sons *in* et de commentaires (en voix *off*) enregistrés *in situ* auprès d'usager racontant leur expérience du lieu constitue la bande son du film.

GROUPE 2

« Le regard en mouvement »

DE SOUZA Ana Paola, GARCÍA Christina, MESBAHI Mariam, PILLANT Antoine & RAMPANTI Lucia

9 min. 40 sec. Couleur, muet, 2011.

Ce film muet présente quatre versions accélérées d'un même trajet pédestre, filmé en caméra subjective par différents vidéastes à différents moments. Un montage en *split screen* offre à la vue du spectateur, dans le même temps et sur le même écran, les quatre parcours enregistrés. Ceux-ci sont accompagnés d'un repérage cartographique et d'une légende exposant une typologie de mouvements caméra présentés comme autant d'effets dus à l'incidence de l'environnement sur le filmant.

GROUPE 3

« La limite c'est le chemin et les buts c'est le banc ok ? »

FAURE-GEORS Coline, DIAZ Juliana, CONTREIRA Beatriz, FRAYSSINHES Émilie, CAMARA-BEVIA José & ZAMBRANA Javier

6 min. 30 sec. Couleur, sonore, 2011.

S'intéressant à la pratique ludique des enfants dans l'espace public, ce film met en regard deux espaces propices à ce type d'activité et d'usagers : il s'agit d'une aire de jeux aménagée dans le jardin de la Caserne de Bonne et d'une butte engazonnée, dénuée de tout équipement, située au cœur du parc Hoche. Ces deux espaces sont présentés successivement selon trois échelles de plan : en plan général, en plan moyen, puis en caméra subjective – la caméra ayant été installée sur la tête d'un enfant. Au début de chaque séquence, un plan en *split screen* qui adosse les représentations de chacun des lieux, révèle à la fois la similitude topologique des ces espaces et leurs différences en terme d'usages. La bande son est composée de son *in* et met en relief, à travers des bribes d'histoires narrées, la part imaginaire du jeu des enfants.

GROUPE 4

« Promenade au fil de l'eau »

[Installation vidéographique à l'Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble]

BILBOULIAN Anna, DANIÉLOU Sixtine, KACED Souad, PIZARRO Jorge, PUCHILLE Amanda & REYNAUD Marine

« Trajectoire »,

Cette première séquence s'intéresse à l'incidence d'une fontaine (située au centre d'une place circulaire dans le parc Hoche) sur la trajectoire et l'attitude des passants. Le montage, qui respecte le déroulé chronologique d'une journée, est composé d'un ensemble de plans proposant différents points de vue sur la fontaine. L'orientation du regard, le contournement de l'objet, l'inflexion

5 min. 37 sec. Couleur, sonore, 2011.
[Installation dans l'entrée de l'ENSAG]

du déplacement ou le contact physique avec la matérialité de la fontaine, sont autant d'effets de la présence de l'objet sur le comportement des usagers. Le film présente une sélection de ces effets en s'intéressant à plusieurs piétons, seuls ou en groupe. La bande-son est composée de son *in.*

« Distance et proximité »,
6 min. 18 sec. Couleur, sonore, 2011.
[Installation dans un couloir de l'ENSAG]

Cette deuxième séquence présente une typologie des rapports des passants aux jets d'eau de l'esplanade Alain le Ray. Révélant un panel de distances tenues ou de contacts engagés par les passants, un ensemble de plans renseignent cette typologie composée de trois grandes catégories de rapport à l'eau : éviter, s'approcher et toucher. La fin de la séquence est dédiée aux usages de l'espace pendant l'arrêt des jets d'eau (interruption saisonnière). La bande-son, composée de son *in*, révèle sur la fin de la séquence des sons jusqu'alors masqués par le bruit de fond des jets d'eau.

« Effets naturels et artificiels »,
9 min. 43 sec. Noir & blanc, muet, 2011.
[Installation dans un patio de l'ENSAG].

Cette troisième séquence s'intéresse à l'influence de phénomènes naturels et artificiels sur le bassin du Jardin des Vallons et son appropriation par les usagers. En enregistrant l'espace à partir de différents points de vue mettant en relief plusieurs aspects du bassin (surface de l'eau, plantes aquatiques, passerelles autorisant la traversée, aménagements des abords : assises et promenade...) et à différents moments de la journée, cette dernière présente plusieurs facettes du lieu étudié : la surface du bassin, lisse ou ridée selon les conditions météorologiques, reflète les lumières du centre commercial avoisinant ; l'usage des abords évoluent au fil de la journée et selon la fréquentation des commerces. L'accéléré employé constamment dans cette séquence renforce les contrastes présentés.

GROUPE 5

« Dans l'intimité de la rue »

DEZZAZ Kawtar, FERRERA João, MARCHAL Théo, PIMENTEL André & TESSIEUX Marine

8 min. 10 sec. Couleur, sonore, 2011.

S'intéressant à l'angle de deux rues grenobloises ce film tente d'en dépeindre le quotidien à partir des activités de ses habitants et usagers. En sélectionnant un ensemble de pratiques ordinaires auxquelles s'adonnent habitants et passants filmés à partir d'un point de vue unique (traverser la rue, attendre, discuter, regarder la vitrine…), ce film propose une image du lieu dans laquelle les temporalités enregistrées cohabitent ou se superposent. Grâce à la technique de montage du *compositing*, ce film assemble des moments diurnes et nocturnes en conservant l'unité spatiale du lieu.

Ces films, tels que nous venons de les présenter ont été projetés lors du rendu final de l'exercice, à l'issu d'un semestre de travail. Si, dans le cadre de ce séminaire, le film était une finalité de l'exercice, la pratique filmique a aussi été un moyen de se donner du temps ainsi qu'un cadre d'observation et d'interaction originale pour saisir un lieu. Le temps passé *in situ* à observer, à chercher et tester des manières de capter ou à filmer, est un temps nécessaire à la compréhension du lieu étudié.

2 / L'expérience corporelle au fondement de la pratique filmique

Le premier apport de la pratique filmique pour l'enseignement de l'architecture concerne le fait qu'elle place l'expérience corporelle au cœur de la construction de connaissances. La pratique filmique participe à la construction d'une connaissance sensible du lieu étudié où le corps se fait sujet, objet et modalité. Cette connaissance sensible s'élabore par la présence du corps *in situ* (expérience située), est représentée à travers les mouvements du corps (gestes du corps filmant) et se veut attentive aux corps dans l'espace public urbain (corps filmés en mouvement).

a - Filmer, une expérience corporelle située

La pratique filmique amène les étudiants à faire l'expérience sensible d'un espace. Dans le cadre du séminaire et dans le premier temps de l'exercice, les étudiants se sont confrontés physiquement au terrain d'étude au cours d'une observation *in situ* désappareillée, c'est-à-dire sans caméra. Le premier contact avec le terrain s'est fait en marchant. Nous avons parcouru en groupe le site et ses abords et essayant d'identifier les espaces qui le composent, les usages qu'il accueille, les axes structurant qui le parcourent, ses limites et ses articulations au reste de la ville, tout en étant sensibles aux facteurs d'ambiance.

Dans la marche, le corps prend la mesure de l'espace. Selon Rachel Thomas, « Marcher suppose un corps à corps constant avec la matérialité de la ville, avec autrui, avec l'ensemble de ces modalités sensibles qui confèrent aux lieux communs de nos trajets quotidiens leur identité, leur attractivité, leur froideur… Ces corps à corps sont constitutifs de la ville et d'une certaine urbanité, en même temps qu'ils évoluent, s'arrangent et se nuancent en fonction d'eux » [310]. C'est à travers les corps à corps relevés par Rachel Thomas, que l'acte de marcher nourrit une connaissance sensible des lieux parcourus. C'est obligatoirement par l'immersion de notre corps dans un lieu que nous pouvons saisir son ambiance. Ainsi, la marche peut être considérée comme « un mode d'incorporation, d'expression et de modelage des ambiances architecturales et urbaines » [311].

Le témoignage de Bernardo Secchi concernant sa propre pratique de l'urbanisme porte dans la même direction. Dans une démarche de projet, il donne à la marche une place centrale dans sa compréhension de l'urbain : « Lorsque j'arrive dans une ville pour laquelle on m'a demandé d'expertiser des situations compliquées, je récolte tout ce qui existe sur elle : de la littérature à la photographie en passant par la peinture, la musique, l'histoire, etc. Et je commence : marcher, marcher et après, encore marcher. L'urbanisme est quelque chose que l'on fait avec les pieds. Il faut observer les détails minimaux, les noter, redessiner continuellement ce qu'on a vu, écouter les

[310] Citation issue page 12 de : THOMAS Rachel (Ed.). *Marcher en ville : Faire corps, prendre corps, donner corps aux ambiances urbaines*. Paris : Éditions des archives contemporaines, 2010. 194 p.

[311] Ibidem, citation page 12.

gens, leur imaginaire, les images de la ville qu'ils ont, les confronter à nos propres images, à nos propres projets, en évitant les grands gestes »[312].

Lors de cette première découverte pédestre du site, les étudiants étaient invités à être attentifs et ouverts par rapport à ce qu'ils allaient observer et ressentir. Le fait de marcher en groupe nous a aussi permis d'échanger des impressions, de commenter le parcours, de verbaliser sur le vif les premières observations que nous pouvions faire.

Après ce premier temps de découverte en mouvement du site, nous avons invité les étudiants à choisir un endroit depuis lequel mener, à la façon de Georges Perec, une "tentative d'épuisement d'un lieu". En octobre 1974, Georges Perec a passé trois jours consécutifs à noter ce qu'il voyait sur la place Saint-Sulpice, à Paris. Le texte qui en découle est une description factuelle de ce dont il a été témoin à cet endroit, au cours de ces quelques journées. Par cet exercice, Georges Perec s'est astreint à observer le banal, le familier. Dans l'introduction de ce texte singulier, il écrit : « 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 »[313]. En s'adonnant individuellement à cette pratique sur une période de temps assez longue, les étudiants ont pu observer la manière dont les usages présents dans un lieu se transforment au fil des heures et des jours, et selon les conditions météorologiques.

À partir de ces deux premières expériences situées – l'une mobile, l'autre statique –, les étudiants ont défini de grandes thématiques de travail et ont délimité un terrain d'étude plus restreint[314]. Afin de préciser leurs projets de film, nous les avons invités à revenir régulièrement sur le terrain à différents moments de la journée et de la semaine en essayant d'adopter la méthode de

---

[312] Citation issue page 7 de : SECCHI Bernardo & PAQUOT Thierry. *Entretien avec Bernardo Secchi, « Paroles sur la ville » : Propos recueillis par Thierry Paquot*. Paris : Institut d'Urbanisme de Paris, 1999. 8 p. [En ligne]. URL : http://urbanisme.u-pec.fr/servlet/com.univ.collaboratif.utils.LectureFichiergw?ID_FICHIER=1259768720192&ID_FICHE=38702, (Consulté le 20/06/2014).

[313] Citation issue page 10 de : PEREC Georges. *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien.* Paris : Christian Bourgeois éditeur, 1975. 50 p.

[314] Un groupe d'étudiants retrace ainsi les prémisses du projet de film en indiquant le rôle qu'ont joué ces premières observations situées dans la définition de leur objet d'étude : « La première étape de l'étude a été l'observation, aidée de l'écriture de "tentatives d'épuisement d'un lieu" à la manière de Georges Perec. Grâce à ces observations, nous avons constaté que la présence de l'eau dans un lieu public générait des attitudes et des ambiances diverses. De là, trois sites se sont révélés intéressants à étudier, présentant quatre dispositifs aquatiques différents : - La fontaine de marbre blanc du *Parc Hoche*, - Le bassin miroir et les jets d'eau de l'*Esplanade Général Alain le Ray*, - Le bassin du *Jardin des Vallons*. De ces trois lieux, une problématique commune de travail s'est dégagée : quelles ambiances et quelles attitudes des passants sont générées par ces dispositifs aquatiques ? ». Citation issue page 1 de : GROUPE 4, [Article].

"l'observation flottante" développée par Colette Pétonnet. Cette méthode « consiste à rester en toute circonstance vacant et disponible, à ne pas mobiliser l'attention sur un objet précis, mais à la laisser "flotter" afin que les informations la pénètrent sans filtre, sans a priori, jusqu'à ce que des points de repères, des convergences, apparaissent et que l'on parvienne alors à découvrir des règles sous-jacentes »[315]. Se prêter au jeu de l'observation flottante signifie d'abord renoncer à venir sur le terrain avec des hypothèses élaborées au préalable. Cela signifie ensuite adopter une attitude ouverte envers la transformation ordinaire des lieux, posture qui permet de se laisser surprendre.

La première approche du terrain pour les étudiants du séminaire, étape initiale de la pratique filmique, s'est donc traduite par une présence physique dans l'espace étudié ; présence sensible à travers laquelle le corps et ses sens permettent l'observation. Il s'agissait en quelques sortes, et pour reprendre une expression de Rachel Thomas, de « Faire corps avec la ville » et ses ambiances[316]. En essayant de se détacher de tout préjugé, le corps sensible a "pris le pouls" du lieu, s'est laissé aller aux ambiances rencontrées et à leurs transformations. À partir de l'expérience corporelle située, dans un temps long et une répétition des séjours à différents moments de la journée[317], s'est ainsi établie une connaissance sensible du lieu.

b - Le corps filmant pris dans une relation sociale

Le corps filmant est au sein de l'espace filmé, mais il est aussi au centre d'une relation sociale car, en filmant, il provoque l'interaction entre filmant et filmés en même temps qu'il en rend compte.

---

[315] Citation issue page 39 de PÉTONNET Colette. L'Observation flottante. L'exemple d'un cimetière parisien. *L'Homme*. Tome 22, n°4. Paris : Éditions de l'EHESS, 1982. Pages 37-47.

[316] "Faire corps avec la ville", "Prendre corps avec la ville", et "Donner corps à la ville" sont trois manières de considérer la portée opératoire de la marche face à la ville et à ses ambiances, en tant qu'acte de connaissance, engagement et posture de projet. Si "Prendre corps avec la ville" souligne l'engagement du marcheur au regard des autres et des ambiances traversées et "Donner corps à la ville" relève l'identification des potentiels des lieux traversés et la mise en forme possible de l'espace par l'acte de marcher, "Faire corps avec la ville" revient à envisager la marche « comme un instrument d'investigation et d'interrogation de l'expérience urbaine. [...] Mettant le piéton (ordinaire ou expert) "en prise" avec l'environnement qu'il observe et analyse, la marche offre autant l'opportunité de saisir directement la ville, les transformations à l'œuvre en son sein, les sociabilités qui s'y nouent ou s'y dénouent qu'un instrument de questionnement, de remise en cause, de renouvellement, de re-création... de l'expérience urbaine ». Citation issue page 13 de : THOMAS Rachel (Ed.). *Marcher en ville : Faire corps, prendre corps, donner corps aux ambiances urbaines*. Paris : Éditions des archives contemporaines, 2010. 194 p.

[317] Un second groupe d'étudiants témoigne de l'effet de cette présence répétée : « Le travail d'observation effectué sur l'esplanade nous a permis de nous familiariser avec elle [...] Petit à petit nous avons appris à prendre possession de ce lieu qui regorge de faits particuliers qui surgissent et attisent notre curiosité ». Citation page 2 de : GROUPE 1, [Article].

La juste distance

Pour Christian Lallier, « représenter une action par une observation filmée suppose de rendre compte des formes d'interactions qui y sont à l'œuvre et qui en composent le mouvement »[318]. Or, « Filmer le réel revient à se mettre soi-même en représentation vis-à-vis des filmés qui forment le public du tournage »[319]. Filmer, c'est assumer cette relation entre filmant et filmés, et c'est aussi comprendre et accepter que cette relation transparaisse dans les images audiovisuelles produites.

Ainsi, le corps du vidéaste prend position dans l'espace qu'il représente et s'inscrit dans une relation avec les êtres qu'il filme. L'inscription dans cette relation et le positionnement spatial par rapport à l'action filmée vont de paire et sont les paramètres d'une "juste distance" que l'observateur filmant doit trouver et instaurer par rapport à l'action qu'il est en train de filmer. Pour Christian Lallier, le cadre de l'image « résulte d'un topos : autrement dit, de la distance tenue entre filmant et filmé ; de l'endroit – de la place physique – où se trouve la caméra pendant que "ça filme". [...] l'image produite résulte de la relation que l'opérateur entretient – ou non – avec le sujet filmé. [...] "Savoir filmer" n'implique pas de maîtriser une quelconque grammaire cinématographique mais de savoir être là, au sens d'établir et de maintenir une relation sociale avec les personnes filmées, de construire une relation de face-à-face avec ceux que l'on filme »[320].

Établir sincèrement une relation sociale avec les personnes filmées nécessite de s'exposer à eux. Comme le rappelle Jane Guéronnet dans le cadre de l'anthropologie, « le cinéaste observe la plupart du temps les hommes sans se cacher d'eux. Assumant sa présence, il va même, comme l'a toujours prôné Jean Rouch, jusqu'à considérer celle-ci comme partie intégrante, parce que stimulante, de l'action filmée elle-même »[321]. Cependant, s'exposer à l'autre et s'inscrire ouvertement dans la relation au filmé n'est pas chose facile. Au début de l'exercice, certains étudiants ont été tentés de dissimuler leur caméra au moment du tournage. Ils expliquaient alors ce geste en soulignant le malaise que pouvait leur procurer la situation de tournage. Néanmoins, ils se sont peu à peu habitués à fréquenter les lieux avec une caméra et ont finalement assumé le fait de s'exposer à la vue des personnes qu'ils filmaient. Certains étudiants ont conservé une assez

---

[318] Citation issue page 13 de : LALLIER Christian. *Pour une anthropologie filmée des interactions sociales*. Paris : Éditions des archives contemporaines, 2009. 250 p.

[319] Ibidem, citation page 40.

[320] Ibidem, citation page 26.

[321] Citation issue page 58 de : GUÉRONNET Jane. *Le geste cinématographique*. Paris : Université Paris X – Formation de Recherches Cinématographiques, 1987. 157p. Collection Cinéma & Sciences humaines.

grande distance entre la caméra et les personnes filmées – un certain embarras est parfois visible dans les films réalisés, notamment à travers l'usage du zoom –, tandis que d'autres étudiants sont allés jusqu'à fixer une caméra sur les personnes qu'ils souhaitaient filmer. Nous y reviendrons plus loin.

Savoir être là

Ce "savoir être là" dont parle Christian Lallier, témoigne d'un corps filmant qui se positionne avec justesse dans un espace et dans une relation à l'autre. "Savoir être là" signifie autant savoir être là au bon endroit (nous avons vu l'importance de se positionner à une juste distance), mais cela signifie aussi savoir être là au bon moment : « Cette compétence interactionnelle suppose de comprendre à quels instants et en quels lieux il convient d'être présent pour rendre compte des échanges »[322].

Dans ce sens, un groupe d'étudiants a relevé à plusieurs reprises la difficulté de déclencher l'enregistrement au bon moment. Dans un travail intitulé *Matière à observer. Quand le flux dissimule l'événement. Quand l'événement masque le flux*, ces étudiants ont mis en place un dispositif filmique articulant l'enregistrement en *time-lapse* d'un flux piétonnier traversant une esplanade à une captation vidéo, à même le sol, des micro-événements composant le flux. Les vidéastes présents sur le sol de l'esplanade témoignent ainsi des difficultés qu'ils ont rencontrés : « Il y a des scènes loupées car le temps que le filmant perçoive l'action et oriente la caméra dans sa direction, celle-ci était déjà achevée. [...] Il n'est pas toujours évident d'être synchrone avec ce qui est filmé. Il faut une bonne coordination entre le filmé (action) et le filmant (captation) »[323]. « Les événements que nous avons relevés sont du domaine de l'imprévisible [...] ils surgissent d'un coup et attirent notre attention immédiatement comme la succession de cinq hommes qui marchent dans le même sens, à la même vitesse régulière, et avec à peu près la même attitude (les bras ballants) »[324]. Confrontés à l'éphémère des situations observées, ils remarquèrent peu à peu qu'ils ne pouvaient pas présager des actions qu'ils allaient filmer, et qu'ils devaient alors s'appuyer sur leur propre perception : « Pour saisir la profusion de personnes sur la place, tous les sens doivent être mis en éveil. Le but est de faire corps avec l'endroit, s'habituer à le fréquenter, sentir à quel moment commencer et avant lequel arrêter la captation, savoir capter l'instant présent,

[322] Citation issue page 113 de : LALLIER Christian. *Pour une anthropologie filmée des interactions sociales.* Paris : Éditions des archives contemporaines, 2009. 250 p.

[323] Citation issue page 5 de : GROUPE 1, [Article].

[324] Ibidem, citation page 2.

unique et authentique »[325]. Pour cela, ils ont adopté une attitude ouverte, en essayant d'être disponible et vigilant : « le filmant est devenu attentif à ce qui se passe sur l'Esplanade. Il ne regarde pas en permanence dans l'objectif et est donc ouvert à ce qui se passe autour »[326]. Cet état de mobilisation les a amené à être sensibles aux changement d'ambiance, notamment aux modifications du fond sonore : « Le bruit de fond qu'émet la fontaine peut être qualifié de bourdon, il s'agit d'un son permanent qui couvre le brouhaha ambiant duquel émerge un son ponctuel comme celui d'un enfant qui commence à pleurer très fort. Cette coupure brusque, déborde et suscite l'intérêt du filmant »[327]. Plus loin, ils précisent encore l'état d'attention sensible à l'ambiance qu'il leur a fallu adopter pour filmer : « Il faut être attentif à tout ce qui se passe, à tout ce qui bouge car ce sont ces différentes tonalités qui confèrent à l'endroit une atmosphère qui lui est propre »[328].

Éluder ou représenter la relation entre filmant et filmés

Si, comme le fait remarquer Christian Lallier, la juste distance est rendue sensible à l'image par le cadre qu'elle crée, la relation entre filmant et filmé est perceptible par d'autres phénomènes qui transparaissent à l'image.

Rappelons d'abord que, dans l'histoire du cinéma documentaire, cette relation a en premier lieu été cachée. Ainsi, pendant toute une époque, les films d'observations étaient constitués en niant la présence de la caméra. Comme le relève David MacDougall, le réalisateur et le public étaient parties prenantes de cette mystérieuse absence : « Le public est donc complice de l'absence involontaire du réalisateur dans son film. C'est ce que Leacock appelle "notre soi-disant absence" (Levin, 1971, p.204) »[329]. Cette négation de la relation entre filmant et filmé n'enlève en rien l'impact que peut avoir le vidéaste sur la situation filmée. Ainsi, Colin Young cite les notes de travail de David Hancock, qui, décidant de ne plus feindre son implication en tant que vidéaste pendant le tournage d'une série de films sur l'Afghanistan avec Herb Di Gioia, explique la manière dont ils travaillent en collaboration avec les personnes qu'ils filment : « Nous enregistrons de longues séquences centrées sur des personnes plutôt que sur des modèles culturels

[325] Ibidem, citation page 6.

[326] Ibidem, citation page 5.

[327] Ibidem, citation page 6.

[328] Ibidem, citation page 7.

[329] Citation page 95 issue de : MACDOUGALL David. « Au delà du cinéma d'observation». In DE FRANCE Claudine (Ed.). *Pour une anthropologie visuelle*. Paris : Mouton et École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1979. Pages 89-104.

ou sur une analyse. Nous essayons d'appréhender une action dans sa totalité en une séquence plutôt que de la fragmenter en plusieurs prises. Nous fondons notre travail sur une collaboration entre les gens que nous filmons et nous-mêmes en tant qu'individus (et pas seulement en tant que cinéastes). Ce sont leurs points de vue et leurs préoccupations qui guident et structurent le film et non la mise en relief par nous d'un trait particulier de leur culture ou son analyse. Car nous pourrions surestimer l'importance que présente un tel trait dans la culture de cette population. Nous avons le sentiment qu'il est à la fois naïf et contraignant de faire comme si la caméra était absente (après tout, nous sommes bien là) et nous croyons que la collaboration des cinéastes et de leurs sujets fait partie de l'événement en train d'être filmé. Cette collaboration devrait y figurer en tant que telle non comme une constatation narcissique et superficielle de l'illusion cinématographique, mais comme partie prenante de la qualité de témoignage du film. L'effet de la présence du cinéaste peut être relié à l'apparente authenticité de ce qui est présenté comme un document »[330].

Comme David Hancock hier, de nombreux cinéastes revendiquent aujourd'hui le fait de vouloir laisser transparaître leur relation avec les personnes qu'ils filment[331]. C'est d'ailleurs par cette volonté d'affirmer une telle relation que commence l'un des films de Stéphane Breton intitulé *Eux et moi*. Ce film débute effectivement avec un regard caméra : un papou de Nouvelle-Guinée se retourne vers le vidéaste et lui adresse la parole. Dans la version commentée du documentaire, Stéphane Breton explique le sens de cette scène introductive : « Alors, la première image du film c'est quelqu'un qui regarde la caméra, ce qui est quelque chose qu'on ne voit pas à la télévision, parce qu'à la télévision la caméra est sensée ne pas être là. Elle est sensée ne pas être visible. Ce regard tourné vers la caméra il donne la règle du jeu tout de suite, c'est-à-dire que la caméra n'est pas absente, c'est quelqu'un qui regarde, avec ses yeux et avec une caméra, et il regarde des gens qui peuvent le regarder à l'occasion, donc il est là. Tout de suite celui qui regarde on voit qu'il est là. Et donc s'il est là il peut suivre ce qui se passe, il peut suivre les gens, et par conséquent celui qui regarde fait partie du spectacle, il est là. Donc il est un des acteurs de la scène. Il a le droit de se moquer des gens qu'il voit, et les gens qu'il voit ont le droit de se moquer de lui. Ils ont le droit de

[330] Citation issue page 82 de : YOUNG Colin. « Le cinéma d'observation». In DE FRANCE Claudine (Ed.). *Pour une anthropologie visuelle*. Paris : Mouton et École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1979. Pages 73-88.

[331] Ce phénomène n'est pas nouveau. Nous avons déjà cité le film de Jean Rouch et Edgar Morin, *Chronique d'un été*, qui, en 1961, témoigne de la relation entre les réalisateurs et les personnes filmées.

lui parler comme il a le droit de leur parler »[332]. En guise d'introduction, ce regard caméra rend visible d'office la relation entre filmant et filmé. Le regard que le filmé adresse à la caméra peut être considéré comme un effet profilmique.

Effets profilmiques

La profilmie est une notion pour la première fois théorisée par Étienne Souriau et une équipe de chercheurs de l'Institut de Filmologie. Étienne Souriau, pour qui la profilmie s'applique uniquement aux films de fiction, définissait alors le terme "profilmique" comme étant « tout ce qui existe réellement dans le monde (ex : l'acteur en chair et en os ; le décor au studio, etc.), mais qui est spécialement destiné à l'usage filmique ; notamment : tout ce qui s'est trouvé devant la caméra et a impressionné la pellicule »[333]. À la suite de Souriau, Claudine de France réinterprète la notion de profilmie au service du cinéma documentaire. Selon Claudine de France, « la profilmie joue également un rôle essentiel en cinéma documentaire dès l'instant que l'on voit en elle tout ce qui, dans le filmable – que j'assimilerai au réel en tant que manifestations concrètes susceptibles d'être filmées – est transformé ou créé par la présence du cinéaste et de sa caméra, en vue du film. La profilmie se confond alors avec ce que Jean Rouch appellera la "caméra créatrice" [...] en documentaire, la profilmie concerne essentiellement les comportements et les attitudes des êtres filmés, non le milieu filmé »[334]. La profilmie est en fait ce qui « contribue au surgissement, sur la scène filmée, de la relation filmeur-filmé, qu'elle rend plus ou moins perceptible au spectateur ; elle met donc l'accent sur la singularité d'une situation d'observation filmique distincte de l'observation directe et dont ont conscience ses protagonistes »[335]. La profilmie est donc ce qui, dans l'image audiovisuelle, témoigne de la relation entre filmant et filmé. C'est ce qui montre au spectateur qu'il est face à une représentation construite de la réalité rendue possible dans la relation entre celui qui filme et celui qui est filmé.

Le film réalisé par le premier groupe d'étudiants (*Matière à observer. Quand le flux dissimule l'événement. Quand l'événement masque le flux*) est empli d'effets profilmiques : de nombreux

[332] Retranscription des propos de Stéphane Breton dans la version commentée de : BRETON Stéphane. *Eux et moi.* 63 min. Couleur, sonore, 2001. Cette version est composée du film original commenté en *voix off* par Stéphane Breton et Catherine Rascon, monteuse du film.

[333] Citation issue page 8 de : SOURIAU Étienne (Ed.). *L'univers filmique*. Paris : Flammarion, 1953. 210 p.

[334] Citation issue page 118 de : DE FRANCE Claudine. « La profilmie, une forme permanente d'artifice en documentaire ». In COMOLLI Annie & DE FRANCE Claudine (Eds.). *Corps filmé, corps filmant.* Paris : Université Paris X – FRC (Formation de Recherches Cinématographiques), 2006. Collection Cinéma & Sciences humaines. Pages 117-142.

[335] Ibidem, citation page 127.

regards sont lancés en direction de la caméra, un enfant au sourire malice envoie un ballon en direction de l'objectif, des cyclistes font dévier leur trajectoire pour éviter le vidéaste situé au milieu du chemin. Si ces différents effets profilmiques témoignent d'un accord tacite entre filmant et filmés, une scénette montre que cette relation n'est pas toujours bien vécue de la part des filmés. Deux hommes assis sur un banc discutent. L'un d'entre eux remarque la caméra. Il détourne rapidement les yeux et prononce quelques mots à l'oreille du second, qui, sans attendre, se retourne en direction de la caméra. Les deux hommes regardent alors avec insistance le vidéaste, et ne semblent pas ravis de se savoir filmés. Ils ont décidés de dévisager en retour le filmant, lui rendant son regard indiscret.

[336]

Cet intense échange, qui n'a pourtant duré à l'image que quelques secondes seulement, témoigne à la fois de la délicatesse de l'acte de filmer et de la charge émotionnelle liée à la relation entre filmant et filmés.

Par la pratique filmique l'étudiant apprend à considérer et à représenter sa relation à l'Autre. Il s'exerce à "être là", dans l'espace, dans le temps et dans sa relation au filmé. Il assume le fait d'instaurer cette relation, qui transparaît dans les images produites, et cherche la justesse de la distance à avoir pour la traduire.

c - Le corps en mouvement comme sujet et objet de la représentation filmique

À travers la pratique filmique, les étudiants se concentrent doublement sur les corps en mouvement pratiquant l'espace étudié. Il s'agit d'une part de porter attention à leurs propres corps de vidéastes se mouvant dans l'espace afin de filmer. D'autre part, il s'agit aussi de

[336] Trois photogrammes issus successivement de : GROUPE 1, [Vidéo].

considérer les corps filmés, corps mobiles dont l'enjeu pour le vidéaste est de capter les gestes et postures comme autant d'interactions avec le lieu et son ambiance.

Mouvements de caméra : pratiques corporelles

Reprenant l'expression de Marcel Mauss, Jane Guéronnet relève « un ensemble de "techniques du corps" spécifiques »[337] au cinéaste en train de filmer. Ainsi, pour filmer, le cinéaste doit maîtriser l'objet technique qu'est la caméra, mais il doit aussi apprendre à maîtriser son propre corps : « la maîtrise du corps du cinéaste permet à ce dernier de déjouer en partie les contraintes spatiales du milieu observé, et d'obtenir, malgré elles, les points de vue souhaités »[338]. Pour Christian Lallier, la maîtrise technique doit être incorporée. Ainsi, il préfère parler d'une "correspondance organique" plutôt que d'un "rapport instrumental" entre le vidéaste et la caméra : « la pratique du documentaire ne relève pas tant d'une compétence d'utilisation du matériel de tournage que d'une faculté à incorporer la matérialité de la caméra ou le système de prise de son : d'une capacité à "faire corps" avec l'objet technique, à l'habiter au sens de ressentir ce que nous observons à travers ce que nous percevons par l'usage de la caméra ou du micro. Il ne s'agit pas simplement de voir dans le viseur et d'écouter dans le casque mais "d'être avec" l'objet technique, d'en épouser la forme afin de lui imprimer, par le mouvement de notre corps, la conduite de nos représentations : la composition du cadre, le plan fixe ou le léger panoramique, le travelling caméra à l'épaule, mais aussi les inflexions de la perche du micro, les déplacements du preneur de son derrière la caméra… toutes ces impulsions et ces trajectoires, mais aussi cette constance avec laquelle l'opérateur sait ne pas bouger, relèvent d'une emprise du corps sur l'objet technique »[339]. Or, Christian Lallier rappelle aussi que la notion de mouvement « désigne davantage l'implication dans l'action que le simple déplacement de l'appareil »[340]. Si pour appréhender la pratique filmique l'étudiant doit incorporer l'objet technique, il doit aussi se mouvoir avec lui en fonction de son implication dans la situation filmée. Ainsi, les mouvements propres au corps filmant s'articulent constamment aux mouvements filmés.

---

[337] Citation issue page 58 de : GUÉRONNET Jane. *Le geste cinématographique*. Paris : Université Paris X – Formation de Recherches Cinématographiques, 1987. 157p. Collection Cinéma & Sciences humaines.

[338] Ibidem, citation page 70.

[339] Citation issue page 50 de : LALLIER Christian. *Pour une anthropologie filmée des interactions sociales.* Paris : Éditions des archives contemporaines, 2009. 250 p.

[340] Ibidem, citation page 51.

Filmer les corps en mouvement

Jane Guéronnet relève cette articulation des mouvements du filmé aux mouvement du filmant en en typifiant certains liens. Selon elle, le choix d'un poste d'observation spécifique par le vidéaste oriente l'attention sur certains mouvements (ou l'absence de mouvement) des personnes filmées : « Alors que le poste d'observation fixe privilégie la posture, des postes sédentaire et itinérant, tous deux mobiles, donnent le primat au geste »[341]. Nous avons vu dans le chapitre précédent que, si certains grands types de mouvement de caméra peuvent privilégier la représentation de certains sujets, les manières de filmer – l'appropriation de ces mouvements par le vidéaste – traduisent des rapports spécifiques aux lieux filmés[342]. Nous n'allons donc pas nous étendre davantage, comme le fait en détail Jane Guéronnet, sur les rapports cinétiques qu'entretiennent filmant et filmé. Dans le cadre de cette expérience pédagogique, il nous intéresse plutôt de relever deux postures singulières propres à deux groupes d'étudiants (Groupe 2 et Groupe 3) concernant la représentation des corps en mouvement.

La caméra comme témoignage d'un regard en mouvement

Un premier groupe d'étudiants a développé une problématique de travail questionnant directement le mouvement des corps en marche. Dans un film intitulé *Le regard en mouvement*[343], ils interrogent par la pratique filmique « la restitution sensorielle des mouvements du corps et du regard dans un environnement urbain »[344]. En visionnant les rushes d'une première expérience de tournage au cours de laquelle plusieurs étudiants du groupe ont saisi la caméra, ils relèvent ce qui guidera le reste de leur travail : « nous avons filmé avec spontanéité, et nous nous sommes rapidement rendus compte que nos vidéos retranscrivaient la sensibilité de chacun [des vidéastes] face à un environnement à travers le mouvement du corps (marche rapide/lente, arrêts…) et celui du regard (balayage, zoom pour avoir une meilleure visibilité ou pour insister sur une scène qui a retenue notre attention…) »[345]. « Quelles peuv[ent] être les

[341] Citation issue page 71 de : GUÉRONNET Jane. *Le geste cinématographique*. Paris : Université Paris X – Formation de Recherches Cinématographiques, 1987. 157p. Collection Cinéma & Sciences humaines.

[342] Se référer aux paragraphes « Des rapports à la ville » et « Des manières de filmer » du Chapitre 4 : « Troisième corpus : Réalisation d'un film de commande », pages 156 et 157.

[343] GROUPE 2, [Vidéo].

[344] Citation issue page 2 de : GROUPE 2, [Article].

[345] Ibidem, citation page 3.

incidences de l'environnement sur la personne qui filme ? »[346], telle est l'interrogation autour de laquelle s'est développée leur posture de projet.

347

Ainsi, ayant défini un parcours commun (traversant différents lieux du site étudié), quatre vidéastes ont successivement réalisé ce parcours[348] en filmant en caméra subjective. Au moment du montage, les étudiants ont décidé de confronter ces différents enregistrements. L'écran est divisé afin de montrer, dans un même temps, les quatre parcours accompagnés d'une légende et d'une carte repérant l'emplacement des vidéastes dans l'espace filmé.

À coté de chaque enregistrement vidéographique un code couleur vient, selon la légende, souligner certains gestes réalisés par les vidéastes. Ainsi, à travers les déplacements du corps et les mouvements du regard propres à chaque vidéaste « on relève alors des "petits événements" qui viennent retranscrire le vécu et la perception de chacun à travers la temporalité des lieux filmés : cadrage sur le paysage, sur des personnes, sur des objets ; balayage du champ visuel pour traverser la rue ; arrêt pour focaliser sur une scène ou un élément qui aurait retenu notre attention… »[349]. Si la typologie associant les mouvements de caméra à des réactions intentionnelles des vidéastes confrontés à l'environnement parcouru reste à affiner, et si le montage demeure assez maladroit – la multiplication des cadres et la vitesse de lecture des images

[346] Ibidem, citation page 3.

[347] Photogramme issu du film : GROUPE 2, [Vidéo].

[348] Les quatre parcours ont été réalisés à des heures et des jours différents, en matinée et en après-midi, en semaine et au cours du week-end.

[349] Citation issue page 3 de : GROUPE 2, [Article].

et de la légende ne permettant pas au spectateur de rentrer dans l'un des parcours filmés – ce film illustre néanmoins une tentative de représentation de la perception d'un corps en mouvement basée sur le médium filmique.

Enregistrer les mouvements des enfants en train de jouer

Un second groupe d'étudiants a travaillé sur « l'appropriation de l'espace public par une population spécifique : les enfants »[350], en s'attachant à leur pratique ludique. Pour cela, ces étudiants ont mis en regard deux lieux situés dans le cadre du terrain d'étude dans lesquels de nombreux enfants se retrouvaient pour jouer : une aire de jeux aménagée dans le jardin de la Caserne de Bonne, et une butte enherbée située au centre du parc Hoche.

Après un premier temps de captation des différentes formes de jeux que les enfant développent dans ces deux lieux contrastés, et suite au visionnage des rushes, les étudiants ont formulé les deux hypothèses suivantes : « d'une part, que la planification d'espaces protégés et contrôlés, dédiés exclusivement aux enfants dans le contexte urbain, génère un mode d'appropriation figé et prévisible. D'autre part, dans les espaces qui ne sont pas forcément conçus pour la présence exclusive des enfants, on trouve une ouverture d'espace d'autonomie et de transformation imaginative des lieux »[351]. L'une des dimensions sur laquelle étaient fondées ces hypothèses était celle de l'expérience kinesthésique que ces espaces étaient à même d'engendrer.

Dès lors ces étudiants ont monté un protocole filmique attentif aux mouvements des enfants dans le cours de leur pratique ludique. Ainsi, trois types de plans ont été filmés pour chacun des espaces : des plans d'ensemble fixes, assez distants, permettaient de situer le contexte et d'observer les endroits fréquentés par les enfants ; des plans de demi-ensemble en plans fixes ou prises volantes suivaient certaines actions[352]; des captations en caméra subjective s'intéressaient aux mouvements du corps des enfants et enregistraient leurs propos. Ces étudiants relèvent que « Ces trois types d'approches [...] permettent des implications du filmant différentes »[353].

Concernant le troisième type de captation énoncé, qui « construit la perception de l'espace à partir de micro-histoires urbaines », les étudiants ont directement sollicité l'aide des enfants : « Pour cette dernière intention nous avons travaillé directement avec les enfants en leur

[350] Citation issue page 1 de : GROUPE 3, [Article].

[351] Ibidem, citation page 1.

[352] Lors du montage numérique ces images ont été, pour la majorité d'entre elles, incrustées dans les plans d'ensemble, grâce à la technique du *compositing*. Nous reviendrons plus tard sur cette technique.

[353] Ibidem, citation page 2.

remettant une caméra frontale, et ainsi ils ont participé à la construction même de la vidéo. Nous avons demandé aux enfants qu'ils effectuent leurs déplacements habituels dans ces espaces et simultanément nous les filmions en plan moyen »[354].

355

En caméra subjective, le spectateur est entraîné à Hoche sur le vélo d'un enfant qui descend en spirale la butte à vive allure avant de prendre appui sur un rebord dallé pour décoller de quelques centimètres. Après réception, le circuit recommence en boucle à l'endroit même où il avait débuté. L'enregistrement réalisé à l'aire de jeux nous invite à emprunter les différents éléments de l'équipement ludique jusqu'à un toboggan qui épouse la courbe du terrain.

Voulant, d'une part, souligner la proximité topologique des deux lieux et, d'autre part, confronter la diversité des mouvements liés à la pratique ludique des enfants, les étudiants ont eu recours, à certains moments de la vidéo, à un montage en *split screen* associant les images des deux lieux étudiés.

356

[354] Ibidem.

[355] Photogrammes représentant la captation en caméra subjective issus de : GROUPE 3, [Vidéo].

[356] Ibidem. Photogrammes représentant les plans d'ensemble en *split screen*.

Le montage sonore fait alterner l'ambiance sonore des deux espaces (les émergences de cris et rires des enfants et les sons produits par l'équipement qui intègre des percussions à la Caserne de Bonne, et les discussions et le bruit des activités des enfants et de leurs parents à Hoche) et les histoires qu'inventent les enfants jouant sur la butte du parc Hoche.
Le visionnage de la production filmique va dans le sens de la conclusion des étudiants : « les jeux en face de la caserne de Bonne constituent un lieu très aménagé pour les enfants, il est plus fourni mais permet un usage "terre à terre". Les objets contraignent les enfants qui sont limités à un espace concret et matériel dans lequel les parents paraissent surprotecteurs. [...] Au contraire, à Hoche il s'agit d'un lieu simple dénué de tout aménagement pour les enfants. Nous avons remarqué que dans cet espace les enfants se créent leurs propres jeux, il est plus propice à l'émergence de leur créativité. Les histoires imaginées font directement appel à leur imaginaire et grâce à cela ils se créent une expérience de l'espace, ils vont développer leur imaginaire kinesthésique »[357].

Par la pratique filmique les étudiants fondent leur connaissance d'un lieu à travers un double engagement : d'une part, ils s'engagent physiquement dans le lieu, font corps avec l'espace étudié, le traversent et y séjournent. D'autre part, ils s'engagent dans une relation à autrui qui s'instaure entre filmant et filmés. Ils n'observent pas les usagers et leurs pratiques à distance, mais s'impliquent dans une relation (verbalisée ou non). Ces deux types d'engagement développent la sensibilité, l'ouverture et l'écoute de ce que son propre corps, celui des autres et les ambiances rencontrées peuvent nous apprendre des lieux étudiés. Ainsi, nous pouvons considérer que la pratique filmique, telle qu'elle a eu lieu au cours de cette expérience pédagogique, prend part à une « éthique de l'engagement », nécessaire selon Rachel Thomas à l'élaboration d'une critique sensible de l'urbain qui s'établit dans un rapport « charnel » au terrain étudié[358].
Ce rapport sensible aux lieux, que les étudiants ont été amenés à expérimenter dans le cadre du séminaire, ne nous semble pas déconnecté de l'apprentissage de l'architecture. Pour concevoir des espaces il nous semble fondamental de pouvoir comprendre et mettre en critique l'existant dans

[357] Citation issue page 4 de : GROUPE 3, [Article].

[358] Cette « éthique de l'engagement », sans laquelle une critique sensible de l'urbain serait possible, est développée par Rachel Thomas dans une recherche en cours : THOMAS Rachel (Direction scientifique) & alii. *Les énigmes sensibles des mobilités urbaines contemporaines*. Contrat de recherche ANR « Espace et territoire ». Décision ANR_10_ESVS_013_01, 2010 – 2014. Sur la dimension charnelle de l'expérience urbaine se reporter à : THOMAS Rachel. La Ville charnelle. *Cosmopolitiques*. N°15 : « Esthétique & espace public ». Rennes : Éditions Apogée, 2007. Pages 111-120. [En ligne]. URL : http://www.cosmopolitiques.com/sites/default/files/10-Thomas_Cosmo%2015.pdf, (Consulté le 20/06/2014).

ce rapport sensible aux lieux. Faisant écho à cette dernière considération, c'est avec les propos de Bernardo Secchi concernant l'architecture que nous souhaitons conclure : « Quand on a choisi d'exercer un métier qui vise à répondre aux attentes des gens, on ne peut que se préoccuper de ce qui les préoccupe [...]. L'analyse du quotidien, les parcours de chacun, etc. sont à étudier avec bienveillance, car ils nourriront les propositions architecturales et urbanistiques que nous formulerons. [...] Il faut partir des gens. Il convient de considérer la dimension corporelle de la ville et, à partir d'elle, révéler la beauté du banal, le transformer dans un projet »[359].

3 / La pratique filmique comme manière de questionner la représentation

La maîtrise des arts et techniques de la représentation tient une place importante dans l'enseignement de l'architecture. Plan-masse, plan de situation, coupe urbaine, schéma système, croquis d'ambiance, perspective, photographie, maquette, modèle en trois dimensions, plan, coupe, élévation, axonométrie, détail technique, et autres, font partie de la boîte à outils enseignée aux futurs architectes afin de présenter l'analyse de l'existant et de représenter leur projet[360]. Rappelons, comme le fait Jean-Pierre Durand en préambule de son ouvrage destiné aux étudiants d'architecture, que « Représenter [est] un outil de conception avant d'être un moyen de communication »[361]. C'est à travers et par la représentation que se noue la conception, que l'existant peut être appréhendé et un projet s'élaborer. Ainsi, la représentation est au cœur du processus de construction de connaissance autant que du processus de conception. En quoi la pratique filmique vient-elle interroger autrement la question de la représentation et ses outils traditionnels ?

---

[359] Citation issue page 4 de : SECCHI Bernardo & PAQUOT Thierry. *Entretien avec Bernardo Secchi, « Paroles sur la ville » : Propos recueillis par Thierry Paquot*. Paris : Institut d'Urbanisme de Paris, 1999. 8 p. [En ligne]. URL : http://urbanisme.u-pec.fr/servlet/com.univ.collaboratif.utils.LectureFichiergw?ID_FICHIER=1259768720192&ID_FICHE=38702, (Consulté le 20/06/2014).

[360] Pour Jean-Pierre Durand, la maîtrise de la représentation est indispensable à la pratique architecturale : « Que ce soit pour conduire un travail d'élaboration d'une forme, même la plus simple, pour comprendre l'articulation des dispositifs structurels et spatiaux d'une œuvre que l'on étudie, ou pour découvrir les caractéristiques générales et les singularités d'un lieu que l'on cherche à transformer, les représentations se révèlent des outils incontournables ». Citation issue page 5 de : DURAND Jean-Pierre. *La représentation du projet : Approche pratique et critique*. Paris : Éditions de la Villette, 2003. 223 p. Collection École d'architecture de Grenoble.

[361] Ibidem, citation page 5.

L'expérience pédagogique que nous avons réalisée dans le cadre de ce séminaire nous amène à considérer plusieurs éléments concernant la question de la représentation architecturale et urbaine. La représentation filmique, en traduisant le mouvement et le temps, permet la multiplication et la combinaison de points de vue, d'échelles et de temporalités au cœur d'un même objet – le film. La représentation filmique se construit dans un aller-retour fréquent entre le terrain et le visionnage des rushes. Comment ces deux constats, que nous avons relevés à partir de cette expérience pédagogique, viennent-ils interroger autrement la question de la représentation de la ville et déplacer les catégories d'analyse et de projet ?

a - Une représentation plurielle du mouvement et du temps

Lorsque nous nous intéressons à la représentation du mouvement et du temps par le film il nous faut considérer deux choses. La première, relevée par Siegfried Kracauer, concerne la capacité intrinsèque du médium à enregistrer le mouvement. Pour Kracauer, le cinéma « représente la réalité telle qu'elle évolue dans le temps »[362]. Selon lui, le mouvement est l'un des « deux types de phénomènes naturels des plus courants qui semblent faits pour l'écran ». Les mouvements tiennent « leur caractère cinématographique du fait que seule la caméra peut les saisir »[363]. L'enregistrement du mouvement est une caractéristique du médium filmique qui rend possible, par le film, la représentation des phénomènes dynamiques propres aux lieux urbains. Nous pouvons donc considérer que les phénomènes dynamiques de l'ordinaire urbain (dont l'ambiance), ou tout du moins l'expression visuelle et sonore de ceux-ci, peuvent être représentés par le film.

La seconde chose regarde la question du montage. Le montage permet d'assembler et de faire cohabiter dans la durée du film des plans enregistrés à différents moments, considérant potentiellement plusieurs points de vue et une pluralité d'échelles. Pour Mouloud Boukala, le montage est « une des spécificités du cinéma, cet art du temps et du mouvement, [qui] consiste à créer des relations inédites entre les sons et les images, l'actuel et le virtuel, le temps et l'espace. Le montage est loin de se limiter à une simple opération technique. Ce seul mot condense toutes ces

[362] Citation page 80 issue de : KRACAUER Siegfried. *Théorie du film : La rédemption de la réalité matérielle*. Paris : Flammarion, 2010 (1960). 515p. Traduit de l'anglais par Daniel Blanchard et Claude Orsoni.

[363] Ibidem, citations page 81.

situations que notre esprit s'applique à distinguer et que l'émotion réunit simplement. Sa force est de montrer comment quelque chose se met à signifier, non par allusion à des idées déjà formées et acquises, mais par l'arrangement temporel et spatial des éléments »[364].

Comment la qualité du médium et la possibilité du montage sont-elles déployées dans le travail des étudiants ? En rassemblant une pluralité de paramètres dans le temps de la projection, qu'est-ce qui fait la spécificité de ce mode de représentation pour l'architecture ?

Multiplication des points de vue et croisement des échelles

La première séquence du film *Promenade au fil de l'eau*[365] s'intéresse à la fontaine de marbre blanc du Parc Hoche. Cette fontaine, composée d'un panneau vertical de marbre placé au centre d'un bassin carré, est située au milieu d'une place circulaire d'où partent en étoile plusieurs chemins. Quelle incidence cette fontaine a sur la traversé piétonne de la place et quelles sont les attitudes des passants à son égard, tels étaient les questionnements des étudiants qui ont essayé d'apporter des éléments de réponse à partir de leur pratique filmique. La séquence vidéographique qui en résulte est composée d'une succession de plans fixes, enregistrés depuis différents points de vue.

366

[364] Citation issue page 24 de : BOUKALA Mouloud. *Le dispositif cinématographique, un processus pour [re]penser l'anthropologie*. Paris : Téraèdre, 2009. 140 p. Collection L'anthropologie au coin de la rue.

[365] GROUPE 4, [Installation vidéographique].

[366] Photogrammes issus successivement de : GROUPE 4, [Installation vidéographique].

Ce choix de captation est ainsi argumenté : « Nous avons opté pour plusieurs points de cadrage sur la fontaine, de manière à montrer différentes attitudes. Ainsi, les enregistrements ont été réalisés en face de la fontaine, mais également sur les buttes de terre ou sur les cheminements de manière à agrandir le cadre en s'éloignant (déplacement des feuilles mortes près des fontaines) ou à prendre de la hauteur pour mieux visualiser certaines activités (déplacement d'un chien), la fontaine ne sortant néanmoins jamais du cadrage »[367].
Ainsi, plusieurs points de vue sont combinés dans une même représentation. La fontaine est au centre de chaque plan, mais le spectateur l'appréhende selon des angles différents, en étant plus ou moins proche de celle-ci. La succession des plans révèle peu à peu les alentours de la place, tout en distinguant les différentes trajectoires empruntées par les usagers et les rapports qu'ils entretiennent avec la pièce d'eau. Par le montage, les auteurs ont choisi d'assembler de « petites scènes de la vie [...] en suggérant les différentes typologies remarquées : disparition et réapparition, traversée devant, arrêt et contemplation, jeu d'eau avec un animal de compagnie, déplacement autour et sur les pourtours de la fontaine »[368].

Ce croisement des points de vue et des échelles se retrouve aussi au cœur du dispositif filmique développé par le groupe d'étudiants ayant réalisé *Matière à observer, quand le flux dissimule l'événement, quand l'événement masque le flux*[369], travail que nous avons déjà mentionné auparavant. Essayant, comme le titre l'indique, de distinguer les micro-événements composant le flux piétonnier présent sur l'esplanade Alain Le Ray, ce film procède d'un mélange d'échelles, à la fois sur le plan spatial et sur le plan temporel. Comme nous l'avons déjà vu rapidement, le protocole de captation mis en œuvre articule deux manières de filmer. Ce dispositif multi-caméra combine, dans le même temps, l'enregistrement en *time-lapse* de la place (la caméra est alors située soit en surplomb, soit au sol à l'un des angles du site) et l'enregistrement à vitesse réelle des situations singulières (la caméra, à même le sol, filme de façon rapprochée une personne ou un groupe)[370]. Ces deux manières de filmer se retrouvent dans le montage qui procède par zooms et dézooms, à la fois spatiaux et temporels.

---

[367] Citation issue page 4 de : GROUPE 4, [Article].

[368] Ibidem.

[369] GROUPE 1, [Vidéo].

[370] Ces deux modes d'enregistrement sont ainsi expliqués par les étudiants : « le time-lapse sert à capter l'environnement, (cerner le cadre de l'Esplanade) sous différents points de vue et dans un champ le plus large

371

Prenons pour exemple la scène suivante : dans un premier plan d'ensemble en *time-lapse* nous voyons l'esplanade investie par des enfants jouant au ballon et courant dans tous les sens. Un autre enfant marche en direction du bassin. À cette échelle (de plan et de vitesse de défilement des images) nous remarquons sa trajectoire rectiligne qui rompt avec les mouvements circulaires et aléatoires des autres enfants. À l'écran, la vitesse de défilement des images ralentit et apparaît alors un second plan moyen enregistré à vitesse réelle dans lequel cet enfant se trouve au centre du cadre. On distingue alors son pas lent, ses lacets défaits, la chaleur qu'il ressent lorsqu'il s'essuie le front avec son t-shirt, la toupie qu'il actionne sur le rebord du bassin, et l'on aperçoit aussi qu'un cycliste a ralenti l'allure et l'attend.

En articulant plusieurs échelles de plan et différentes échelles de temps ce film révèle la coexistence de différents éléments de la situation filmée. Il met l'accent sur le fait qu'une même situation puisse être vue et représentée de différentes façons et que, selon les modalités de cette représentation, nous pouvons atteindre, pour reprendre les mots de Siegfried Kracauer, différentes dimensions d'une même réalité[372]. Par ce geste le film intègre la complexité de l'existant et de son observation au sein de la représentation filmique.

---

possible. Prendre par exemple, un angle de vue élevé (sur la terrasse d'un bâtiment contigu à la place) a permis de survoler les fluctuations de l'Esplanade. [...] En revanche la caméra crée des vues rapprochées, des actions qui sortent du lot et qui correspondent à des événements, des scénettes. Cela permet d'avoir une certaine proximité ». Citation issue page 3 de : GROUPE 1, [Article].

[371] Photogrammes illustrant l'articulation de l'enregistrement d'un plan d'ensemble en *time-lapse* (à gauche) à l'enregistrement d'un plan moyen à vitesse réelle (à droite), issus de : GROUPE 1, [Vidéo].

[372] En traitant la question de l'accéléré et du ralenti, Siegfried Kracauer relève que le cinéma, grâce à ces deux vitesses d'enregistrement possibles, rend visible différentes dimensions de la réalité que le spectateur ne pourrait voir à l'œil nu : « il existe des mouvements qui nous resteraient insaisissables si le cinéma ne mettait à notre disposition deux techniques : l'accéléré, qui resserre des évolutions extrêmement lentes et donc inobservables, telles que la croissance d'une plante, et le ralenti qui étale des mouvements trop rapides pour être saisis. Comme le très gros plan, ces deux techniques jumelles nous conduisent tout droit à l'intérieur de "l'autre dimension de la réalité". [...] En tant que représentations d'une réalité fabriquée, les images transformées issues de ces deux techniques, en particulier le ralenti, ont leur place dans les films expérimentaux non réalistes. Elles respectent cependant l'approche cinématographique si on leur fait assumer une fonction de révélation dans le contexte d'une préoccupation primordiale pour l'existant

Mélange des temporalités

Un dernier travail d'étudiants s'attèle aussi à représenter l'hétérogénéité et la complexité des usages au sein d'un même espace. Il s'agit d'un film intitulé *Dans l'intimité de la rue*[373], qui prend pour objet d'étude le quotidien de l'angle de deux rues. Ce « projet vidéographique a pour objectif de dépeindre une hétérogénéité plus que d'aborder une démarche exhaustive au sein de cet espace. Comme dans *L'homme à la caméra* de Dziga Vertov, il est question de filmer tout ce qui est à portée du regard et de l'objectif, en montrant de jour comme de nuit, le matin comme le soir, une mise en scène de la réalité. La composition scénique de cette vidéo est choisie, et propose un croisement d'images éphémères, dans un montage qui met en scène des personnages choisis pour leur particularité apparente (couple d'amoureux, vieil homme qui peine à traverser, jeune homme qui attend un groupe d'amis...) ; une composition qui relate la réalité du lieu à travers le vécu de différents quotidiens »[374].

Après avoir enregistré un lieu en plan fixe, depuis un point de vue identique mais à divers moments du jour et de la nuit, les étudiants ont réalisé un montage recourant à la technique du *compositing* qui permet d'assembler une sélection d'images audiovisuelles au sein d'un même cadre[375]. Ce film mêle ainsi au cœur d'une même image les temporalités d'un lieu, les différents états de son ambiance, les pratiques et usages qu'il accueille, des bribes de la vie quotidienne des habitants qu'il représente. Ainsi, cette image kaléidoscopique recompose le lieu à partir de fragments du quotidien : l'éclairage artificiel côtoie un pan de mur réfléchissant une lumière diurne, le silence nocturne est troublé par un flot de voitures, une dame âgée devient voisine d'un bruyant groupe d'adolescents, écharpes et jupes légères se croisent, piétons et véhicules se rejoignent sur la chaussée. Si la représentation conserve l'unité spatiale du lieu filmé, c'est bien sa complexité temporelle qui est donnée à voir par le croisement de ces états multiples. Dans ce film,

---

matériel. C'est là leur authentique destination si l'on en croit Jean Epstein que passionnait si profondément la "réalité d'un autre type". A propos des vagues vues au ralenti et des nuages filmés à l'accéléré, il estimait qu'en dépit de leur "physique insolite et étrange mécanique" ces images "ne sont pourtant qu'un portait – vu dans une certaine perspective – du monde où nous vivons" ». Citation issue page 97 de : KRACAUER Siegfried. *Théorie du film : La rédemption de la réalité matérielle*. Paris : Flammarion, 2010 (1960). 515p. Traduit de l'anglais par Daniel Blanchard et Claude Orsoni.

[373] GROUPE 5, [Vidéo].

[374] Citation issue page 2 de : GROUPE 5, [Article].

[375] Nous reviendrons plus en détail sur la technique du *compositing* ainsi que sur ce film que nous avons sélectionné pour faire partie du corpus d'extraits de films projeté dans le cadre de la journée d'étude « La transformation ordinaire des lieux au prisme des dispositifs filmiques ». Pour une présentation détaillée du film, se reporter à la page 248.

le lieu n'est pas représenté comme changeant, mais comme pluriel, et donc potentiellement changeant.

La mise en vue de la complexité d'un lieu au sein d'une même représentation, qui se dégage par une multiplication et une articulation des points de vue, des échelles spatiales et temporelles et des temporalités enregistrées, nous semble spécifique de la représentation filmique. Comme le rappelle François Laplantine, « nous avons toujours trop tendance à simplifier la réalité, alors qu'elle est extrêmement complexe, et qu'elle appelle à multiplier les points de vue pour l'approcher. Aussi l'intérêt d'un cinéma que l'on peut qualifier de réaliste consiste dans la résistance qu'il oppose à une interprétation univoque »[376].
Le film ne délivre pas une représentation simplifiée, hiérarchisée, abstraite ou unifiée d'un lieu, tel que le pourrait un dessin technique. L'image est nécessairement pleine, complexe, en mouvement et en transformation, et c'est toujours à l'intérieur de cette pluralité et de cette mouvance que le filmant construit sa représentation et que surgissent des traits signifiants pour le spectateur. De plus, la représentation filmique se donne dans la durée. C'est dans la durée du film que les différentes facettes de l'objet étudié (les différents points de vue, échelles et temporalités) peuvent être représentées et partagées.

b - Une pratique qui revisite les catégories d'analyse et de projet

Tous les étudiants s'accordent à relever au cours de leur expérience l'importance du visionnage des premiers rushes. Ce visionnage s'est fait de façon récurrente au sein de chaque groupe de travail, et, de façon plus ponctuelle, avec l'ensemble de l'équipe pédagogique. Cette équipe, rassemblant de multiples compétences, comptait des architectes, un sociologue, un vidéaste et un critique d'art et enseignant en école d'art[377]. En plus des séances de suivi hebdomadaires lors desquelles nous discutions avec les étudiants du développement de leur projet, plusieurs rendus intermédiaires, envisagés comme des séances de travail collectives, permettaient aux étudiants de présenter l'avancée de leurs travaux à l'ensemble de l'équipe pédagogique, puis de les reprendre ou

[376] Citation issue page 53 de : LAPLANTINE François. *Leçons de cinéma pour notre époque ; Politique du sensible.* Paris : Téraèdre Publishing, Éditions de la revue Murmure, 2007. 220p.

[377] L'équipe pédagogique de ce séminaire était composée de Nicolas Tixier (responsable), Jean-Paul Thibaud, Aurore Bonnet, Guillaume Meigneux, Emmanuel Hermange et nous-même.

de les développer au regard des débats. Ces discussions ont, à plusieurs reprises, amené les étudiants à retourner sur le terrain.

À l'inverse de la mission vidéo mise en œuvre dans le cadre du suivi "avant" de la ligne de tramway E (à laquelle nous nous sommes intéressée dans un chapitre précédent)[378], les protocoles vidéographiques développés dans les travaux des étudiants n'ont pas été définis en amont du terrain. Comme nous venons de le voir précédemment, c'est à partir d'une immersion corporelle dans le terrain et, ensuite, par le visionnage des premiers enregistrements filmiques que les étudiants ont développé une posture de recherche et de projet filmique, comme en témoignent ces propos du groupe ayant réalisé le film *Matière à observer, quand le flux dissimule l'événement, quand l'événement masque le flux* : « N'ayant aucune idée prédéfinie, c'était la découverte et l'exploration. En visionnant les rushes et en essayant de les classer, nous avons commencé à nous fixer d'abord sur les "flux" et ensuite sur les "événements" qui se démarquent de la matière alors observée »[379]. Considérant rétrospectivement leur expérience, ces étudiants affirment « qu'il s'agit d'une expérience intéressante et enrichissante pour nos sens. Elle nous a montré que la caméra et l'appareil photo [employé ici pour l'enregistrement du *time-lapse*] pouvaient produire un nouveau type d'approche dans le domaine de la conception, en transmettant des informations supplémentaires de ce qui était perçu (importance du cadrage, vision plus proche ou éloignée, donc plus en détail ou non) »[380]. Ces informations, qualifiées ici comme additionnelles à celles délivrées lors de la première phase d'immersion désappareillée dans le terrain d'étude, proviennent du visionnage et de la première analyse des rushes. En cela, la remarque de ces étudiants résonne avec les propos de Claudine de France pour qui l'une des deux fonctions principales du film ethnographique est de « mettre en évidence les faits qu'il est impossible d'établir par la seule observation directe »[381].

C'est au regard de l'immersion dans le terrain, des premières expériences de captation et du visionnage des enregistrements réalisés que les étudiants ont pu développer une problématique de recherche et reformuler le protocole de captation qu'ils avaient esquissé en fonction de celle-ci. Ce protocole a été testé et réajusté de nombreuses fois au vu du terrain, la représentation filmique

[378] Se référer au Chapitre 3 : « Deuxième corpus : Observation dans le milieu opérationnel ».

[379] Citation issue page 5 de : GROUPE 1, [Article].

[380] Ibidem, citation page 8.

[381] Citation issue page 140 de : DE FRANCE Claudine. « Corps, matière et rite dans le film ethnographique». In DE FRANCE Claudine (Ed.). *Pour une anthropologie visuelle*. Paris : Mouton et École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1979. Pages 139-163. La seconde fonction du film en anthropologie est, pour Claudine de France, de « décrire ce dont le langage rend difficilement compte ».

se créant à partir de plusieurs allers et retours entre le site et le visionnage des images audiovisuelles enregistrées. Ainsi, un groupe d'étudiants insiste sur le fait que la pratique filmique, dans les faits, ne peut être découpée en trois phases séparées, imperméables les unes des autres : « À partir de ces premières tentatives de la pratique vidéographique, nous remarquons que le processus d'élaboration d'une vidéo ne fonctionne pas nécessairement sur le mode "captation – montage – restitution". En effet il s'agit d'un exercice d'aller et retour entre les différentes échelles et moments du processus. Ce n'est pas toujours simple de soumettre son étude à plusieurs variables. C'est précisément une des plus grandes potentialités de l'utilisation de la vidéo comme outil d'étude des dynamiques sociales dans les espaces publics »[382].

Cette construction atypique de la représentation, qui nécessite de nombreux retours du corps filmant sur le terrain, nous semble propre à la pratique filmique. Le corps filmant, à chacune de ses nouvelles immersions *in situ*, fait face à une situation originale, pas tout à fait identique à celle qu'il avait expérimentée la fois précédente. Face à la complexité et à la dynamique des lieux, l'étudiant développe et confirme une posture qui se construit dans le temps long et dans les allers-retours entre corps *in situ* et visionnage des images audiovisuelles[383]. Pour le dire autrement, et pour suivre les propos de François Laplantine dans la préface de l'ouvrage de Mouloud Boukala précédemment cité, nous pensons que, face à la complexité de l'existant, la pratique filmique permet à l'étudiant de développer – et de mettre en partage par la représentation – un certain rapport au monde : « ce que le cinéma apprend à l'ethnographie est que la totalisation des points de vue est une impossibilité, car du réel, il ne peut exister que des perspectives non totalisables, fragmentaires, parcellaires, provisoires. La réalité existe bel et bien, elle ne se dissout nullement dans la relativité des points de vue. Seulement voilà, elle ne peut être connue, et d'abord perçue, en dehors d'une relation, d'une position et d'une option. Pour dire les choses autrement, il n'existe pas pour la connaissance de réalité en soi, seulement différents rapports possibles avec

[382] Citation issue page 2 de : GROUPE 3, [Article].

[383] Annie Comolli, qui a étudié l'apprentissage et la transmission de savoirs en ayant recours au film ethnographique, évoque elle aussi qu'à chacun de ses moments de tournage elle se retrouvait de nouveau « en situation de première observation ». Elle témoigne de même que c'est « grâce à un constant va-et-vient entre le tournage et l'examen des enregistrements » qu'elle a pu, d'une part, analyser les situations d'apprentissage et, d'autre part, réajuster son protocole de captation, ou, pour reprendre ces mots, « rechercher les règles de présentation filmique, générales ou particulières, qui gouvernent la description des phénomènes d'initiation ». Citations issues page 51 et 52 de COMOLLI Annie. « Une méthode de description profilmique : son application à l'étude des procès d'initiation ». In DE FRANCE Claudine. PESSIS Anne-Marie & COMOLLI Annie. *Le film documentaire : options méthodologiques*. Nanterre : Formations de recherches cinématographiques, 1981. Pages 46-62.

cette dernière, ainsi qu'avec les images qu'elle suscite »[384]. Nous pensons donc que par la pratique filmique le filmant construit une connaissance sensible du lieu et se positionne par rapport à celui-ci. Nous pourrions dire en suivant François Laplantine, que le filmant regarde l'existant et en témoigne depuis une « certaine perspective »[385].

Ce rapport au monde ainsi développé témoigne déjà selon nous d'un engagement dans le projet. Dans ce sens, l'analyse de l'existant et sa représentation dans le film préfigurent déjà des orientations de projet. Nous rejoignons sur ce point l'hypothèse portée par Gilles Novarina. En s'intéressant à l'histoire récente de l'urbanisme, Gilles Novarina relève un changement dans les modes de connaissances employés par les concepteurs de la ville. Cette transition qui a eu lieu à la fin des trente glorieuses marque le passage d'un urbanisme qu'il définit comme prescriptif à un urbanisme qualifié de descriptif. À partir de ce constat, il formule l'interrogation suivante : « L'approche descriptive de l'urbanisme [...] mobilise des méthodes renouvelées d'enquêtes et de relevés. Mais perd-elle pour autant tout caractère prescriptif ? »[386]. Pour Gilles Novarina, l'analyse (la description, l'observation) n'est pas déconnectée d'une posture de projet, car « Pour observer, nous sommes obligés de quitter une attitude passive, et sommes contraints de traverser la fenêtre et donc d'intervenir. L'observation et la description ne peuvent donc être détachées d'une intention, voire d'un véritable projet de transformation du paysage »[387]. Il précise pour conclure que « l'invitation à la description, l'incitation à regarder la ville diffuse telle qu'elle est, ne conduisent pas à la construction d'une image objective de la réalité. La connaissance mobilisée est en même temps sensible et scientifique. L'analyse est en effet indissociable d'intentions voire d'un véritable projet sur la ville »[388].

---

[384] Citation issue page 13 de : LAPLANTINE François. « Préface ». In BOUKALA Mouloud. *Le dispositif cinématographique, un processus pour [re]penser l'anthropologie.* Paris : Téraèdre, 2009. Pages 9-14. Collection L'anthropologie au coin de la rue.

[385] François Laplantine précise dans un autre ouvrage l'idée que toute représentation filmique nécessite et transmet un rapport spécifique à la réalité filmée : « Et ce qu'on regarde sur l'écran n'est pas "le monde", il s'agit de fragments (de perception) assemblés et transformés. Ainsi, chaque fois que nous utilisons les termes "réel" et "réalité", nous ne devons jamais perdre de vue qu'il ne saurait exister, en cinématographie et en ethnographie, de "réalité en soi", mais une réalité à plusieurs et en perpétuelle transformation. Nous ne pouvons connaître que des *aspects* du réel (que l'on pourrait aussi bien nommer du graduel, du processuel ou de l'événementiel), qui ne peuvent être appréhendés qu'à partir d'une certaine perspective ». Citation issue page 91 de LAPLANTINE François. *Leçons de cinéma pour notre époque ; Politique du sensible.* Paris : Téraèdre Publishing, Éditions de la revue Murmure, 2007. 220p.

[386] Citation issue page 60 de : NOVARINA Gilles. « Les nouvelles modalités de l'analyse urbaine : décrire plutôt que prescrire ». In CHALAS Yves (Ed.). *L'imaginaire aménageur en mutation. Cadres et référents nouveaux de la pensée et de l'action urbanistiques.* Paris : L'Harmattan, 2004. Pages 59-77. Collection La librairie des Humanités, dirigée par Alain Pessin et Pierre Croce.

[387] Ibidem, citation page 71.

[388] Ibidem, citation pages 76-77.

La pratique filmique, en tant qu'elle implique une observation *in situ*, construit une description qualitative de l'existant et en révèle sa complexité, bouscule les catégories strictes d'analyse et de projet. Elle relève et met en partage ce qui est déjà là, dans un certain rapport au monde, et préfigure autant les qualités et les potentialités de l'existant qu'il faudra accompagner par le projet qu'une posture de conception.

Chapitre six

Une sélection d'extraits de films comme matière à discussion collective

1 / Une journée d'étude atypique donnant lieu à un ensemble d'entretiens collectifs

a - Organisation de la journée d'étude

Comme nous l'avons mentionné précédemment dans l'exposé de la méthode employée pour ce travail[389], nous avons organisé une journée d'étude, intitulée « La transformation ordinaire des lieux au prisme des dispositifs filmiques »[390], afin de soumettre notre corpus d'extraits de films lors d'entretiens collectifs. Cette journée d'étude proposait d'inviter différents experts issus des champs de la pratique filmique, de la recherche urbaine, de la maîtrise d'ouvrage et de la maîtrise d'œuvre[391], à débattre à partir de la projection de ce corpus. Il s'agissait ainsi de questionner la dimension opératoire des dispositifs filmiques quant à la compréhension de la transformation

---

[389] Se référer page 58.

[390] *La transformation ordinaire des lieux au prisme des dispositifs filmiques*, Journée d'étude, Vendredi 11 Janvier 2013, Laboratoire CRESSON, École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble, Organisation : Laure Brayer, Encadrement scientifique : Jean-Paul Thibaud et Nicolas Tixier.

[391] Cette journée a réuni les intervenants extérieurs suivants : N. A-S., architecte et vidéaste ; P. A., sociologue ; C. A., urbaniste ; R. B., chercheur en études cinématographiques ; M. B., sociologue ; G. C., architecte ; O. L., chercheur en géographie et aménagement ; C. L., anthropologue-cinéaste ; A-M. M., ingénieure ; P. S., architecte.

ordinaire des espaces publics urbains. Deux lignes principales de questionnement étaient proposées. D'une part nous voulions questionner la mise en visibilité de la transformation ordinaire des lieux : en quoi et comment le recours au film peut-il orienter notre compréhension de la dynamique de l'ambiance ? Et, d'autre part, nous désirions interroger la portée opératoire de ces dispositifs filmiques : quelle peut être l'opérativité de l'approche filmique dans les diverses champs d'expertises convoqués ?

L'argumentaire proposé aux personnes que nous avions invitées était le suivant :

> Attentifs au processus de co-configuration d'un lieu et de ses pratiques, nous considérons le lieu comme l'objet d'une construction toujours en cours. L'ambiance d'un lieu et son actualisation par des pratiques se définissent en permanence. Si la dimension spatiale d'un lieu peut rester identique au cours d'une même journée, son ambiance évolue, colore l'espace et ses usages de différentes manières. Dès lors, comment comprendre, représenter et partager les transformations ordinaires et quotidiennes d'un lieu dans la durée ? Comment saisir, par le film, les multiples modulations d'un lieu en train de se transformer ?
>
> Nous formulons l'hypothèse que le film, comme médium et comme pratique, est à même de nous aider à saisir les ambiances et leur transformation. Par conséquent, comment les dispositifs filmiques participent-ils au processus de connaissance de la transformation ordinaire d'un lieu ? Comment permettent-ils de saisir ses modulations, ses modifications d'intensité, dans les relations toujours mouvantes entre l'espace et les corps (percevants et pratiquants) dans la durée ?
>
> En couplant le visuel et le sonore, en proposant un cadre qui peut être mobile, en s'établissant dans la durée, le film propose une représentation en mouvement ouverte sur un possible, celui du hors-champ. Le film comprend intrinsèquement une ouverture possible à la transformation, à l'autre, au changement et à la surprise. Avec le film, c'est dans la relation entre ce qu'il y a, ce qu'il n'y a pas et ce qui pourrait advenir que surgit une pensée de la transformation, dans la durée. Mais le film témoigne aussi d'une fragile relation en cours de constitution, qui s'établit entre filmant et filmé au moment du tournage ou au moment de la projection.
>
> Nous souhaitons mettre en débat ces interrogations en invitant des personnes issues de différents contextes (maîtrise d'œuvre, maîtrise d'ouvrage, pratique

> filmique, recherche urbaine et recherche en sciences humaines) à discuter d'un corpus composé d'une dizaine d'extraits de film. Celui-ci a été constitué dans le souci de proposer une hétérogénéité de dispositifs filmiques quant à la représentation de la transformation ordinaire d'espaces publics urbains. Mouvements ou fixité de la caméra, manipulations du temps, de l'image ou du son, montage linéaire ou *compositing*, narration ou effacement du filmant, parole plurielle ou film muet, etc., ces multiples éléments constituent les dispositifs filmiques en question. Il s'agira, au cours de la projection puis des débats, de garder en tête deux questions : comment les dispositifs filmiques donnent-ils à voir et partager la transformation ordinaire d'un lieu ? Et quelle est l'opérativité du film face à la question du devenir du lieu ?[392]

La forme de cette journée d'étude était assez atypique, les personnes sollicitées n'étant pas invitées à faire des communications préparées en amont, mais à décrire et commenter des extraits de films qu'elles allaient visionner ensemble. Treize extraits (dont dix principaux), d'une durée comprise entre une et trois minutes, ont donc été projetés à deux groupes de cinq experts.

Corpus d'extraits de films projetés lors de la journée d'étude		
EXTRAIT	FILM	SÉLÉCTION
Extrait 1	GONZALEZ-FOERSTER Dominique. ***Rio de Janeiro***. 5 min. 46 sec. Couleur, sonore, 2000.	de 0 min. à 2 min. 13 sec.
Extrait 2	STRAUB Jean-Marie & HUILLET Danièle. « **Lothringen !** ». 21 min. 05 sec. Couleur, sonore, (1994). In *Coffret Straub – Huillet, Volume 4*, Paris : Montparnasse, 2009.	de 11 min. 15 sec. à 13 min. 4 sec.
Extrait 3	SMITH John. « **The Girl Chewing Gum** ». 12 min. Noir & blanc, sonore, (1976). In *John Smith 3 DVD Boxset, Volume 1*, DVD, Londres : LUX, 85 min., 2012.	de 0 min. à 2 min. 40 sec.
Extrait 4	AURG & SMTC. ***Trajets 3 modes***. 43 min. 30 sec. Couleur, muet, 2011.	de 0 min. à 1 min. 45 sec.
Extrait 5	BUCHCIK Raphael, PATUREL Clément & ROCHE Damien. ***Ambiances et temporalités***. 9 min. 51 sec. Couleur, sonore, 2010.	de 0 min. 14 sec. à 2 min. 15 sec.
Extrait 6	SUDAN Karine. « **Esplanade de la cathédrale. Assises végétales** ». 3 min. 2 sec. Couleur, sonore. In AMPHOUX Pascal	de 0 min. 37 sec. à 2 min. 55 sec.

[392] Cet argumentaire est issu du livret de présentation de la journée d'étude, disponible en annexe page 434.

	& JACCOUD Christophe. *Parcs et promenades pour habiter 2. Tome 2 : douze vidéogrammes lausannois.* Lausanne : École Polytechnique Fédérale, 1993. (Cassette vidéo).	
Extrait 7	DEZZAZ Kawtar, FERRERA João, MARCHAL Théo, PIMENTEL André & TESSIEUX Marine. ***Dans l'intimité de la rue.*** 8 min. 10 sec. Couleur, sonore, 2011.	de 2 min. 58 sec. à 4 min. 48sec.
Extrait 8	WHYTE William H. ***The Social Life of Small Urban Spaces.*** 58 min. et 59 sec. Couleur, sonore, DVD, Santa Monica : Direct Cinema Limited, 1988.	de 16 min. 52 sec. à 18 min. 08 sec.
Extrait 9	CORRE Jean-Philippe. ***La parenthèse urbaine : Circle.*** 5 min. 37 sec. Couleur, sonore, 2010. [En ligne], URL : https://vimeo.com/22946666, (Consulté le 20/06/2014)	de 0 min. 16 sec. à 1 min. 01 sec.
Extrait 10	WELSBY Chris. « **Park Film** ». 7 min. 16 sec. Couleur, muet, (1972-73). In *Chris Welsby*, DVD, Londres : British Artists' Films, 161 min., 2005.	de 0 min. 05 sec. à 3 min. 06 sec.
Extrait 11	BRAYER Laure & alii. ***Taskscapes urbains. Regard sur 5 métropoles.*** 14 min. 22 sec. Couleur, sonore, 2011.	de 8 min. 39 sec. à 11 min. 21 sec.
Extrait 12	GONZALEZ-FOERSTER Dominique. « **Taipei** ». 9 min. 15 sec. Couleur, sonore, (2000). In *Parc Central*, DVD, Paris : MK2/Anna Sanders Films, 45 min., 2006.	de 2 min. 24 sec. à 4 min. 24 sec.
Extrait 13	PIED LA BICHE. ***Sans Titre (RER).*** 12 min. 46 sec. Couleur, sonore, 2010. [En ligne], URL : http://www.smartcity.fr/ciup/projet/sans-titre-rer-2010.html, (Consulté le 20/06/2014).	de 1 min. 53 sec. à 3 min. 44 sec.

L'ordre de projection des extraits de films – chacun questionnant de différentes façons la transformation des lieux et proposant plusieurs mises en forme du temps – a été déterminé en fonction de la plus ou moins grande manipulation temporelle présente dans les films : débutant la projection par des films en durée réelle nous l'avons conclue avec des films en *time-lapse*.

La journée était organisée en deux temps principaux. Le premier temps, pendant lequel les deux groupes ont travaillé parallèlement dans deux salles voisines, était dédié à la projection des extraits et à leur discussion. Une vingtaine de minutes était réservée au visionnage et à la discussion de chacun des extraits, projetés une à trois fois. Il était possible dès la seconde projection de faire varier les conditions de visionnage de l'extrait (lecture image par image, modification de la vitesse de défilement des images, plus rapide ou plus lente, lecture en marche arrière, visionnage avec ou sans le son, etc.). Après chaque projection, les participants étaient invités à commenter et discuter l'expérience d'audio-vision[393] qu'il venaient de faire, en commençant par une description de

[393] Nous nous permettons de rappeler que nous employons le terme "audio-vision" à la suite de Michel Chion : CHION Michel. *L'audio-vision*. Paris : Nathan, 1990. 186p. Collection Nathan-université, créée par Henri Mitterand. Série Cinéma et image, dirigée par Michel Marie.

l'extrait, puis en l'interprétant et en faisant des associations ; enfin en abordant le registre de l'appréciation. Ils étaient par ailleurs invités à prendre des notes en cours de projection dans des carnets que nous avons récupérés à l'issue de la journée[394].

Le deuxième temps rassemblait les deux groupes de travail pour une discussion conclusive ouverte. Ce temps de mise en commun permettait d'abord de faire le bilan du travail en groupe, mais autorisait aussi à revenir sur certains points ayant faits débats au cours du visionnage. Il permettait finalement d'échanger plus précisément sur l'opérativité possible des dispositifs filmiques.

b - Un premier retour sur le déroulement de la journée

À la suite de la journée d'étude, l'intégralité des discussions a été retranscrite – soit environ neuf heures d'enregistrement – et l'ensemble des carnets de prise de notes a été scanné[395]. Avant d'entrer plus en détail dans ce matériau et son analyse, nous pouvons exposer brièvement trois remarques générales concernant le déroulement de cette journée d'étude.

Premièrement, de façon étonnante et bien que la constitution des groupes de travail ait croisé des personnes issues de champs disciplinaires différents, les discussions ont pris des orientations assez différentes dans chacun des groupes. Assez rapidement, nous pourrions dire que la discussion du premier groupe a plutôt porté sur des considérations esthétiques et de critique cinématographique, tandis que celle du second groupe s'est intéressée davantage à des questions méthodologiques et épistémologiques. Plus largement, nous pouvons relever deux tendances principales concernant la place du film : alors que le premier groupe a considéré le film comme une possible « *matière à sentir et à penser* », le second groupe a plutôt relevé la question du « *film comme outil* » et comme « *déclencheur* »[396] de discussion, de décision…

Deuxièmement, les deux groupes se sont intéressés principalement à la question de la réception des films. Il nous semble que le dispositif même de construction de la journée d'étude en est la raison principale car, d'une part, les personnes étaient invitées à discuter à partir d'une réception

[394] Voir en annexe des exemples de carnets remplis et scannés, page 499.

[395] Tous les carnets de prise de notes ont été scannés, à l'exception du carnet d'un intervenant qui s'est trouvé surpris ne pas pouvoir prendre de notes sur un support autre que son carnet personnel.

[396] Ici et par la suite, tous les propos que nous citons intégralement en italique sont des propos qui ont été tenus par des intervenants dans le cadre de la journée d'étude.

collective, et d'autre part, le contexte de réalisation des différents films, lorsqu'il a été mentionné, n'a été volontairement que très rapidement présenté au cours de la journée[397].

Troisièmement, nous avons pu remarquer l'impact de l'ordre du visionnage des différents extraits dans leur réception par les spectateurs. Les intervenants ont souvent fait mention des films précédemment vus au fil de la journée, les extraits antérieurs devenant alors supports de comparaisons ou références. D'autre part, certains intervenants nous ont fait part de leur sentiment que la projection des deux premiers extraits ait pu teinter l'expérience de la journée entière, établissant d'entrée de jeu une sorte de "couleur du jour". Les extraits suivants étant alors vus à l'aune de ces deux extraits initiaux. Si l'ordre de projection des différents extraits a pu orienter l'expérience d'audio-vision de la journée, il faut aussi noter l'impact du premier visionnage dans le cas de projections répétées d'un même extrait[398]. Dans le cadre d'expérimentations mettant en jeu la projection répétée de fragments audiovisuels afin d'interroger les relations entre images et sons, Henry Torgue a aussi relevé l'impact du premier visionnage pour le spectateur. À ce propos il transmet qu'« Une remarque générale a été faite par l'ensemble des participants aux deux protocoles concernant le rôle de la première vision dans l'analyse détaillée : chacun reconnaît l'importance capitale de la "première fois" comme étalon-référence. Au cours de ce premier contact, moment unique et non reproductible de la découverte, se mettent en place simultanément le cadre de perception et son contenu. Au fil des

[397] Nous souhaitions le plus possible ne pas faire état du contexte d'élaboration des films que les intervenants allaient visionner afin de ne pas influencer trop fortement leur expérience d'audio-vision et parce que nous voulions que la discussion porte sur cette expérience et non sur les paysages culturels dans lesquels les films sont pris. Dans ce sens, nous partageons les propos d'Alfred Schütz, qui considère qu'« Il n'est nullement nécessaire pour comprendre le contenu musical de la *Sonate au clair de lune* de prendre connaissance des anecdotes stupides que la croyance populaire relie à la création de l'œuvre. Il n'est pas même indispensable de savoir qu'elle a été composée par un homme appelé Beethoven, qui vivait à tel endroit et à telle époque, qui avait telle et telle expérience personnelle. Chaque œuvre d'art, une fois accomplie, existe comme une entité douée de sens indépendante de la vie personnelle de son créateur. La relation sociale qui existe entre le compositeur et le co-participant [i. e. interprète, auditeur ou lecteur de musique], ainsi qu'on l'envisage ici, est établie uniquement par le fait qu'un récepteur d'un morceau de musique y participe, et dans une certaine mesure, recrée les expériences de l'un de ses semblables – supposons-le anonyme – qui a créé cette œuvre non seulement comme l'expression de ses pensées musicales, mais aussi avec l'intention de les communiquer ». Citation issue page 128 de : SCHÜTZ Alfred. « Faire de la musique ensemble. Une étude de la relation sociale ». (1951). *Écrits sur la musique. 1924-1956*. Traduction, introduction et notes et postfaces par Bastien Gallet et Laurent Perreau. Paris : Éditions MF, 2007. Pages 113-139. Collection Répercussions.

[398] André S. Labarthe aborde dans l'anecdote suivante la question de l'impact de la première expérience d'audio-vision d'un film : « Quelques années plus tard – je devais avoir environ quinze ans –, j'ai vu un film fantastique, avec Serge Reggiani, qui s'appelait *Au royaume des cieux*, et que je considérais alors comme le plus beau film du monde. Un jour, longtemps après, j'ai revu ce film à la télé et je l'ai trouvé complètement nul… Pourtant, depuis, quand j'y repense, ce sont toujours les premières impressions qui prennent le dessus : d'une certaine manière, il reste pour moi le plus beau film du monde *(rires)*. Cela se passe souvent comme ça : le souvenir initial que l'on a des choses ne peut pas être rectifié ». Citation issue page 54 de : LABARTHE André S. & PROVENÇAL Jérôme. Les yeux dans l'ombre. Andrés S. Labarthe, entretien par Jérôme Provençal. *Mouvement*. N°59, Avril-Juin 2011. Pages 52-57.

visionnages, chacun s'apercevra de la pauvreté de sa perception des détails lors de cette première vision mais l'impact d'ensemble ne sera plus jamais aussi fort ; paradoxe de l'œil qui se laisse le plus impressionné quand il discerne le moins. Impact et analyse s'opposent »[399].

2 / Présentation du corpus d'extraits de films discuté collectivement

Les pages qui vont suivre s'attachent à présenter la sélection d'extraits de films projetée lors de la journée d'étude. Il nous semble important de prendre le temps de présenter l'un après l'autre ces extraits afin de faire partager le matériau au lecteur[400]. Ces présentations ne remplacent pas l'expérience d'audio-vision des différents extraits de films[401]. Néanmoins, en nous prêtant à cet exercice de description, nous souhaitons proposer trois entrées en matière : une entrée dans les films et les extraits sélectionnés, une entrée dans les discussions issues de la projection et une entrée dans l'analyse des discours.

Pour cela, chaque présentation d'extrait de film recourt à quatre niveaux de description :

- 1er niveau / Images légendées :

Il s'agit d'abord d'une description iconographique. Les images proposées sont des photogrammes[402] tirés de l'extrait ou des photographies renseignant les conditions de tournage du film. En les plaçant en regard du texte, nous désirons tisser un dialogue entre ces images et les thématiques traitées issues des échanges recueillis. Ces illustrations, qui sont principalement des "arrêts sur image", ont été choisies pour compléter la description par le texte, comme partenaires de ce dernier. Ainsi, elles ouvrent, renseignent et complètent visuellement les détails relevés ou

[399] Citation issue page 78 de : TORGUE Henry. *Le sonore, l'imaginaire et la ville ; De la fabrique artistique aux ambiances urbaines.* Paris : L'Harmattan, 2012. 277 p.

[400] L'ordre de présentation des différents extraits est ici identique à l'ordre de leur projection pendant la journée d'étude. Cet agencement ayant influencé le cours des propos nous avons souhaité le conserver pour la présentation des extraits.

[401] Nous vous invitons d'ailleurs à visionner les extraits de films projetés lors de cette journée d'étude. Ils sont disponibles dans là clé USB accompagnant ce travail, dans le dossier « Annexes filmiques du chapitre 6 ».

[402] Au cinéma, le photogramme est le plus petit élément prenant part à la composition d'un film. Il s'agit de « l'image enregistrée sur la pellicule (frame). Le photogramme est la plus petite unité du langage filmique ». Le photogramme est aussi la « reproduction sur papier photographique d'une image du film (picture frame) ». Définitions issues page 233 de : ROY André. *Dictionnaire du film : tous les termes de la technique, de l'industrie, de l'histoire et de la culture cinématographiques*. Outremont : Éditions Logiques, 1999. 359 p.

esquissés par les paroles des discutants. Des légendes renseignent le statut de ces images et, s'il s'agit de photogrammes, indiquent à quels moments du film ils ont été extraits.

- 2ème niveau / Contexte de production du film :

Un bref détour par le contexte de production du film permet de situer le cadre dans lequel chacun des films a été réalisé. Ce détour est nécessaire pour comprendre les liens qu'une production tisse avec un champ disciplinaire particulier. Bien que les conditions de projection des différents extraits de films aient été identiques au cours de la journée d'étude – les différents extraits ont été projetés à l'aide d'un vidéoprojecteur dans une salle de classe de l'ENSA Grenoble –, elles ne l'ont pas été lors de leur projection initiale. Si les cadres et les dates de production des films sont variés, leurs formats, leurs publics, et les lieux de leur diffusion et les formes de leur partage le sont aussi. Ce paragraphe permet de situer chaque réalisation dans ce large panorama des productions audiovisuelles.

- 3ème niveau / Description du film et de l'extrait sélectionné :

Une description s'attelle à retracer de la façon la plus factuelle possible ce que l'on voit et entend pendant la projection du film. Ce paragraphe commence par une description globale du film (l'histoire, le sujet ou la thématique), en précisant, selon les cas, le dispositif spécifique de captation ou de montage mis en œuvre. Puis nous élaborons une description plus détaillée de l'extrait sélectionné, en le resituant dans l'intégralité du film.

- 4ème niveau / Thématiques et commentaires issus de la mise en discussion de l'extrait :

Ce quatrième niveau de description met en exergue les échanges entre les discutants, qui, au cours de la journée d'étude, ont fait suite à la projection de chaque extrait. En s'appuyant sur la retranscription intégrale des débats de la journée d'étude[403], ce niveau de description s'attache à restituer des éléments de la parole collectée. Il propose une entrée dans les débats. Nous avons pour cela sélectionné un ensemble de propos et les avons organisés autours de thématiques particulières à chaque extrait ; ces thématiques ont émergé des échanges. Pour cette étape d'analyse, nous avons eu recourt à la méthode de "la table et les ciseaux", explicitée par Yves Chalas. Cette méthode consiste à découper (à l'aide de ciseaux) le texte d'analyse, c'est-à-dire la retranscription intégrale des entretiens, afin de reconstruire (sur la table) des « colonnes de

[403] Cette retranscription intégrale est accessible en annexe. Elle est organisée en cinq documents qui retracent les quatre sessions de projection – deux sessions en parallèle pendant la matinée : *1a* (1er groupe de travail) et *1b* (2ème groupe de travail) ; deux sessions en parallèle l'après-midi : *2a* (1er groupe) et *2b* (2ème groupe) – et la session dédiée au débat collectif qui a eu lieu à la fin de la journée (*3*).

significations synchroniques » à l'aide des extraits de texte prélevés. Ainsi, cette méthode permet le recoupement d'idées issues des paroles éparses et fait peu à peu grossir des « colonnes ou paquets de significations »[404]. En nous inspirant en parallèle de la méthode des "traversées polyglottes", nous avons en quelque sorte réalisé des "thématisations polyglottes". Cette méthode, élaborée par Jean-Paul Thibaud, sert une première phase d'analyse des descriptions réalisées par des usagers au cours d'un parcours commenté[405]. La traversée polyglotte, qui succède aux premières étapes d'analyse de la phase de terrain, consiste à recomposer une description d'un parcours, par « l'agencement hétéroclite de paroles habitantes plurielles »[406]. Si dans le cas des parcours commentés, « ce sont les descriptions ordinaires des passants qui constituent le corpus de base des analyses »[407], dans le cas de notre dispositif d'enquête, le corpus est constitué de la parole des experts convoqués, parole qui fait suite à la projection de chaque extrait de film. Pour nous, la sélection et l'agencement des paroles organisées autour de thématiques permet une entrée dans les matériaux (un code suivant chaque citation renvoie à son emplacement original dans les débats retranscrits[408]), tout en présentant une première phase de l'analyse. L'organisation par thématiques amorce les questions transversales aux extraits ; celles-ci seront développées dans le chapitre suivant.

---

[404] Yves Chalas décrivait ainsi cette méthode développée dans le cadre de l'analyse des pratiques d'habiter : « En effet, les diverses significations des pratiques d'habiter contenues dans les discours d'existence, vagues et confuses au début de la lecture, se précisaient et se différenciaient au fur et à mesure que s'effectuait le travail si particulier du dépouillement aux ciseaux de ces discours d'existence. Par les multiples corrélations que l'on pouvait établir entre les images d'un discours d'existence à l'autre, peu à peu se dessinaient des pôles irréductibles de significations. Peu à peu se déterminaient sur la table différents axes ou pivots de significations des pratiques d'habiter ». Citations issues du sous-chapitre « La table et les ciseaux ou la lecture mythique des données », pages 22-28, de : CHALAS Yves. *L'invention de la ville*. Paris : Anthropos, 2000. 199 p. Collection Villes, dirigée par Denise Pumain.

[405] La méthode des parcours commentés et celle des traversées polyglottes ont été inventées par Jean-Paul Thibaud dans le cadre d'une recherche menée par le laboratoire Cresson : CHELKOFF Grégoire, THIBAUD Jean-Paul & alii. *Ambiances sous la ville : une approche écologique des espaces publics souterrains*. Rapport de recherche : Plan urbain, Ministère de l'équipement, Ministère de l'environnement. Programme écologie urbaine. Grenoble : Cresson, Plan Urbain, 1997. 304 p. Jean-Paul Thibaud a ensuite particulièrement développé et explicité ces méthodes dans le chapitre d'ouvrage suivant : THIBAUD Jean-Paul. « La méthode des parcours commentés ». In GROSJEAN Michèle & THIBAUD Jean-Paul (Eds.). *L'espace urbain en méthodes*. Marseille : Parenthèses, 2001. Pages 79-89. Collection Eupalinos. Afin d'accéder à une description de la perception en mouvement, la méthode des parcours commentés s'attelle à recueillir la parole en marche. Pour cela, cette méthode consiste à inviter successivement des usagers à « effectuer un parcours tout en décrivant ce que l'on perçoit et ressent au cours du cheminement ». Citation issue page 121 du chapitre « Travail des sens en marche ». In THIBAUD Jean-Paul. *La ville à l'épreuve des sens*. Habilitation à Diriger des Recherches. Grenoble : Institut d'Urbanisme de Grenoble, Université Pierre Mendès-France, 2003. Pages 115-136.

[406] Ibidem, citation page 126.

[407] Ibidem, citation page 121.

[408] Par exemple, le code *1aNAS* suivant une citation, signifie que celle-ci est issue de la première session de projection (*1*), dans le premier groupe de travail (*a*) et que les propos ont été énoncés par Naïm Aït-Sidhoum (*NAS*). La retranscription intégrale des différentes sessions de la journée d'étude est visible en annexe.

Le nombre des thématiques traitées n'est pas défini a priori. De même, toutes les thématiques abordées dans les débats ne font pas ici l'objet d'un ressaisissement. Nous avons organisé celles-ci en fonction de leur intérêt par rapport à notre problématique.

Comme nous l'avons vu précédemment, la sélection projetée était composée de dix extraits principaux et de trois extraits secondaires. Faute de temps lors de la journée d'étude, ces extraits secondaires n'ont pu être projetés qu'à l'un des deux groupes de travail. Ayant déjà présenté ces trois films dans le cadre de chapitres précédents[409], et ces extraits n'ayant pas fait l'objet de discussion, ils ne seront pas développés dans la suite de ce chapitre.
Il nous faut aussi noter que le dixième extrait (issu de *Park Film*, de Chris Welsby) a fait l'objet d'une discussion uniquement dans l'un des deux groupes de travail. Le peu de paroles récoltées rend difficile une thématisation nourrie. Néanmoins, les propos sélectionnés nous intéressant sur plusieurs plans, nous avons souhaité conserver le quatrième niveau de description pour cet extrait.

[409] Le film *Taskscapes urbains. Regards sur 5 métropoles* est l'objet du chapitre 4 : « Troisième corpus : Réalisation d'un film de commande », page 143. Les films *Taipei* et *Sans Titre (RER)* sont abordés en détail dans le cadre du chapitre 2 : « Premier corpus : Recueil et analyse de films existants», page 61.

EXTRAIT 1

GONZALEZ-FOERSTER Dominique. « **Rio de Janeiro** ». 5 min. 46 sec. Couleur, sonore, (2000). In *Parc Central*, DVD, Paris : MK2/Anna Sanders Films, 45 min., 2006.
Extrait : de 0 min. à 2 min. 13 sec.

410

411

[410] Les quatre premières illustrations sont des photogrammes issus du film *Rio de Janeiro*. De haut en bas et de gauche à droite, les images sont extraites à 0 min. 14 sec., à 0 min. 33 sec., à 1 min. 29 sec., et à 1 min. 56 sec.

[411] Les deux dernières images sont des photos prises lors du tournage de *Plages*, film que Dominique Gonzalez-Foerster a tourné un an après *Rio de Janeiro*, au même endroit. Ces images sont issues du site internet de la société de production Anna Sanders Films. Elles sont disponibles sur : http://www.annasandersfilms.com/archives/plages/, (Consulté le 20/06/2014).

Contexte de production du film

Ce film a été réalisé en 2000 par l'artiste et réalisatrice française Dominique Gonzalez-Foerster. *Rio de Janeiro*, ainsi que dix autres films courts, ont été édités en DVD sous l'intitulé *Parc Central*. Le travail vidéographique de cette artiste s'inscrit dans une tentative de partager ses propres sensations et perceptions de lieux étrangers. Filmés en voyage, les lieux sont décrits, pour certains, comme des « moments urbains ». Les différents films sont d'ailleurs pensés comme des « moments de paysage »[412]. Sans être clairement documentaires ni fictionnels, ils interrogent la narration d'une présence, le témoignage de lieux et le partage de leur expérience.

Description du film et de l'extrait sélectionné

Ce film est composé d'un unique plan séquence. La réalisatrice, située au balcon d'un haut immeuble bordant la côte atlantique, promène l'objectif de la caméra de la surface pavée et bitumée de l'Avenida Atlântica au sol meuble de la plage de Copacabana. Alors que les passants cheminent lentement entre les vendeurs ambulants installés en bord de route, le sable de la plage accompagne des jeux de balles et accueille de petits feux de bois s'allumant dans le jour descendant.

L'extrait choisi concerne la première partie du plan : la vue surplombante (en plongée) suit à distance les passants déambuler dans un univers très minéral. La bande son est composée de sons d'ambiance masqués en grande partie par une musique brésilienne qui semble parvenir de l'intérieur de l'appartement depuis lequel le film a été tourné. La plage, bien que présente en arrière plan sonore, se révèle à l'image dans les dernières secondes de l'extrait. En combinant de légers mouvements de rotation et des travellings optiques, la caméra procède à une dérive. La prise de vue suit la trajectoire de certaines personnes, puis s'en éloigne. Elle semble caresser la surface du sol par des mouvements dessinés en réponse à ce qui se passe dans la rue. Elle brosse le portrait d'un lieu, de manière fragmentaire, en usant du zoom et du dézoom.

Thématiques et commentaires issus de la mise en discussion de l'extrait

Ambivalence de la distance

La distance engendrée par la hauteur et le surplomb de la prise de vue

[412] Anna Sanders Films – société de production fondée par Charles de Meaux, Pierre Huyghe, Philippe Parreno, rejoints par Dominique Gonzalez-Foerster – se positionne en faveur d'une production filmique attentive à la dimension paysagère et aux temporalités : « Pourtant, avant d'être uniquement la création d'un outil de production indépendant ce projet s'est voulu comme un moyen d'inventer - par le film - des moments de paysage à travers le monde [...] Anna Sanders Films rêve de faire partager au spectateur sa liberté dans la perception des durées et des temporalités ». Citation issue de « À propos d'Anna Sanders », 2 min. 34 sec. Couleur, muet. In "Les compléments", *Parc Central*, DVD, Paris : MK2/Anna Sanders Films, 45 min., 2006.

entraîne deux principaux types de remarques. Premièrement, cette distance est perçue comme nécessaire à la lecture de l'urbain. Elle permet de révéler les motifs et les éléments de mobilier qui composent l'espace de la rue et qui seraient peu perceptibles au niveau de sol. Ainsi on remarque la régularité du mobilier urbain et l'abondance des marquages routiers et des dessins à la surface du sol[413] : « *j'ai suivi les poubelles oranges qui deviennent finalement assez belles parce que elles ont une sorte de mesure, de régularité dans l'espace.* [...] *Voilà moi c'était plutôt mon entrée : une entrée par les couleurs, et puis je trouvais fabuleux aussi tous les aplats de peinture sur la route... Très normative en soit !* » (1aOL). « *il y a une superposition de l'espace géométrisé, si ça se dit, sur le... sur le temps du passant ordinaire* » (1bPA). « *cette abondance de dessins au sol crée des ambiances particulières. Et alors, au milieu de cette espèce de grande esplanade on pourrait dire (s'il n'y avait pas tous ces dessins ça donnerait l'impression d'être une grande esplanade) on a cette voierie qui à l'air d'être vraiment destinée à des mobilités autres que piétonne, et on a l'impression d'être dans une journée sans voiture* » (1aAMM). La distance permet ainsi de lire l'espace, sa fonction première dédiée à la circulation automobile et de noter aussi l'utilisation particulière qu'il en est fait au moment filmé.	} distance qui donne à lire l'espace
Cependant la distance provoque aussi un détachement face à la perception de l'espace par les passants. Le second type de remarques pointe ainsi un sentiment de désengagement. La distance physique est aussi perçue comme une distance symbolique. L'ambiance de l'espace filmé tenu à distance, peut ainsi être enjolivée, voire idéalisée : « *malgré tout, ça me donne une perception assez désengagée et assez classique en fait finalement de l'espace public, enfin de quelque chose qui est harmonieux, comme ça, vu de loin. C'est un peu la figure du belvédère* » (1aNAS).	} distance comme désengagement
Les mouvements de caméra : lente dérive et focalisation Le point de vue, que l'on suppose être situé sur le balcon d'un immeuble adjacent, reste identique au cours de la prise de vue. La caméra est fixe. Cependant son objectif opère différents mouvements[414]. D'une part, par	

[413] A noter parmi ceux-ci les motifs en forme de vagues (noires et blanches) créés par les mosaïques pavées que le paysagiste Roberto Burle Marx a réalisées sur la promenade de Copacabana.

[414] Jane Guéronnet a travaillé à une qualification des postes d'observation, c'est-à-dire des positions prises par le cinéaste au moment de l'enregistrement. En suivant la typologie de gestes cinématographiques que Jane Guéronnet a développée à partir de sa propre pratique filmique et d'analyses de films documentaires, nous pensons que le poste d'observation emprunté par Dominique Gonzalez-Foerster dans ce film est un poste de type "sédentaire". Le poste d'observation est qualifié de sédentaire, lorsque, « Stationnant en un même point de l'espace, le cinéaste exécute divers mouvements aussi bien rotatifs que translatoires, qui engendrent un champ mobile ». Il existe deux autres types de postes d'observation : le poste "fixe" (corps figé du cinéaste) et le poste "itinérant" (« position mobile par déplacement de l'ensemble du corps du cinéaste »). Les citations sont issues page 14 de : GUÉRONNET Jane. *Le*

rotations de la caméra, l'objectif dessine des lignes courbes, des inflexions. Le cadre se déplace lentement et révèle tour à tour différents aspects du lieu. Ces translations du cadre sont comparées aux mouvements du regard à la lecture d'un tableau : « *la caméra se balade dedans, même si c'est un point de vue en plongée, c'est comme si on filmait un tableau et puis il y avait des scènes* » (1aNAS). La mobilité piétonne semble être l'objet principal de cette dérive visuelle. Ces mouvements doux suivent effectivement les piétons en empruntant leur allure : « *la caméra donne l'impression de se déplacer à la vitesse du piéton. Elle suit d'ailleurs pendant un moment la déambulation de deux jeunes femmes sur laquelle on porte le regard, on invite à porter le regard et à suivre… Et c'est très long. J'ai l'impression que cette vitesse du piéton elle est prise en compte dans la façon de filmer* » (1aAMM).	} mouvements de rotation de la caméra comme invitation à la dérive
D'autre part la caméra opère des travellings optiques par l'emploi successif du zoom et du dézoom. Ces mouvements engendrent des passages de l'échelle de la foule à celle des corps en mouvement : le zoom permet « *de s'intéresser un peu plus à quelqu'un, quelque chose. Et puis d'individualiser un petit peu plus* » (1bPA). « *On fait plus attention aux corps qu'au décor* » (1bGC). Ainsi sont révélés des gestes de marche singuliers – « *on voit à un moment donné qu'elle saute* » (1bGC) –, tout comme des présences particulières – « *les policiers* » (1bPA).	} travellings optiques
Cette combinaison de mouvements de caméra (rotations sur l'axe et travellings optiques) engendre une focalisation qui met l'accent sur certains passants, les extrayant, pour ainsi dire, de la foule[415] : « *on a un homme orange, à un moment donné, qui effectue une diagonale gauche-droite qui descend et il y a… et bien le point de vue centre en fait le personnage et va à son rythme, et ensuite il y a une espèce de relais avec les deux jeunes femmes.* […] *Et pour délaisser ces deux jeunes femmes il y a un travelling arrière qui élargit le champ en fait. Ça passe par un centrement. Enfin, c'est comme ça que je le perçois* » (1aRB).	} focalisation
La lenteur des mouvements de caméra, la largeur du plan et les nombreuses activités présentes à l'image, ainsi que la focalisation, invitent le spectateur à une dérive néanmoins guidée. Le spectateur est libre de se concentrer sur ce qui l'intéresse dans l'image pleine – « *ça*	} impact dans la lecture de l'image par le spectateur

geste cinématographique. Paris : Université Paris X – Formation de Recherches Cinématographiques, 1987. 157p. Collection Cinéma & Sciences humaines.

[415] Claudine de France distingue différents types de soulignements permettant de faire ressortir des éléments singuliers dans l'encombrement de l'image audiovisuelle. Il nous semble que les procédés employés dans ce film de Dominique Gonzalez-Foerster rejoignent les soulignements radiaires que Claudine de France définit ainsi : procédés « qui permettent d'offrir à certains [faits et gestes] une position centrale ou en avant-plan sur l'image, comme une plus grande netteté ». Citation issue page 159 de : DE FRANCE Claudine. « Corps, matière et rite dans le film ethnographique». In DE FRANCE Claudine (Ed.). *Pour une anthropologie visuelle*. Paris : Mouton et École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1979. Pages 139-163.

donne quand même au spectateur l'opportunité de, d'avoir une certaine maîtrise, qu'on a rarement quand on regarde un film. Je dirais qu'on se sent moins passif » (1bPS). Dès lors la focalisation est parfois perçue comme une perte de contrôle, une déprise de la libre orientation du regard du spectateur : « *À partir du moment où la caméra focalise sur quelque chose de précis, on perd le contrôle. Voilà, et moi ça m'a dérangée* » (1bPS). Néanmoins cette oscillation de la liberté du regard – entre une certaine «*ouverture sur la situation* » et les éléments focalisés « *que le film nous fait suivre* » (1aRB) – apporte le sentiment de partager une expérience vécue : « *J'ai l'impression de partager avec elle* [Dominique Gonzalez-Foerster] *des lieux qu'elle a senti comme étant forts dans sa vie, qui sont aussi des lieux emblématiques peut-être. Mais qu'elle partage ici une expérience de lieu dans lequel elle essaie de véhiculer son plaisir. Et la musique rajoute à cette impression d'intimité ou de partage d'un moment vécu* » (1aCA).	} partage d'une expérience vécue
Qualification de la dynamique de l'ambiance	
La réception de cet extrait de film engendre des commentaires qui qualifient l'ambiance du lieu. Si l'ambiance n'est jamais précisément énoncée comme étant l'objet de la description, la mobilité, les usages et l'espace public sont les supports de la qualification : « *ça donne le sentiment d'usages très fluides, et très sereins. C'est-à-dire qu'on a le sentiment d'un espace public très apaisé, avec des gens qui circulent de façon fluide, mais on n'a pas d'effet de foule.* » (1aAMM). « *on a l'impression effectivement, d'un moment paisible* » (1aCA). « *il y a une sorte de climat de résignation, un petit peu, dans ce flux de, presque de soumission, en plus on voit qu'il y a pas de, il y a pas de heurt. Il y a une fluidité justement dans la circulation. Et le fait qu'il y ait des zooms ça nous permet peut-être justement d'opposer cet, ce premier sentiment de résignation, soumission, en plus avec la musique derrière, voilà, qui fait…un peu "saudade" comme ça, de nostalgie* » (1bPA).	} ambiance qualifiée
La qualification qui est faite de l'ambiance s'attache à son caractère dynamique : l'ambiance évolue dans la durée du plan, permettant de révéler les contrastes engendrés par le dispositif filmique. Les mouvements de caméra, révélant tour à tour différents fragments de l'espace filmé, complexifient l'ambiance. L'ambiance décrite n'est jamais une, mais se dédouble, s'épaissie au fil du plan : « *je trouve qu'on passe d'une certaine indolence avec la lenteur, après on finit sur une sorte d'inquiétude avec un assombrissement, mais je ne sais pas si c'est subjectif. Peut-être les pavés sur le sol sont clairs, et puis après il y a en a plus, c'est sombre, et puis il y a évidemment la police, ou je ne sais pas quoi, qui vient se camoufler dans les rayures. Enfin, je sais pas, ça donne un sentiment…*	} caractère dynamique de l'ambiance comme objet de qualification } variation

Enfin je trouve qu'on passe, voilà, d'une légèreté à une certaine inquiétude » (1bGC). « *J'ai été frappée justement par le contraste que montre la séquence, entre cette impression de vie très apaisée et tout d'un coup l'apparition de ce regroupement un peu militaire, enfin policier, et d'une sorte d'arrestation qui tranche avec le caractère très serein qu'on avait jusque là. Et qui amène un peu l'idée de l'insécurité dans un espace qui par ailleurs semblait extrêmement calme et apaisé* » (1aAMM).	} contraste

EXTRAIT 2

STRAUB Jean-Marie & HUILLET Danièle. « **Lothringen !** ». 21 min. 05 sec. Couleur, sonore, (1994). In *Coffret Straub – Huillet, Volume 4*, Paris : Montparnasse, 2009.
Extrait : de 11 min. 15 sec. à 13 min. 4 sec.

416

[416] Ces six images sont des photogrammes issus du 10ème plan du film *Lothringen !*. De gauche à droite et de haut en bas, les images sont extraites successivement, entre 11 min. 15 sec. et 13 min. 45 sec. Dans l'enchaînement de ces

Contexte de production du film

Lothringen ! est le 20ème film réalisé par les cinéastes Danièle Huillet et Jean-Marie Straub. Il a été tourné en 1994 en Lorraine[417]. Il a ensuite été projeté au festival de Locarno et à la Cinémathèque française la même année, avant d'être diffusé l'année suivante sur la chaîne de télévision franco-allemande Arte. Réalisé d'après le roman *Collette Baudoche. Histoire d'une jeune fille de Metz* de Maurice Barrès[418], certains passages ont été adaptés. Ce texte est, selon les plans, énoncé par des acteurs, ou cité en voix *off.*

Description du film et de l'extrait sélectionné

Le récit de Maurice Barrès met en scène les conséquences de la guerre franco-allemande pour les habitants de la ville de Metz. Suite à la défaite de la France et à la signature du traité de Francfort, la ville est rattachée à l'empire allemand en Mai 1871. Le film mêle des bribes de ce roman à des représentations contemporaines de la ville et de ses alentours. Il ne s'agit pas de reconstituer un temps révolu mais d'approcher, en mêlant différentes époques, l'identité de la Lorraine. Les réalisateurs rentrent ainsi dans l'épaisseur temporelle qui constitue un lieu. Dans *Lothringen !,* « Le temps n'est pas quantifiable, il est histoire, mémoire, durée. Le temps de voir, c'est le temps qu'il faut pour savoir. Et le temps qu'il faut pour filmer, c'est le temps qu'il faut pour rappeler que dans un même espace, le temps se trouve superposé, mêlé, enchevêtré, vivant »[419]. Le mélange des époques est l'une des manières déployées dans le film pour aborder l'identité de la Lorraine. Une seconde concerne la dimension spatiale. Elle est visible dans le mouvement général du film : celui de la prise de distance. Dès le second plan, une carte de Metz et ses environs remplit le cadre de l'image. Cette carte indique en quelque sorte la construction du film qui s'appuie sur une organisation géographique des plans : alors que le film commence dans le centre-ville de Metz, il s'en écarte progressivement, révélant l'ancrage géographique des lieux[420]. On s'éloigne peu à peu du centre, on prend de la distance pour observer les alentours, et ce faisant, on donne une importance à la vue. La vue cinématographique permet alors l'observation d'autres vues : elle

images fixes nous pouvons reconnaître le mouvement propre à cet extrait : un panoramique latéral allant de gauche à droite.

[417] Le terme "Lothringen" signifie "Lorraine" en francique lorrain.

[418] BARRES Maurice. *Colette Baudoche. Histoire d'une jeune fille de Metz*. Paris : Émile-Paul éditeurs, 1913. 264 p.

[419] Citation issue de : GUEGEN Philippe. ""Lothringen"": En passant par la Lorraine avec les Straub-Huillet. Libération. Le 12 janvier 1995. [En ligne]. URL : http://www.liberation.fr/culture/0101129400-lothringen-en-passant-par-la-lorraine-avec-les-straub-huillet, (Consulté le 20/06/2014).

[420] Selon Louis Seguin, « *Lothringen !* est une topologie, un discours du lieu, une manière pour la topique de se mesurer au terrain sur la carte et sur le territoire, sur la ville et sur la campagne, sur les forêts et sur les voies de chemin de fer, sur les routes et sur les monuments ». Citation issue page 11 de : SEGUIN Louis. « Leçons de géographie ». In DEVILLE Jacques, DELABORDE Didier, WAGNER Pierre-Edouard (Eds) & alii. *Leçons de géographie : De Colette Baudoche au tournage de Lothringen !* Metz : Bibliothèques-Médiathèques de la Ville de Metz, 2001. Pages 9-12.

cadre des vues accessibles depuis des belvédères ancrés sur les collines alentour.
L'extrait choisi s'intéresse au 10ème plan du film (on en compte 14 en tout). Ce plan est composé d'un très lent panoramique latéral qui dévoile progressivement les arrières d'un village[421] et son inscription dans un territoire plus large. La caméra est placée au niveau du sol, au centre d'une voie de chemin de fer située à flan de coteau. Cette position légèrement surélevée permet de porter le regard sur l'ensemble d'une vallée dans laquelle une ville plus importante s'étale au loin. Aucune parole n'est prononcée. Bien que très peu d'activités humaines soient présentes à l'image, la richesse des "sons-territoires"[422] qui composent l'enregistrement sonore témoigne de la vie et des pratiques habitantes.

Thématiques et commentaires issus de la mise en discussion de l'extrait

Multiplicité et coprésence des échelles spatiales et temporelles

Tant d'un point de vue spatial que temporel cet extrait convoque de multiples échelles. Sur le plan spatial, c'est la grande échelle – « *dimension géographique* » (1aNAS), « *grand paysage* », « *échelle géographique* » (1aOL) – qui est à première vue remarquée. Néanmoins, au premier plan de l'image, l'attention se porte sur de petits espaces : des « *jardins potagers* » à l'arrière d'un « *habitat ouvrier des années 30-50* » (1aAMM). La confrontation de cette petite ville industrielle (au premier plan de l'image) avec une ville moderne révélée par la suite dans le mouvement panoramique (au second plan de l'image) témoigne d'une première mise en tension entre différentes strates historiques : « *progressivement on va vers quelque chose qui s'ouvre. Du coup ce qui est derrière et qui est à la fois dans la lumière et un peu flou devient assez… C'est sur cette idée effectivement que c'est la ville après. Que là on est dans la ville un peu avant* » (1aNAS). Si le panoramique permet de découvrir l'espace et les différentes échelles spatiales, la lenteur du mouvement fait ressurgir des strates temporelles. Le panoramique est donc décrit comme

} du territoire à la petite ville

} strates temporelles

[421] Nous savons grâce à la lecture du fac-similé du découpage de *Lothringen !*, que ce plan a été tourné dans la petite ville de Audun-Le-Tiche, située à une cinquantaine de kilomètres de Metz. Pour plus de détails, se référer à : DEVILLE Jacques, DELABORDE Didier, WAGNER Pierre-Edouard (Eds) & alii. *Leçons de géographie : De Colette Baudoche au tournage de Lothringen !* Metz : Bibliothèques-Médiathèques de la Ville de Metz, 2001. 32 p.

[422] Michel Chion, qui a proposé plusieurs catégories de sons au cinéma, définit ainsi le son-territoire, qu'il nomme aussi son ambiant : « On appellera *son ambiant* le son d'ambiance englobante qui enveloppe une scène et habite son espace, sans qu'il soulève la question obsédante de la localisation et de la visualisation de la source : les oiseaux qui chantent ou les cloches qui battent. On peut les appeler aussi des sons-territoire, parce qu'ils servent à marquer un lieu, un espace particulier de leur présence continue et partout épandue ». Citation issue page 67 de : CHION Michel. *L'audio-vision*. Paris : Nathan, 1990. 186p. Collection Nathan-université, créée par Henri Mitterand. Série Cinéma et image, dirigée par Michel Marie.

« *un point de vue qui renvoie à un point fixe et ensuite un mouvement circulaire à 180 degrés qui fait un tracé en fait, avec une dimension qui est plus de l'ordre du temps j'ai l'impression, de ce qui résiste ou de ce qui est enfoui, d'une modulation qui survit et qui en même temps renvoie à l'histoire du lieu* » (1aRB). L'image reflète alors des « *survivances* » (1aRB) : « *un mot clef pour moi serait peut-être ici "mémoire"* » (1aOL).	
La place centrale de la voie ferrée tiraille le spectateur. D'une part, si l'on s'attache au contexte géographique, elle rappelle un très sombre passé. D'autre part, allant vers un futur proche, elle met le spectateur en tension face au surgissement possible d'un train. En état d'alerte, ce dernier est soumis aux traces du passé et à la crainte d'un futur, alors qu'à l'image rien ne semble pouvoir inquiéter la tranquillité des lieux. Le présent, qui semble à première vue peu vivant, s'entend néanmoins.	} tension entre passé et futur
Entre l'image et le son	
Les activités humaines – les pratiques elles-mêmes et non leurs traces –, faiblement visibles à l'image, se révèlent sur le plan sonore. La remarque « *Le son est plein et la vue est vide* » (1bGC) traduit ce contraste. En portant attention aux nombreux sons ambiants, on peut remarquer qu'« *il y a des événements qui se passent sur cette bande sonore. Elle existe, elle est présente et puis elle manifeste d'une vie qu'on n'a pas forcément quand on a que l'image* » (1aCA). Le « *bruit de fond urbain* » (1bPA) est épaissi de différents éléments sonores qui retracent la vie quotidienne des petites villes de campagne. On entend les cris d'une vie animale domestiquée – « *la poule* » (1bCL) –, des sons liés à la mobilité – « *un moteur* » (1bPA), « *quand la voiture passe entre deux bâtiments on a bien l'effet de doppler* » (1bGC) –, et d'autres révélant le climat et la présence du végétal.	} son comme témoin de l'activité du lieu
Cet espace de pensée ouvert entre l'image et le son met au travail le spectateur. Effectivement, « *la distanciation au niveau visuel et le son, finalement qui laisse entendre plein de choses, ça en appelle quand même à l'imaginaire.* [...] *On ne peut pas s'empêcher d'imaginer l'ambiance du village, pour le coup. Qui est là ? Qui y vit ? Comment ça vit ?* [...] *j'ai trouvé que c'était un appel à la créativité...* » (1bPA). « *On échafaude des plans* » (1bGC). L'imagination est donc sollicitée. Néanmoins, il s'agit aussi d'un travail de décryptage de l'image audiovisuelle dans la durée du plan. Car bien qu'il soit sûrement vain d'y percevoir une scène – il n'y ni acteur, ni action –, ce plan en appelle aux infimes sensations liées à l'expérience d'un paysage.	} perception entre l'image et le son
Esthétique de la vue et sensations	
La lenteur et la longueur du panoramique permet au spectateur de	

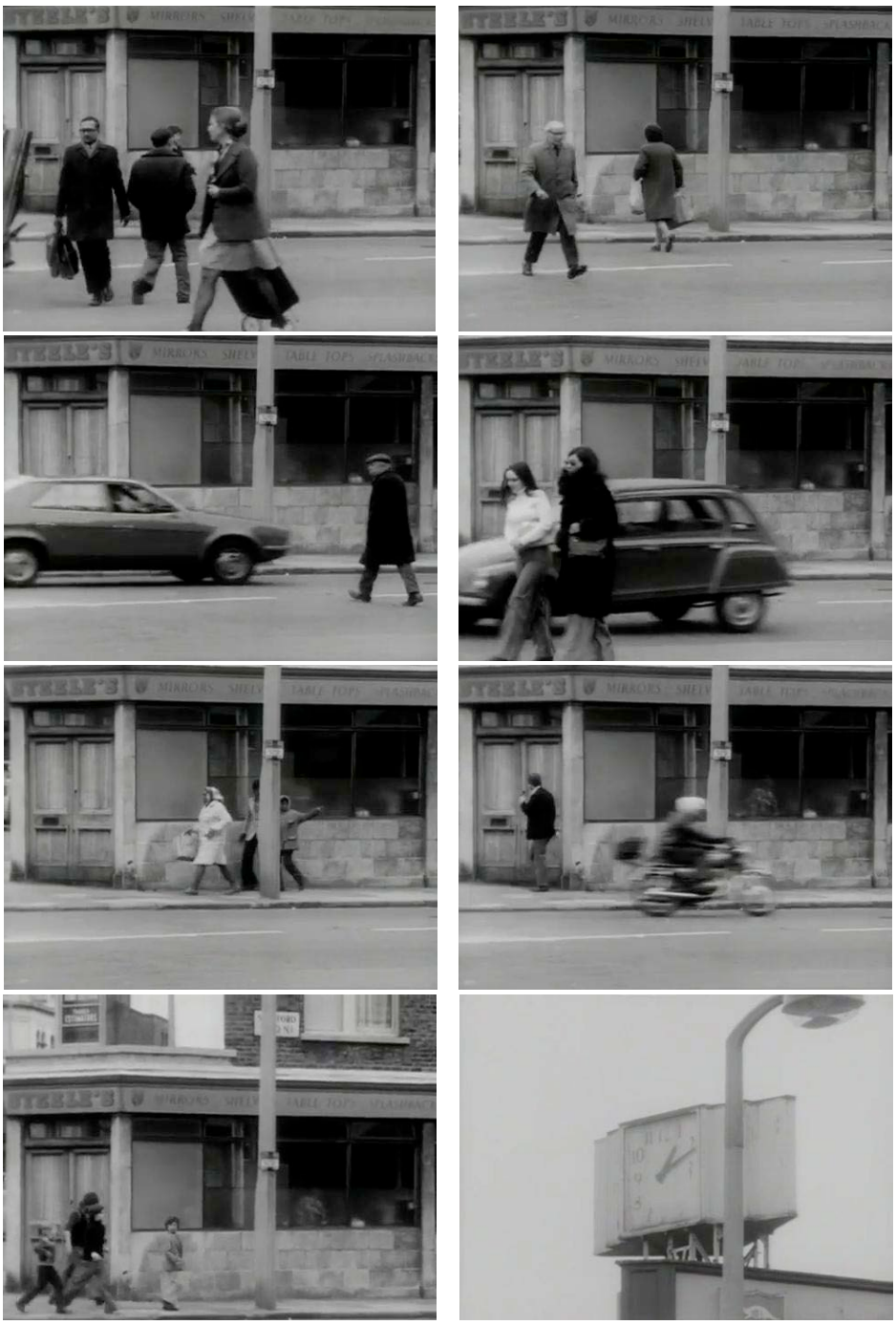
prendre le temps de regarder un lieu, quand rien de prégnant n'est donné à voir d'emblée. Peu d'actions, peu de mouvements, mais des infimes vibrations de l'image audiovisuelle. Le balancement de la végétation dans la brise – « *on voit ces herbes qui bougent, on sent le vent* » (1aAMM) –, les circonvolutions de la fumée d'un feu de bois – « *ces espèces de flous qu'il y a par moments, on ne sait pas trop si c'est de la fumée* » (1aNT) –, l'intensité des couleurs – « *la palette des couleurs* [...] *on a un contraste franc, ciel/terre* » (1aOL) –, etc., font vibrer l'image : « *avec cette animation des herbes hautes au premier plan, des feuilles qui bougent, une couleur verte qui vient entrer en rythme, en modulation avec le monde ouvrier, les maisons. Là on a affaire à une esthétique de la vue, je pense* » (1aRB). La vue cinématographique comme enregistrement de la réalité matérielle[423], sans mise en scène nécessaire. Ce type de vue demande de se déprendre des manières de voir habituelles. Il met en jeu une sorte d'apprentissage du regard, attentif non pas à l'intelligible, mais au sensible. Il met au travail le spectateur : « *Je trouvais qu'il y avait tout un travail, qui est assez compliqué, qui n'est pas de l'ordre du discours mais du sensible, il y a un rapport très esthétique et qui amène d'autant plus à une pensée cinématographique disons. Qui ne passe pas par une voix off qui commenterait... C'est d'autant plus, ça suscite d'autant plus de pensée, et pas forcément quelque chose de l'ordre de l'imaginaire mais qui est impliqué vraiment dans l'image. C'est pas forcément de l'ajout. J'ai l'impression qu'il y a vraiment des forces impliquées qu'il s'agit de déployer quand on voit le film, mais... c'est vraiment un bloc de sensations* » (1aRB)[424]. Le rythme, les émotions, les sensations qui se dégagent au cours de la réception de cet extrait renvoient aux débuts du cinéma et aux vues cinématographiques des frères Lumière : « *là on retrouve une fonction très première en fait, du cinématographe, avec cette idée de s'ouvrir à des forces qui appartiennent, qui ne sont pas théâtralisées, et qui autant suscitent quelque chose* » (1aRB).	} immatérialités } vue qui travaille le sensible

[423] Pour reprendre une expression déjà employée auparavant, issue du vocabulaire élaboré par Siegfried Kracauer.

[424] Ces propos font fortement écho à la présentation, par la Bibliothèque-Médiathèque de Metz, du travail de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet pour le tournage de *Lothringen !* en relation au roman de Maurice Barrès : « À "l'esprit des lieux" barrésiens, "signe d'une pensée inexprimable", et qui serait l'émanation d'une subjectivité supra-individuelle, se substitue chez les Straub un espace habité par une multitude de traces et de voix, dehors totalement irréductible – pour reprendre la célèbre formule sartrienne – à de simples "contenus" de pensée ». Citation issue page 7 de : DEVILLE Jacques, DELABORDE Didier, WAGNER Pierre-Edouard (Eds) & alii. *Leçons de géographie : De Colette Baudoche au tournage de Lothringen !* Metz : Bibliothèques-Médiathèques de la Ville de Metz, 2001. 32 p.

EXTRAIT 3

SMITH John. « **The Girl Chewing Gum** ». 12 min. Noir & blanc, sonore, (1976). In *John Smith 3 DVD Boxset, Volume 1*, DVD, Londres : LUX, 85 min., 2012.
Extrait : de 0 min. à 2 min. 40 sec.



[425]

[425] Ces huit photogrammes sont issus de *The Girl Chewing Gum*. De gauche à droite et de haut en bas, ils sont extraits à 0 min. 28 sec., 0 min. 38 sec., 0 min. 50 sec., 1 min. 04 sec, 1 min. 23 sec., 1 min. 56 sec., 2 min. 04 sec. et 2 min. 27 sec.

Contexte de production du film

The Girl Chewing Gum, réalisé en 1976, est le treizième film de John Smith. Inscrit dans le champ du cinéma expérimental[426] britannique, ce réalisateur a commencé à faire des films en 1972, se rapprochant alors du courant du film structurel-matérialiste[427] et de la coopérative London Filmmakers' Coop, qui rassemblait à cette époque de nombreux cinéastes britanniques d'avant-garde[428]. Ce film, projeté à de nombreuses reprises sur la scène internationale[429], a récemment fait l'objet d'une édition en DVD : l'agence d'art LUX Artists' Moving Image a édité en 2012 vingt films de John Smith en trois volumes.
Le travail de John Smith interroge le quotidien avec poésie et humour, réanimant chez le spectateur une curiosité pour les choses banales, devenues invisibles par habitude.

Description du film et de l'extrait sélectionné

Ce film est composé de deux plans, dont un premier plan séquence très long de 10 min. et 3 sec. Ce premier plan, tourné à l'angle de la rue Stamford Road (située dans l'Est de Londres), met en scène le quotidien de cette rue animée en début d'après-midi. À l'image, des passants et des

[426] Alain Alcide Sudre définit le cinéma expérimental comme « occupant l'espace intercalaire qui se situe entre l'industrie du cinéma et le marché de l'art. Cette position fait de lui un art au statut hybride dont la situation est d'autant plus fragile qu'il n'entre dans la logique économique d'aucun de ces deux domaines hégémoniques ». Citation issue page 319 de : SUDRE Alain Alcide. « Expérimental (film) ». In VIRMAUX Alain & VIRMAUX Odette (Eds.). *Dictionnaire du cinéma mondial. Mouvements, écoles, courants, tendances et genres.* Monaco : Éditions du Rocher, 1994. Pages 318-345. Pour un exposé détaillé du cinéma expérimental et de ses différents courants et mouvements, nous vous invitons à vous reporter à ce chapitre.

[427] Le courant structurel-matérialiste s'est développé en Grande-Bretagne dans les années 1970, dans la lignée du film structurel américain, développé outre atlantique une dizaine d'années auparavant, (la version revue et traduite du texte fondateur du courant structurel aux États-Unis est la suivante : SITNEY P. Adams. *Le film Structurel.* Paris : Éditions Paris Expérimental, 2006. 30 p. Collection Les Cahiers de Paris Expérimental. Traduit de l'anglais par Eduardo De Gregorio et Dominique Noguez). Alors que le film structurel insiste sur la configuration en s'attelant à rendre manifeste le caractère performatif des dispositifs filmiques, la spécificité du film structurel-matérialiste réside dans une "mise au travail" du spectateur. Alain Alcide Sudre indique que « cette doctrine artistique veut que la nature processuelle du film (le "travail") soit mise en avant, afin d'entraver la transparence de la représentation. L'illusion sur laquelle repose la fiction est en effet considérée, par Gidal comme par Le Grice, comme instrument d'aliénation – ruse de l'idéologie dominante. Ainsi, plus que dans le film structurel américain, on insiste ici sur la réflexivité d'une démarche dans laquelle le récepteur ne peut rester dans l'attitude d'admiration passive propre à la catharsis. […] Caractéristique de l'art conceptuel, l'intention artistique est d'imposer au récepteur une démarche hypothético-déductive qui le force à partager le travail avec le producteur ». Ibidem, citation page 340. Cette intention est particulièrement visible dans ce film de Smith.

[428] La coopérative London Filmmakers' Coop comptait notamment parmi ses membres Peter Gidal, figure du courant structurel-matérialiste et enseignant de John Smith au Royal College of Art de Londres.

[429] Le travail de John Smith reste paradoxalement peu connu du public français, comme le rappelle le BAL (lieu indépendant dédié à la représentation du réel par l'image, situé à Paris) dans sa présentation de la programmation de films autour de l'exposition Paul Graham (du 14 Septembre eu 9 Décembre 2012). Au cours de ce cycle de projection, le BAL a dédié deux dates (les 27 Octobre et 8 Décembre 2012) au programme intitulé « John Smith, animer le quotidien » qui réunissait cinq films de Smith, dont *The Girl Chewing Gum*. Pour plus de détails, consulter : http://www.le-bal.fr/fr/mh/dun-monde-lautre/, (Consulté le 20/06/2014).

véhicules traversent le cadre. Sur le plan sonore, une voix masculine couvre pour partie les sons ambiants. Cette voix, omniprésente et omnipotente, semble dicter chacun des faits et gestes visibles à l'écran, tel un réalisateur derrière la caméra. La voix précède chacune des actions. Mais, peu à peu, elle prend du retard et passe du statut de la prescription à celui de la description, mettant ainsi à jour l'enrayement du dispositif d'énonciation. Lorsque la voix donne des ordres à des animaux ou au mobilier – elle apprend par exemple à l'horloge la manière dont celle-ci doit dérouler le temps –, le doute du spectateur s'estompe et laisse place au rire.

Ce film a été réalisé en deux étapes. Dans un premier temps, Smith a filmé la rue tandis qu'un de ses amis procédait, au même moment, à l'enregistrement sonore. Dans un second temps, Smith a rédigé une narration guidée par ce qui avait été enregistré. Au cours du premier enregistrement, certains mouvements de caméra étaient prévus, tandis que d'autres, improvisés, répondaient à ce qui se déroulait dans l'espace public. Ainsi, la caméra filmant depuis la rue procède à des panoramiques verticaux (pour filmer l'horloge fixée sur le toit d'un bâtiment), horizontaux (mouvements suivant certains passants), et use du zoom. Les personnages et certains détails de la situation sont des éléments de la réalité filmée qui constituent la base de la fiction[430]. Smith propose ainsi une fictionnalisation du réel et met au travail le spectateur en s'appuyant sur la confusion possible concernant le statut *off* ou hors-champ de la voix[431].

L'extrait choisi correspond aux premières minutes du film. Le plan, assez serré, cadre une chaussée et le trottoir attenant. Au dernier plan de l'image s'élève la façade d'un bâtiment. Derrière la fenêtre de droite on distingue la présence d'une femme. De nombreux passants et véhicules traversent le champ de la caméra. Le commentaire prescriptif du réalisateur imaginaire énonce les différentes actions vues à l'image. L'accélération de la voix et les pauses dans le récit témoignent de l'affluence des passants ou de leur absence. Ainsi, le commentaire traduit le rythme de la rue. L'extrait se termine lorsque le travelling optique sur l'horloge prend fin.

Thématiques et commentaires issus de la mise en discussion de l'extrait

L'espace implicite du hors-champ

Par la position de la caméra (au sol, dans la rue) et l'échelle du plan (assez resserrée, plan moyen), le dispositif filmique donne une place importante au hors-champ. « *La frontalité assez forte de la façade, et du* } hors-champ

[430] Par exemple, un bruit strident d'alarme, présent dans l'enregistrement sonore original, est expliqué par le commentaire suivant, vers la fin du film, alors qu'on voit à l'image un homme s'éloigner, les mains dans les poches : « Ce jeune homme vient de braquer la poste du quartier, et il s'efforce de passer inaperçu. Il essaie de rester calme, mais sa main transpire alors qu'il serre la crosse du révolver encore plus fort dans la poche droite de son manteau. Il se demande si la femme à la fenêtre le reconnaîtrait si elle le revoyait ». Traduction personnelle à partir du texte original suivant : « This young man has just robbed the local post-office, and he's tempting to appear inconspicuous. He's trying to remain calm, but his hand is sweating as he grips the butt of the revolver in his right coat pocket even harder. He's wondering whether the woman at the window would recognize him if she saw him again ».

[431] Selon les catégories de sons développées par Michel Chion (que nous avons déjà mentionnées précédemment), la voix est ici un son *off*, bien qu'elle puisse être facilement confondue avec un son hors-champ. Tout l'humour de *The Girl Chewing Gum* réside d'ailleurs dans cette possible confusion.

trafic ; il y a une profondeur de champ qui est très très écrasée et qui superpose très rapidement les objets » (1aCA). Cette large dimension du hors-champ dissimule une part importante de l'espace environnant, laissant au spectateur peu d'éléments pour comprendre le contexte filmé : « *L'effet du cadrage serré y contribue évidemment. Parce qu'on est hors… enfin il y a pas le contexte, enfin je ne sais pas… Du coup ça permet tout* » (1bGC). Cette occultation du contexte par le hors-champ ne minore cependant pas le rôle de ce dernier dans la réception de l'extrait. Effectivement, ce qui est hors du champ de la caméra est un espace à part entière qui a une forte incidence dans la perception du film, tout comme dans l'effectivité de ses ressorts narratifs. Ainsi, le hors-champ est l'espace de l'imagination : « *le fait d'être dans un champ si serré évidemment, tu imagines. Ça te donne de l'imagination. Enfin… plutôt ça renvoie à des souvenirs…* […] *t'échafaude encore un autre truc* » (1bGC). Cet espace dans lequel peut se développer l'imaginaire, est aussi celui de l'interprétation. Et c'est sur ce caractère que repose le procédé narratif. Comme mentionné précédemment, c'est grâce au hors-champ qu'il y a une confusion possible entre le statut hors-champ ou *off* de la voix : « *Ça marche bien parce que effectivement, enfin, au début moi j'ai cru effectivement que c'était le réalisateur voilà qui est là, une scène de film, on l'entend, il est en hors-champ quoi, et on l'entend donner des ordres, "je veux ça, je veux ça, je veux ça"* » (1bPS). « *c'est un peu la farce du film* […] *c'est juste de nous faire croire que c'est le réalisateur d'une scène qui est un peu commune, enfin, qui n'est pas décidée par lui. Et qui marche parce qu'il y a un hors-champ en fait. On ne voit pas la dame se préparer avant pour passer devant la caméra, elle passe. On peut se dire effectivement qu'elle était en train d'enfiler son manteau, elle attendait que le réalisateur lui dise, dans son porte-voix "c'est le moment, vas-y"* » (1aNAS).	important } hors-champ et imagination } voix *off* ou hors-champ ?
Description verbale : portée et limite	
La narration tient ici une place prépondérante qui oriente la perception des transformations ordinaires de l'espace de la rue. La voix du réalisateur imaginaire décrit de façon exhaustive les différentes actions présentes à l'image. Ainsi, la voix révèle principalement «*les mouvements* » (1bGC), « *les interactions* » (1bPS) et permet une appréhension précise des gestes de la traversée d'une chaussée par les piétons : « *on voit bien là se jouer une sollicitation du corps en mouvement, des vigilances attentionnelles multiples, notamment visuelles, des échanges variés avec les automobilistes qui passent, une phénoménalisation de l'intention dans un déplacement en contexte. Bref, il y a un foisonnement d'éléments qui intéressent les sociologues de l'urbain, et qui du coup se*	} description exhaustive } voix qui donne à lire l'espace et ses pratiques

prêtent au même exercice pour ainsi dire que le réalisateur dans sa narration filmique. C'est-à-dire que il en arrive à, repérant ce haut lieu des manifestations des compétences citadines, à mettre en valeur par la description verbale cet ensemble de choses extrêmement complexes » (1bMB). La narration traduit aussi le rythme des présences : « *Il y a le débit de la parole qui donne un rythme, et puis la sonnerie derrière, qui donne une permanente* » (1bPA).	
Cette description exhaustive peut agacer, donnant l'impression au spectateur que tout lui est donné d'emblée. Ce qui est absent de la narration « *c'est un peu tout ce qui nous reste en fait dans le film. Je veux dire ce qui n'est pas dit par la voix. Du coup il ne reste pas grand chose. En fait, enfin je veux dire, pas grand chose au flottement* » (1aNAS). Si la voix, omniprésente, dit beaucoup, elle ne dit cependant pas tout ce que l'on voit à l'image : « *il y a toujours des petites choses qui échappent à la voix* » (1aRB). Le spectateur, dont la curiosité est ainsi attisée, est alors à la recherche de ce qui n'est pas dit : « *on peut s'intéresser à des choses par rapport à la voix. On peut s'intéresser à la femme qui est derrière la vitre au fond de l'image, un peu brouillée.* [...] *Sans cesse je la regardais, je me disais, est-ce que la voix, qu'est-ce qu'elle produit de cette présence un peu fantôme, derrière la vitre un peu translucide ?* » (1aRB). Le contraste entre la narration et ce que le spectateur perçoit des sons ambiants et des images permet de saisir les limites de la description verbale : « *La sonnerie elle suspend bien le temps. C'est beau, ça marche. Et ça montre aussi, ha oui, ça, par rapport au verbe, les limites de la description, enfin, les limites de la description verbale, pardon. À un moment donné il ne peut plus* » (1bGC). À partir du dispositif d'énonciation mis en place par le cinéaste, c'est justement la narration même qui est mise en cause. En mettant en scène l'enrayement du dispositif d'énonciation c'est la suprématie du discours face à l'existant qui est décrié. Cette critique, élaborée dans le film par le passage d'un discours prescriptif à un discours descriptif, est partagée dans d'autres domaines, comme le soulève cette dernière remarque : « *j'ai l'impression qu'il filme quelque chose qui est une réalité, mais qui n'est pas construite et il donne l'impression de la construire. Il donne l'impression après coup de l'avoir construite. Et je pense que les urbanistes sont beaucoup là-dedans aussi. C'est-à-dire vouloir donner l'impression qu'ils ont construits finalement l'espace public et ses usages, alors que la réalité est autre, c'est les usages qui ont fait la ville* » (1aAMM).	} ce qui échappe au commentaire } limite de la description verbale } enrayement du dispositif d'énonciation comme critique du discours omniscient

EXTRAIT 4

AURG & SMTC. ***Trajets 3 modes***. 43 min. 30 sec. Couleur, muet, 2011.
Extrait : de 0 min. à 1 min. 45 sec.

[432]

[432] Ce photogramme est issu de *Trajets 3 modes*. L'image est extraite à 1 min. 36 sec.

Contexte de production du film

Dans le cadre de la construction d'une nouvelle ligne de tramway dans l'aire métropolitaine grenobloise (Ligne E), le Syndicat Mixte des Transports en Commun de l'agglomération grenobloise (SMTC), assisté de l'Agence d'Urbanisme de la Région Grenobloise (AURG), a mis en place une démarche globale d'évaluation « Avant/Après »[433]. Ce dispositif d'observation et d'évaluation porte sur cinq volets, dont l'un a pour objet la thématique des espaces publics. Concernant ce volet, la mission de l'AURG consiste en l'évaluation des ambitions en terme de création d'espaces publics de qualité présentes dans le projet de construction de la nouvelle ligne de tramway, au regard des pratiques situées et des perceptions des espaces réaménagés. Il s'agit ainsi de questionner « l'adéquation entre la qualité d'un espace et son usage », et de « pointer les composantes d'un espace public qui fonctionne »[434]. C'est dans le contexte de l'étude "Avant" qu'a été réalisée la vidéo *Trajets 3 modes*[435].

Description du film et de l'extrait sélectionné

Trajets 3 modes retrace, selon trois modes de transport, le parcours reliant les terminus de la future ligne E (Louise Michel/Greuze située à Grenoble, et Lanfrey située au Fontanil Cornillon). Cette vidéo, muette, emploie la technique du *split screen*[436]. Ainsi trois cadres apparaissent à l'écran, sur un fond noir, et accueillent trois plans-séquences composés de travellings avant. En haut, le cadre de gauche représente le parcours en bus, et à droite, celui en voiture. En bas à gauche se tient le parcours filmé depuis un vélo. Finalement, un chronomètre (en bas à droite de l'image) indique le temps écoulé depuis le début du parcours. La durée de la vidéo dépasse 43 minutes : le temps nécessaire au cycliste pour parcourir l'ensemble de la future ligne de tramway. Il faudra 25 minutes à l'automobiliste et 35 minutes au bus pour réaliser

[433] Voici présentés succinctement les objectifs de cette évaluation : « Dans le cadre de ce suivi et de l'évaluation de la ligne E de tramway (mise en service prévue fin 2014), le SMTC a décidé de réaliser des enquêtes et des observations destinées à affiner et à mettre à jour la connaissance de la situation "initiale", c'est-à-dire avant le début des travaux. C'est pourquoi, un certain nombre de "mesures" doivent être menées "avant" la mise en place du projet. Elles seront réitérées "après" quelques temps d'exploitation, afin de mesurer les évolutions et les impacts d'un tel projet, tant sur la circulation automobile en général, que sur l'environnement et les transports collectifs ». Citation issue page 3 de : SMTC. *Suivi "avant" de la ligne E de tramway. Thème : espaces publics. Les vidéos (vidéos comparées et vidéos en continu). Cahier des Clauses Techniques Particulières. Pièce n°3.* Mars 2011. 12 p.

[434] AURG. *Évaluation ligne E. Synthèse espaces publics.* Janvier 2011. 4 p.

[435] Cette vidéo, commanditée par l'AURG et le SMTC, a été réalisée par l'agence de création audiovisuelle Future Prod.

[436] L'"écran divisé", plus couramment appelé sous le terme anglais "*split screen*", est un procédé de montage qui consiste à diviser l'écran en plusieurs cadres : « Écran scindé en deux parties ou davantage, qui présentent chacune une image différentes ». Citation issue page 109 de : ROY André. *Dictionnaire du film : Tous les termes de la technique, de l'industrie, de l'histoire et de la culture cinématographiques.* Outremont : Les Éditions Logiques, 1999. 359 p. Le terme "multi-image" peut aussi être employé. Ibidem, page 207.

l'intégralité du trajet.
L'extrait sélectionné concerne les deux premières minutes du film. Un carton initial indique que les parcours ont tous été réalisés à 7 heures du matin, mais à des dates différentes (entre le 15 mai et le 23 juin 2011). Bien qu'une inscription en haut de chaque cadre indique le mode de transport utilisé dans chacun des travellings, d'autres critères spécifiques permettent de les identifier : la hauteur de la prise de vue, le bouger de l'image, la vitesse des déplacements, etc. L'extrait prend fin lorsque le bus s'arrête auprès d'un deuxième abribus.

Thématiques et commentaires issus de la mise en discussion de l'extrait

Une technique de montage spécifique : le *split screen*

Le *split screen*, extrêmement prégnant à l'image, a fait l'objet de nombreuses discussions et critiques. Au premier abord, le *split screeen* permet la comparaison des trois modes de transport représentés : « *ça témoigne en fait forcément des trois modes du parcours sur un même axe, des rythmes différents et ce qui les différencie de prime abord c'est d'abord le bouger de la caméra pour le vélo qui est très fort, et qui lui contraste fortement* » (1aCA). Ainsi, on peut distinguer « *le caractère fluide* », « *le rythme* », et les « *trajectoires* » (1aCA) propres à chaque moyen de locomotion.

} *split screen* qui permet la comparaison

Néanmoins, la façon dont le *split screen* a été utilisé dans ce film peut le rendre « *dur à regarder. C'est une épreuve* » (1bGC). Habituellement, en proposant par la multiplication des cadres différents angles de vue d'une même scène, « *le multi-écran* […] *renvoie à la question du temps réel* » (1aRB). Or, à l'inverse, nous avons ici affaire à « *une projection simultanée de prises de vue non simultanées* » (1aCA). Ce détournement des codes n'est pas pour faciliter la réception du film. D'autre part, avec la multiplication des points de vue, la diminution du hors-champ bride l'imaginaire : « *il y a une part d'imaginaire qui ne nous est plus permise je trouve. Parce qu'on accole deux séquences, et on n'a pas tendance à se dire, qu'est-ce qui intervient de l'autre côté, puisque l'autre côté je le connais.* […] *Enfin, oui il y a cette part d'imaginaire qui manque, cette part d'éprouvé* » (1aOL). Il en est de même pour la dimension sensible : avec le *split-screen* « *on se détache de ce que peut amener l'étude en l'occurrence. Il y a, je trouve que ça a tendance à cadenasser le rapport un peu sensible qu'on peut avoir. Alors que j'ai le sentiment que c'est malgré tout ce qui peut être recherché* » (1aRB).

} difficulté de lecture

} diminution de la part imaginaire

Tentatives de représentation de l'expérience sensible en transport

La représentation de l'expérience sensible des différents parcours fait

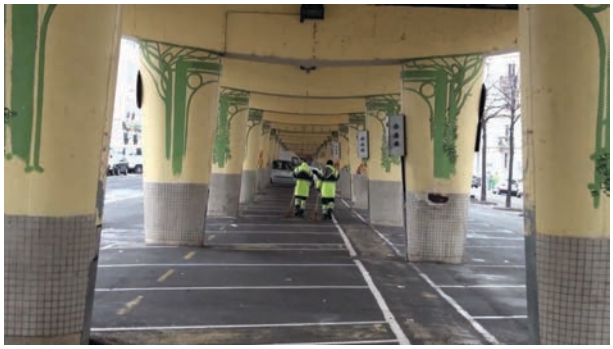
} représenter des

débat. Avec le recourt à la caméra embarquée il semblerait que l'une des intentions de la vidéo ait été de représenter cette dimension. Et effectivement, ce film permet une perception a minima du « *parcours* » (1bPA) et de « *la vitesse* » (1bPS) des modes de transport. Le mouvement de la caméra embarquée sur le vélo traduit aussi l'effort physique du cycliste, « *dans un bouger qui témoigne que c'est fatiguant, un peu complexe* » (1aCA). « *je trouve que ça parle quand même de l'expérience sensorielle et sociale du lieu, de manière… Effectivement, le ressenti du chaos. C'est pour ça que j'aurais bien voulu avoir le piéton, pour voir si le mouvement de la tête…* » (1bGC). De même sont remarquées certaines rencontres, qui participent à l'expérience d'un trajet : « *Il y a pas beaucoup de rencontres, mais enfin il y a une piétonne, un arrêt de bus. Enfin il y a deux ou trois trucs. C'est voilà, ça fait partie de l'expérience sensible et sociale de… quand tu rencontres les gens, l'autre, parce que sinon c'est assez vide* » (1bGC).	expériences de mobilité
Cependant, cette tentative de représentation de l'expérience sensible reste problématique à bien des égards. D'une part, la dimension sonore en est absente : « *Non mais il manque le son là voilà !* » (1bpGC). D'autre part, bien qu'embarquée, la caméra n'adopte pas un point de vue subjectif pour tous les modes de transport. Ainsi, le point de vue emprunté par la caméra du bus n'est pas celui d'un usager : « *le point de vue bus me paraît un peu bizarre parce que, enfin j'ai jamais vu d'un bus comme ça* » (1bGC), « *on est dans un point de vue qui est moins humain, plus confortable* » (1aRB). « *Dans le bus, c'est pas ça le cadre de ce qu'on voit. C'est évident ! On bouge la tête tout le temps. Même en voiture on bouge la tête. Là il tourne, il bouge pas la tête. Enfin bon. Le vélo c'est pareil, donc…* » (1bPS). Cette caméra embarquée mais non subjective révèle des contradictions et met en exergue l'impression d'une représentation caricaturée de l'expérience sensible. Cela amène le spectateur à s'interroger quant aux intentions énoncées lors de la commande du film : « *alors là le dispositif extrêmement figé, extrêmement fixe, pour moi ça traduit, bon voilà, c'est un outil de mesure, c'est un dispositif de mesure et d'évaluation. On mesure le temps qu'on passe, un peu ce qu'on voit. Bon. Mais ça n'a rien à voir avec l'expérience vécue…* » (1bPS). « *quelque part ça mériterait presque de revenir sur ce qu'était la construction de la séquence, pour la comprendre mieux. Pour comprendre ce qui a pu être objet de, d'indication.* *- De la commande, de l'exercice…* *- Oui* » (1aOL, Ca).	} traduction partielle ou faussée de l'expérience

La place dédiée au film dans un processus d'analyse et de projet urbain	
Les différents invités de la journée d'étude s'accordent sur le fait que le potentiel du film dans le milieu opérationnel (en particulier, mais pas uniquement) est aujourd'hui souvent mécompris et sous-évalué. L'une des erreurs consiste à croire en la « *pensée magique* [...] *qu'il y a autour de l'image* » (1bCL) : « *c'est pas parce qu'on filme que la caméra va nous montrer des choses qui opèrent, parce qu'on est dans l'opacité du réel et* [...] *qu'il faut un travail* » (1bCL). Le second biais relevé est que le film est souvent employé dans le sens d'une mesure objective qui tend à restreindre la complexité de la réalité et à effacer toutes représentations sensibles tirant vers le subjectif : « *il* [le réalisateur] *cherche à répondre aussi à une commande qui lui a été faite.* [...] *donc il est dans une situation où il cherche à produire de la mesure objective avec son outil, ce qui démontre à quel point la fabrication d'indicateurs objectifs, de la mesure qui va conformer les objectifs des concepteurs de la ville, produit une forme de réduction magistrale, énorme, de la compétence de la science humaine, au fond. Alors là on voit en effet un usage extrêmement pauvre de la vidéo. C'est-à-dire qu'on n'a ni le point de vue subjectif de la personne* [...] *ni un point de vue sur la praticabilité des parcours.* [...] *Mais on a malgré tout un témoignage assez intéressant sur ce que produit la commande du concepteur urbain en tant qu'attendu sur des résultats des outils de sciences humaines* » (1bMB). « *on voit très nettement ici qu'on a affaire à un usage positiviste, scientiste de la vidéo, qui est quand même très très caractéristique, encore aujourd'hui, de l'image dans les sciences humaines et sociales* » (1bCL). Face à cet usage restrictif du film, on en vient à s'interroger sur le bien fondé du choix du mode de représentation filmique pour l'illustration de mesures objectives (telles que les durées d'un parcours selon trois modes de transport) : on peut donc se poser « *la question de l'intérêt de la vidéo dans un processus d'étude* [...] *qu'est-ce que cette chose-là apporte de plus que, je ne sais pas, qu'une carte sur laquelle il y a trois traits avec le temps* » (1bPS) ?	} mécompréhension de la portée du film dans le milieu opérationnel } le film au service de la mesure objective

EXTRAIT 5

BUCHCIK Raphael, PATUREL Clément & ROCHE Damien. ***Ambiances et temporalités***. 9 min. 51 sec. Couleur, sonore, 2010.
Extrait : de 0 min. 14 sec. à 2 min. 15 sec.



[437]

[437] Ces quatre photogrammes sont issus du film *Ambiances et temporalités*, de haut en bas, à 0 min. 26 sec., 0 min. 32 sec., 0 min. 48 sec. et 1 min. 47 sec.

Contexte de production du film

Ambiances et temporalités a été réalisé par trois étudiants en première année de Master à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble, dans le cadre du séminaire « Traversées urbaines. Les ambiances urbaines à l'épreuve de la vidéo »[438]. En septembre 2010, ce séminaire soumettait aux étudiants la question de la représentation des ambiances à partir de la vidéo. Il proposait d'explorer les usages de la vidéo dans la captation, l'expression et la fabrication des ambiances urbaines, en convoquant une approche sensible des espaces publics urbains. Dans ce cadre de réflexion, Raphael Buchcik, Clément Paturel et Damien Roche se sont intéressés à la traversée piétonne de trois espaces grenoblois, selon différents moments du jour et de la semaine.

Description du film et de l'extrait sélectionné

Ce film retrace la traversée à pied de trois espaces publics grenoblois[439] : l'espace en dessous de l'estacade[440], une rue piétonne de la Caserne de Bonne[441] et une place publique du centre-ville[442]. Ces traversées constituent les trois séquences du film. Le protocole de captation est identique : la caméra est embarquée, portée à l'épaule du filmant qui marche en ligne droite. Loin d'emprunter un point de vue subjectif, ces "travellings à dos d'homme" (et non sur rails), traduisent la volonté des réalisateurs d' « attirer l'attention du spectateur sur les composants du plan et non pas sur une différence des points de vue »[443]. En suivant ce protocole de captation, chaque traversée a été filmée à plusieurs reprises à différents moments de la journée. Le montage recompose le parcours en conservant la continuité spatiale de la traversée, tout en le fractionnant selon des unités temporelles variées (la chronologie n'est par ailleurs pas respectée).
L'extrait choisi est la première traversée du film : celle de l'espace situé en dessous de la voie ferrée aérienne. L'alternance des moments filmés révèle les différents usages de ce lieu, à la fois zone de stationnement et marché de primeurs. Selon les heures, la lumière, le volume sonore et l'affluence des passants évoluent. Les marchands installent leurs étals au lever du jour, les agents du service de

[438] Ce séminaire, dirigé par Nicolas Tixier, faisait partie de la filière de Master proposée par le Cresson au sein de l'ENSA Grenoble. Cette filière, « Architectures et cultures sensibles de l'environnement - Construire et habiter les ambiances », est dirigée par Grégoire Chelkoff et Philippe Liveneau.

[439] Les auteurs expliquent par ces mots ce qui a orienté le choix des lieux filmés : « Le choix des lieux est conditionné par leur diversité d'ambiances en fonction du temps, de l'usage et de [la] configuration spatiale. Ces critères ont déterminé trois lieux plus ou moins ouverts, fréquentés et contrastés de manières différentes durant la journée ». Citation page 1 issue de : BUCHCIK Raphael, PATUREL Clément & ROCHE Damien. *Ambiances et temporalités.* Article accompagnant la vidéo présentée à la fin du premier semestre, 2010. 3 p.

[440] Pont supportant la voie de chemin de fer, sous lequel s'établit un des marchés de la ville, six jours dans la semaine.

[441] Centre commercial intégré à l'écoquartier de Bonne, réalisé au centre de la ville à l'emplacement d'une ancienne caserne militaire.

[442] Il s'agit de la place Grenette, prolongée par la Grande Rue. Ces espaces piétonnisés se situent dans le cœur historique de la ville.

[443] Ibidem, citation page1.

propreté urbaine balaient les derniers déchets, l'ambiance du marché est calme en début de matinée, plus animée au fil du temps alors que la population rajeunit, des voitures se garent, les caisses des denrées invendues s'empilent auprès des camions. Le montage des images (et des sons d'ambiance) procède de raccords *cut*[444], la seule cohérence dans le passage des plans étant l'unité spatiale de la traversée.

Thématiques et commentaires issus de la mise en discussion de l'extrait

États d'ambiance contrastés

Ce film met en avant différentes ambiances d'un même lieu dans le temps. Selon les moments filmés, la situation change, « *il y a des usages différents en fonction des différents moments de la journée* » (1aCA) et les paramètres d'ambiances évoluent. Ainsi, les contrastes entre certaines qualités sonores et lumineuses sont relevés : « *il y a deux choses qui m'ont frappé c'est la bande son qui est très contrastée quand même,* [...] *sachant que la phase nocturne est pas forcément la plus silencieuse. Et puis c'est aussi la qualité de l'éclairage qui prend un statut complètement différent* [...] *: autant de nuit je lui donne un caractère très technique ; autant de jour, le jour de marché, je trouvais que l'éclairage artificiel avait un statut dans la mesure où l'éclairage même des étals fait qu'il a un côté plus chaleureux que de nuit, bizarrement* » (1aCA). En confrontant différents "états" du lieu	} confrontation de différents états d'ambiance
dans le temps, ce film témoigne d'ambiances et d'usages de l'espace très contrastés : « *Moi je trouve que ça rend bien compte d'ambiances qui peuvent être justement très contrastées d'un lieu, et c'est ça visiblement le sujet.* [...] *ces représentations du lieu, des ambiances du lieu, elles sont très marquées, très différenciées, et en même temps un peu consensuelles* » (1aAMM). C'est dans la juxtaposition par le montage de différentes ambiances d'un même lieu que les réalisateurs souhaitent exposer le caractère hétérogène de son expérience : « *il y avait une certaine continuité du raccord qui passait dans la continuité du mouvement et les coupes passaient par le manque de solidarité temporelle, en fait, avec des ambiances et des temps qui étaient hétérogènes* » (1aRB). Cependant, on pourrait estimer que c'est une « *méthode très simple de comparatisme où on va chercher à superposer deux situations dans un même contexte* » (1bMB).	} ambiances contrastées
Cette franche comparaison, dès lors, ne prend pas en compte les petites variations ni les transitions de l'ambiance : « *Concernant les ruptures*	} variation sensibles et interactions sociales

[444] Le raccord *cut*, qui a pour synonyme le terme "coupe franche", signifie le « passage d'un plan à un autre sans effet de liaison comme le fondu enchaîné ou le volet ». Citation issue page 90 de : ROY André. *Dictionnaire du film : Tous les termes de la technique, de l'industrie, de l'histoire et de la culture cinématographiques.* Outremont : Les Éditions Logiques, 1999. 359 p.

d'ambiance entre plans, on comprend, enfin les choses sont marquées d'une certaine façon et je trouve que ça rate immanquablement les petites variations sensibles. On est presque dans quelque chose de trop grossier, enfin, j'ai le sentiment dans les coupes. Et peut-être que ce qui pourrait peut-être être encore plus intéressant c'est de l'ordre de la micro-variation » (1aRB). « *ce qui manque,* [...] *c'est les transitions : qu'est-ce qui se passe quand le marché, justement, s'arrête ? Quand l'activité du marché ralentit, s'arrête et passe à l'activité parking ? Et comment c'est géré ça ? Quelles ambiances ça crée, le fait que les commerçants remballent tout, on sent pas ces transitions* » (1aAMM). Effectivement, peu de place est dédiée aux petites variations du sensibles, tout comme aux micro-interactions qui composent l'expérience sociale du marché : « *si il s'agit de capturer quelque chose de l'ambiance du marché, voilà que je me sens complètement privé de, en effet, de toutes ces micro-intrigues qu'il y a, de relations familières entre les marchands, etc.* » (1bMB). Il semble donc qu'on ne puisse pas filmer l'ambiance d'un marché en évacuant toute relation à l'autre, toute interaction. C'est d'ailleurs ce qui est recommandé : « *filmer les interactions sociales, modestes,* [...] *des gestes ordinaires, quotidiens et de voir la transformation du lieu par les interactions entre les personnes et comment l'usage se transforme, ou plutôt comment le lieu se transforme par les usages* » (1bCL).	non représentées
Engagement du filmant	
Le protocole de captation pose certaines questions, notamment celle du point de vue adopté : « *dans le film, parfois, on a le sentiment que c'est un spectateur extérieur qui observe. Et parfois on est dans la peau de celui qui pratique l'espace public comme usager. Donc on a... le point de vue n'est pas tranché.* [...] *C'est un peu inconfortable ça. C'est-à-dire qu'on ne sait pas...* » (1aAMM). Cette confusion est engendrée par la combinaison du travelling avant et de la caméra à l'épaule : « *il y a des lignes au sol qui dessinent vraiment les chemins à suivre, comme des rails en fait, comme si c'était un travelling sur des rails, sauf que là a contrario c'est une caméra d'épaule avec un marcheur* » (1aRB). Ce dispositif de captation crée un point de vue étrange, « *c'est pas non plus le point de vue de la personne qui se balade dans le marché qui est représenté là. C'est le point de vue de la personne qui essaie de filmer en ligne droite, mais pas vraiment. En fait c'est une espèce de personnage qui n'existe pas non plus* » (1aNAS). Le filmant, marchant droit devant lui sans bouger l'objectif de la caméra (le zoom n'est jamais employé), doit parfois faire un pas de côté pour éviter un passant. Ces petites déviations renforcent le côté indécis du dispositif de captation : « *Il y a quelque chose qui n'est pas vraiment décidé j'ai l'impression sur la position de celui qui filme. C'est-à-dire, est-ce qu'il se*	} point de vue subjectif ou objectif ? } un engagement du filmant paradoxal

fraie un chemin dans la foule, ou est-ce qu'il va tout droit, et la foule… Parce qu'en fait, voilà : c'est-à-dire qu'en fait, évidemment quand on fait ça, ça génère des interactions avec ce qui se passe autour » (1aNAS). Ce phénomène adresse la question de l'engagement du filmant dans la scène filmée et interroge la manière dont il rend compte de cette circonstance d'engagement[445]. Cette question renvoie pour certains intervenants à la notion de performance : « *ce qu'ont fait les étudiants, c'est un… c'est de vouloir rendre compte d'un espace urbain à travers une performance vidéo. C'est-à-dire à travers l'expérience que je peux faire avec une caméra, en première personne, c'est-à-dire moi j'expérimente un espace urbain, et je l'éprouve dans son, encore une fois dans son irréversibilité, c'est-à-dire que je m'engage à y aller au risque de taper dans quelqu'un, de pas pouvoir finir le plan, de me déplacer, de me prendre la voiture lorsqu'elle se gare. Je joue l'irrévocabilité de mon acte à filmer, et c'est par cela que je rends compte de mon expérience de l'espace urbain* » (1bCL). Outre la question de la performance, c'est aussi à partir de l'engagement dans un espace, dans une relation entre filmant et filmés, que la pratique vidéographique en architecture est jugée « *heuristique* » (1bGC). Mais si la pratique vidéographique peut mener à une meilleure compréhension du lieu filmé, un retour sur cette expérience pourrait faire partie intégrante du film produit. Car, dans cet extrait, « *le cadre d'énonciation n'est pas exprimé.* […] *Mais en même temps il n'y a pas de mal à donner une explication.* […] *Et là ce serait superbe si ils nous racontaient ce qu'ils ont éprouvé de l'espace urbain en ayant filmé* » (1bCL).	} performance du corps filmant

[445] L'expression "circonstance d'engagement" est empruntée à Christian Lallier qui détaille ce qu'implique l'engagement du filmant dans la situation filmée : « Tel est le sens de cette disposition à "être affecté" : se laisser saisir par la situation que l'on observe. Il ne s'agit plus alors de simplement regarder et filmer ce que font telles ou telles personnes, mais de "s'embarquer" avec elles afin de rendre compte de leur circonstance d'engagement ». Citation issue page 70 de : LALLIER Christian. *Pour une anthropologie filmée des interactions sociales.* Paris : Éditions des archives contemporaines, 2009. 250 p.

EXTRAIT 6

SUDAN Karine. « **Esplanade de la cathédrale. Assises végétales** ». 3 min. 2 sec. Couleur, sonore. In AMPHOUX Pascal & JACCOUD Christophe. *Parcs et promenades pour habiter 2. Tome 2 : douze vidéogrammes lausannois.* Lausanne : École Polytechnique Fédérale, 1993. (Cassette vidéo).
Extrait : de 0 min. 37 sec. à 2 min. 55 sec.

[446]

[446] Cette illustration est un déroulé de l'extrait sélectionné à partir du film *Esplanade de la cathédrale*. Ce déroulé a été réalisé à l'aide du logiciel I-movie. Il est constitué d'une sélection d'images du film : un photogramme a été sélectionné toutes les 0,45 seconde.

Contexte de production du film

Ce court film a été réalisé par Karine Sudan dans le cadre d'une recherche urbaine dirigée par Pascal Amphoux et Christophe Jaccoud portant sur les pratiques et les représentations de la nature à Lausanne[447]. Cette recherche est composée de trois tomes. Le premier expose les raisons qui ont conduit les chercheurs à définir différents terrains d'étude et développe des critères et des recommandations pour le plan directeur de la ville de Lausanne. Le second, sous la forme d'une cassette vidéo présentant douze vidéogrammes[448] (dont ce film) se donne pour objectif de fournir un outil de sensibilisation du grand public à la richesse et à la diversité végétale en ville. Le dernier tome expose l'analyse menée à partir du matériau d'observation que constituent les vidéogrammes réalisés. L'esplanade de la cathédrale, terrain d'étude filmé par Karine Sudan, présente selon Pascal Amphoux et Christophe Jaccoud, « l'un des grands stéréotypes "topovégétaux" de l'imaginaire urbain », qui est celui de l'association de l'arbre et du banc[449]. Ce banc, surélevé d'une vingtaine de centimètres, offre un point de vue sur les Alpes et le Jura.

Description du film et de l'extrait sélectionné

La caméra est placée en retrait d'un belvédère. La vue sur la ville et les montagnes lointaines occupe le tiers supérieur de l'image tandis que le parapet marque une séparation horizontale. Au premier plan de l'image, à gauche se dresse un arbre. Un banc, au second plan, tient une place centrale dans la composition du cadre, bien que l'assise soit orientée de telle sorte que les personnes qui l'occupent tournent le dos à la caméra. Conservant ce cadre fixe, Karine Sudan a filmé pendant neuf heures consécutives. Au montage, elle a sélectionné différentes situations ou scénettes, que Amphoux et Jaccoud qualifient d'anecdotes[450]. Le montage est fait d'une

[447] AMPHOUX Pascal & JACCOUD Christophe. *Parcs et promenades pour habiter.* Tome 1 : *Étude exploratoire sur les pratiques et représentations urbaines de la nature à Lausanne : douze monographies lausannoises* (1992. 118 p.). Tome 2 : *Douze vidéogrammes lausannois* (1993. Vidéo). Tome 3 : *Douze monographies lausannoises.* (1994. 158 p.). Lausanne : École Polytechnique Fédérale.

[448] Le terme "vidéogramme" est employé dans cette recherche pour désigner des séquences vidéo réalisées par le Département Audiovisuelle de l'École d'Art de Lausanne à partir de recommandations précises concernant les objectifs de la prise de vue. Ces indications ont été élaborées à partir d'un concept dominant, découlant, pour chacun des terrains d'étude, de l'analyse qualitative (cf : tome 1 de la recherche). Ces vidéogrammes ont ensuite fait l'objet d'une interprétation collective (cf : tome 3 de la recherche). Se référer aux pages 8 et 9 de : AMPHOUX Pascal & JACCOUD Christophe. *Parcs et promenades pour habiter.* Tome 3 : *Douze monographies lausannoises*. (1994. 158 p.). Lausanne : École Polytechnique Fédérale.

[449] Ibidem, citation issue page 73.

[450] Ces anecdotes retracent l'ordinaire du lieu : « Ces trente six anecdotes esquissent une sorte d'histoire de vie d'un banc et son arbre attenant, rappelant au spectateur que ceux-ci sont en quelque sorte les supports d'une mémoire continuellement effacée. Concrètement, elles révèlent autant la permanence que la diversité des usages qui peuvent être faits d'une configuration aussi simple ». Ibidem, citation page 74.

succession de plans très courts (1 seconde pour le plus court et le 9 secondes pour le plus long), articulés les uns aux autres par des fondus enchaînés[451]. Si l'enchaînement des plans respecte l'ordre chronologique, les intervalles de temps réel écoulé entre chaque plan ne sont cependant pas identiques. La journée se déroule et le contraste entre les images rend une lecture possible des permanences et des dynamiques. L'immobilité de l'arbre, du banc et du parapet tranche avec la fugacité et la labilité des corps en situations, faisant anecdotes. Entre les éléments figés se meuvent des corps solitaires ou en groupe (couple, famille, groupe, individu accompagné d'un chien), appareillés (poussette, appareil photo, sac à dos, etc.) ou non.

Le banc présente différentes affordances d'usage. Il est effectivement le support matériel de nombreuses activités : on y discute, on s'embrasse, on regarde la vue, on se repose, on s'étire, on observe les passants, on attend, on pointe un élément de la vue, on lit, on fume, etc. La texture de l'image en mouvement évolue. La tonalité de l'image (luminosité, couleur, saturation) se métamorphose en fonction du climat et du cycle diurne/nocturne. Le contraste de l'image se transforme en fonction de l'emplissement et du désemplissement des présences. De même, le bruit de l'image est amplifié dans les plans où le vent accentue le mouvement du feuillage de l'arbre. La bande son étant composée d'une musique en son *off* n'apporte aucune indication concernant l'ambiance sonore du lieu.

L'extrait sélectionné constitue la quasi-totalité du film. Seules les premières secondes représentant le début de la matinée ainsi que le fondu au noir final ont été écartées.

Thématiques et commentaires issus de la mise en discussion de l'extrait

Représentation(s) de l'ordinaire

Le sujet du film est directement assimilé à une tentative de représentation de l'ordinaire et du quotidien : « *là en fait l'histoire c'est quand même l'histoire d'un banc.* [...] *on a l'essence même du banc dans toutes ces variations de possibilités de manifestation de ses usages.* [...] *on est sur des petites choses de l'ordinaire extrêmement fines mais qui sont intéressantes parce qu'elles donnent des fragilités des situations de l'ordinaire* » (1bCL). Néanmoins, ce film renvoie à une représentation passée de la question de l'ordinaire, à une manière datée d'aborder le sujet : « *Moi je trouve que c'est très daté, aussi. Alors ça, a posteriori, mais d'une époque des sciences sociales* [...] *Je trouve que c'est très difficile en fait à se prononcer sur ça parce que je me sens en même temps avoir marché dans ces pas-là à un moment donné* » (1aOL). Ce qui semble daté n'est « *pas forcément l'image mais la construction de l'image, la construction du regard*

} représentation de l'ordinaire

[451] Le fondu enchaîné est un procédé d'enchaînement de deux plans qui superpose les dernières images du premier plan aux premières images du second. André Roy définit ainsi le fondu enchaîné : « Image disparaissant progressivement dans une autre image, laquelle apparaîtra progressivement à l'écran ». Citation issue page 151 de : ROY André. *Dictionnaire du film : Tous les termes de la technique, de l'industrie, de l'histoire et de la culture cinématographiques.* Outremont : Les Éditions Logiques, 1999. 359 p.

intellectuel » (1aNT). La projection de ce film oriente le débat sur les manières dont la recherche aborde la question de l'ordinaire de l'urbain et de ses pratiques : « *dans des échanges récents qu'on a pu avoir justement avec des sociologues, on s'est dit que de plus en plus la recherche en sociologie de l'espace public essaie de mettre l'accent sur ce qui n'est pas ordinaire, va chercher justement la pratique déviante, la pratique… Va s'intéresser à ça, à tout ce qui n'est pas codifié. Et que, on perd, finalement, l'intérêt pour les usages ordinaires. C'est-à-dire qu'on fini, à force de décaler le regard, tout le temps, vers ce qui surprend, vers ce qui est insolite* […] *finalement on ne s'intéresse plus à la façon dont la vie se déroule 90 % du temps.* […] *et peut-être que justement on est allé trop loin, dans le sens de la recherche, de l'effet de surprise, de l'effet de décalage, et qu'on devrait revenir à des usages plus habituels, plus ordinaires, qui sont ce que vivent les gens au quotidien* […] *moi je trouve que revenir, enfin… que l'observation de la vie quotidienne elle peut redevenir intéressante. Après il y a peut-être d'autres façons de le mettre en scène. Mais pour moi c'est un objet d'étude intéressant* » (1aAMM). Cette considération soulevée dans le champ opérationnel trouve du répondant dans le champ cinématographique. Considérant la représentation de l'ordinaire, certains pensent « *que c'est ce qu'il y a de plus intéressant aujourd'hui. Même dans le cinéma en général. Avec une approche disons un peu ethnographique, anthropologique du quotidien. Les cinéastes les plus intéressants aujourd'hui ils s'intéressent à ça.* […] *Là je trouve que le film, justement, empêche cette relation à l'ordinaire du monde, peut-être, enfin je sais pas* » (1aRB).	} la question de l'ordinaire dans la recherche } la question de l'ordinaire dans les productions filmiques
Hétérogénéité et continuité	
Ce film témoigne d'une grande hétérogénéité des usages d'un lieu (en particulier de l'association du banc, de l'arbre et du belvédère) dans la durée d'une journée : « *là il y a une espèce de démonstration de toutes les affordances du banc* » (1bGC). Ces multiples affordances sont exposées rapidement à l'image, produisant « *un effet d'inventaire.* […] *D'ailleurs, enfin, on peut imaginer que la caméra tourne toute la journée, et on l'a reprise le soir, et on se dit qu'est-ce qu'on choisit. Et c'est là où il y a un effet d'inventaire a posteriori en plus* » (1aOL). La rigidité de ce dispositif entraîne l'impression d'un regard très dirigé : « *Ça nous dit ce qu'on doit voir et ça nous dit en général ce que c'est* » (1aNAS). L'exhaustivité des usages exposés est critiquée. À l'inverse, il aurait été préférable de « *faire un choix en fait, à partir des rushes* » (1aNAS).	} hétérogénéités des usages et affordances
Le déroulement chronologique des actions filmées est très présent à l'image : « *on a un sentiment de déroulement du temps, de déroulement de la journée* » (1bPA). « *on se demande un peu si le signe qui manque c'est la petite horloge en bas qui va marquer, qui va montrer à quelle heure on*	} chronologie des scènes filmées

est dans la journée » (1bPS). L'enchaînement des plans par les fondus enchaînée participe de cette impression de continuité : « *là, il y a des transitions qui essaient de créer une continuité dans la journée, essaient de créer un petit clip, un petit spot, qui traduit la journée entière selon des effets de glissement, en fait, de presque, de synthèse faite par ces enchaînements continus. Mais c'est une continuité un peu artificielle* » (1aRB). Ce montage de plans très courts produit un « *rythme très régulier* » (1aNAS). « *Parce que si on regarde juste comme ça, si on se laisse aller au rythme* [...] *il y a un rythme dans les mouvements des personnages qui est extrêmement monotone* » (1bPS). La brièveté des plans et le rythme engendré par leur rapide succession semblent nuire à la lecture des usages : « *On n'a pas le temps de voir ce qui se passe réellement entre le banc et les usagers.* [...] *on passe pas assez de temps à regarder les choses en fait* » (1aNAS). Cela invite à penser la longueur des séquences : « *Ç'aurait peut-être été plus intéressant d'avoir une séquence de matinée, ou une séquence de soirée, mais gardée dans sa durée, que ce coupage qui effectivement maltraite un peu l'ordinaire* » (1aOL). Les manières de représenter ou traduire l'ordinaire sont aussi questionnées : « *Ça amène à se demander est-ce qu'il peut y avoir une forme brève qui atteint le quotidien ou l'ordinaire. Est-ce qu'on peut passer par la brièveté pour aborder l'ordinaire ? Je ne sais pas. Sans doute en fait, ça peut se passer par un geste. Par l'attention à un geste. Mais là est-ce qu'on porte vraiment attention à quelque chose précisément ? Peut-être qu'il faudrait plus être attentif à une gestuelle, plutôt que de tout mêler, faire une espèce de synthèse comme ça, qui aurait... C'est assez prétentieux finalement. Alors que quelque chose de plus modeste, sur un geste, traduirait davantage de l'ordinaire et du quotidien de ce moment* » (1aRB).	} durée des plans et vitesse du montage

EXTRAIT 7

DEZZAZ Kawtar, FERRERA João, MARCHAL Théo, PIMENTEL André & TESSIEUX Marine. ***Dans l'intimité de la rue***. 8 min. 10 sec. Couleur, sonore, 2011. Extrait : de 2 min. 58 sec. à 4 min. 48sec.

[452]

[452] Ces deux photogrammes sont issus de l'extrait sélectionné du film *Dans l'intimité de la rue* à 0 min. 15 sec. (en haut) et à 1 min. 16 sec. (en bas).

Contexte de production du film

Dans l'intimité de la rue a été réalisé par cinq étudiants en première année de Master à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble, dans le cadre du séminaire « Traversées urbaines. Les ambiances urbaines à l'épreuve de la vidéo »[453]. En septembre 2011, nous avions proposé aux étudiants de réaliser une "traversée temporelle" en vidéo, en portant une attention particulière aux temporalités et aux rythmes du paysage en pratique. Cette exploration vidéographique a pris place dans un site prédéfini situé au centre de Grenoble[454]. En se confrontant à une exploration *in situ* du terrain d'étude, les étudiants devaient s'intéresser à une ou plusieurs temporalités du lieu concerné. Ils ont construit des dispositifs vidéographiques permettant de révéler ces temporalités, de les confronter ou de les comparer. Kawtar Dezzaz, João Ferrera, Théo Marchal, André Pimentel et Marine Tessieux ont conçu une vidéo représentant le croisement des quotidiens, à l'angle de deux rues[455].

Description du film et de l'extrait sélectionné

L'angle bâti, qui constitue le cadre filmé de *Dans l'intimité de la rue*, est une articulation entre le quartier de Bonne et le tissu urbain adjacent. Cet angle, lieu de connexion physique entre deux voies de circulation, est aussi un lieu de croisements, de rencontres et d'interactions entre les passants (piétons, automobilistes, cyclistes, etc.) et les résidents (habitants, commerçants et usagers d'une laverie et d'un salon de thé)[456]. L'intention du film était de retracer le quotidien du lieu à partir des trajectoires individuelles. Pour cela, les réalisateurs ont eu recours à une méthode de montage spécifique « qui tente d'articuler une succession de prises de vue, différentes par leur

[453] Comme mentionné précédemment lors de la présentation du cinquième extrait, ce séminaire était dirigé par Nicolas Tixier.

[454] Le terrain d'étude retenu pour cet exercice s'inscrit sur deux quartiers du centre ville de Grenoble : Hoche et de Bonne. Nous avons précédemment présenté le site et le cadre de l'exercice dans le chapitre 5 « Quatrième corpus : Expérimentation pédagogique », page 167.

[455] Il s'agit des rues Lazare-Carnot et Lesdiguières à Grenoble.

[456] Le paragraphe introductif de l'article rédigé par les réalisateurs témoigne de ces présences : « Place Championnet il est 11 heure, un homme en t-shirt blanc sort de la laverie, il se dirige vers le café d'un pas pressé. Au même instant, une jeune femme en robe noire s'arrête au coin de la rue et m'observe. Les piétons se croisent sans se regarder, ils sont nombreux et s'évitent. Il y a là un jeune homme qui regarde une vitrine, une vieille dame qui peine à traverser et un couple main dans la main qui semble heureux. Derrière eux, en dehors de cette agitation, deux hommes s'obstinent à décharger un matelas de leur voiture. L'orage approche, une vieille dame tente vainement d'ouvrir son parapluie, derrière elle, on aperçoit la gérante du salon de thé, contempler les premières gouttes tomber à travers sa vitrine. Un homme se dirige vers l'abri bus, un bus passe, il est bientôt midi. Une sonnette retentie et un cycliste fait brièvement son entrée, la pluie s'est arrêtée, mais le sol est encore mouillé. Venant de la rue en face, une fillette agitée saute dans une flaque à pieds joints provoquant la colère de sa maman. Peu après, deux hommes en costume s'arrêtent pour traverser, ils discutent, une voiture passe et le bruit du moteur interrompt leur conversation. Quelques personnes rentrent dans le salon de thé pendant que d'autres en ressortent munis de leur parapluie, mais il ne pleut pas. » Citation issue page 1 de : DEZZAZ Kawtar, FERRERA João, MARCHAL Théo, PIMENTEL André & TESSIEUX Marine. *Dans l'intimité de la rue*. Article accompagnant la vidéo présentée à la fin du semestre, 2011. 2 p.

cadrage et par leurs cibles (les gens qui passent). C'est un assemblage en *compositing numérique* (composition d'une image audiovisuelle à partir de plusieurs images en mouvement)[457] qui permet de superposer les différents évènements et activités dans l'espace en fonction des variations temporelles (jour, nuit, météo, heure d'affluence ou pas). [...] On obtient alors une image fabriquée, "artificielle" qui reflète le quotidien de cet espace à travers les différents quotidiens qui s'y vivent. Ce qui permet par la vidéo d'exposer clairement une complexité temporelle »[458].

Le film commence sur un fond noir. Plusieurs cadres apparaissent successivement, révélant en leur centre une personne, un véhicule ou un groupe d'individus. Ces cadres se meuvent à l'écran, suivant le déplacement des personnes. Peu à peu, on comprend que les cadres sont disposés dans un espace réel : à partir de la trajectoire des passants on devine ainsi progressivement l'espace qui se dessine entre les cadres. Il s'agit de l'angle de deux rues. Si l'unité spatiale est respectée, les moments filmés sont multiples. La luminosité et le climat diffèrent selon les cadres, indiquant un chevauchement des temps. À partir de la deuxième minute, le fond noir fait place à l'image complète du lieu, filmé en plan fixe. La valse des cadres continue au sein de cette image. À la fin du film, un zoom arrière élargit le champ et permet de révéler les deux voies réunies par l'angle étudié.

L'extrait sélectionné intervient lorsque l'image composite emplie déjà le cadre. Des passants s'acheminent sur les trottoirs de jour comme de nuit. D'autres, empruntant les passages piétons, traversent la chaussée. Une femme âgée attend au bord de la route, puis monte dans une voiture qui s'arrête un bref instant. Un groupe d'adolescents investit le coin de la rue pour bavarder. Leurs voix sont couvertes par le bruit prédominant de la circulation.

Thématiques et commentaires issus de la mise en discussion de l'extrait

[457] Selon André Roy, le *compositing* est une « Série d'opérations d'incrustation d'éléments de diverses sources dans une image. Le *compositing* produit des images composites et se fait de plus en plus par ordinateur ». Citation issue page 83 de : ROY André. *Dictionnaire du film : Tous les termes de la technique, de l'industrie, de l'histoire et de la culture cinématographiques.* Outremont : Les Éditions Logiques, 1999. 359 p.

Pour Philippe Dubois, le caractère composite de l'image fait partie d'une esthétique propre à la création vidéo. Ainsi, alors que le vocabulaire cinématographique est fréquemment employé pour qualifier des créations vidéographiques, Philippe Dubois considère les logiques de composition d'images vidéo comme distinctes des logiques du cinéma. En mélangeant les images dans une même image vidéographique, « Tout se passe en fait comme si les relations "horizontales" du montage cinématographique (le bout à bout du plan par plan, la règle de successivité, la part du syntagmatique) se trouvaient accumulées "verticalement" sur le paradigme de l'image elle-même (d'où la "composition d'images" et "l'épaisseur d'images"). On monte, si l'on veut, mais alors l'un sur l'autre (surimpression), l'un à côté de l'autre (volet), l'un dans l'autre (incrustation), ou les trois ensemble, *mais toujours à l'intérieur de l'image-cadre* ». Citation issue page 203 de : DUBOIS Philippe. « La question vidéo face au cinéma : déplacements esthétiques ». In BEAU Franck, DUBOIS Philippe & LEBLANC Gérard (Eds.). *Cinéma et dernières technologies*. Paris : INA, De Boeck Université, 1998. Pages 189-205.

[458] Citation issue page 2 de : DEZZAZ Kawtar, FERRERA João, MARCHAL Théo, PIMENTEL André & TESSIEUX Marine. *Dans l'intimité de la rue*. Article accompagnant la vidéo présentée à la fin du semestre, 2011. 2 p.

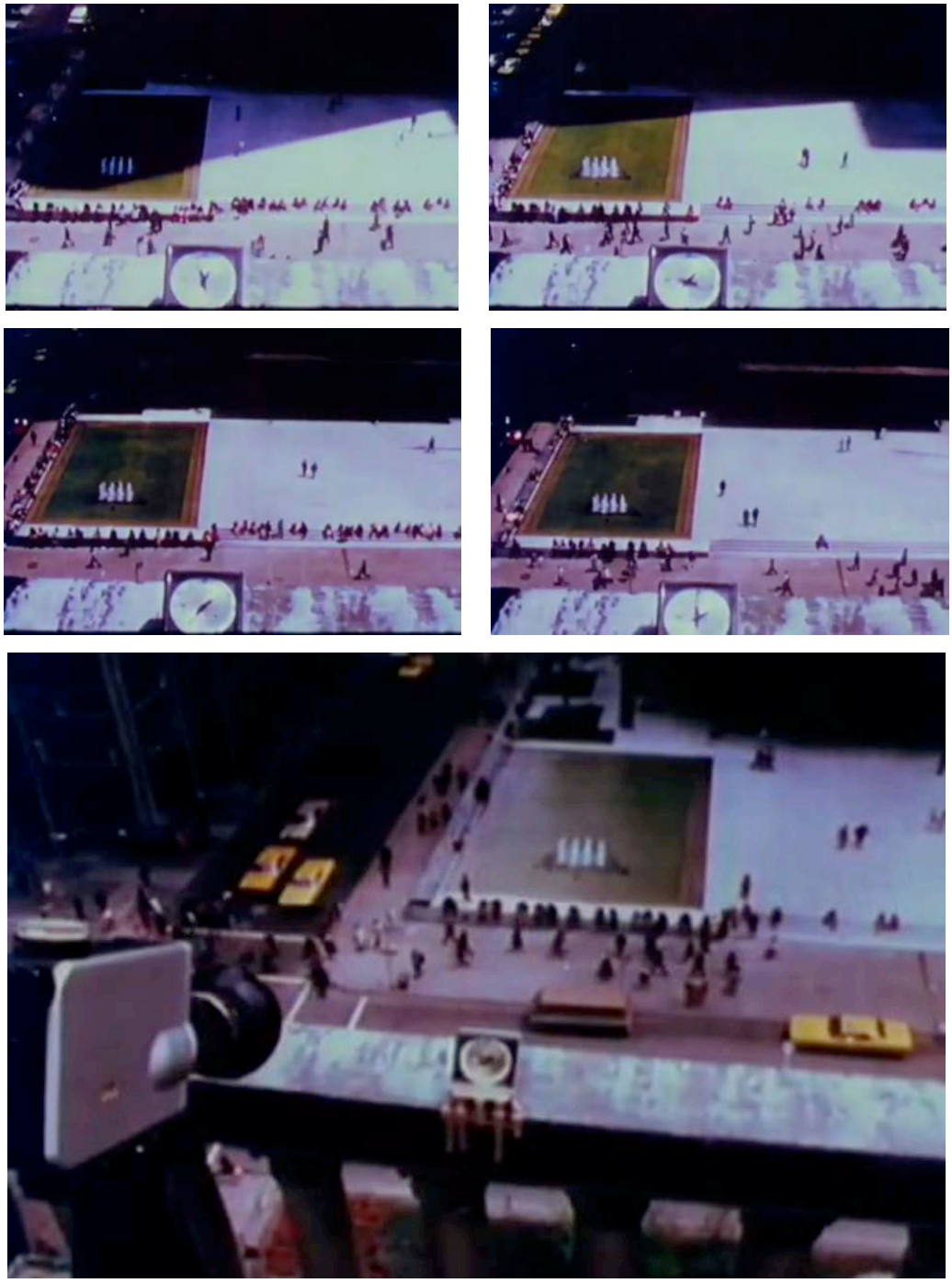
Rencontre des différents usagers d'un lieu	
Ce film montre un grand nombre d'usagers, figures de l'espace public. Ainsi, à partir d'un « *discours démonstratif sur l'ensemble des usagers de la rue* » (2aCA), on identifie « *le cycliste, la personne âgée, la poussette, le fauteuil roulant…* » (2bPA). Ces présences individuelles ou en groupe, qui ont traversé le lieu étudié à différents moments du jour et de la nuit, cohabitent ici au sein de la même image audiovisuelle. « *Peut-être que le titre, "Intimité de la rue", et la façon dont c'est filmé renvoient à des usages singuliers de la rue, en fait, dans ce brassage permanent,* […] *il isole un certain nombre d'événements de personnes, finalement en montrant qu'elles ont leurs logiques propres dans cet ensemble. Chacun a sa propre existence, indépendamment de ce qui l'entoure presque* » (2aAMM).	} identification des usagers
En procédant à la réunion d'individualités dans une même image ce film représente à la fois les usagers et l'espace partagé : « *en urbanisme on est toujours confronté à cette tension systématique qu'il y a entre l'individu, le singulier et la "dimension collective" entre guillemets, de bien commun, qui est tout cet espace avec ces gens dedans, c'est très très difficile à faire passer. Y compris par la parole d'ailleurs. Et là je trouve qu'on a quelque chose, qui ne sera jamais parfait, mais on a quand même un outil qui permet de faire sentir ça* » (2bPS). Outre la thématique du partage de l'espace public par les personnes, ce film révèle les contrastes existants entre les espaces dédiés au mouvement (notamment automobile) et ceux où l'arrêt est possible : « *au fond ce qu'on lit c'est cette dialectique très simple de l'abri et du déplacement, de l'arrêt et du mouvement, de la fixation et du déplacement justement.* […] *Et depuis cette anthropologie fondamentale qui repose sur cette dialectique très simple de l'abri et du déplacement, on peut après tirer des éléments assez intéressants sur des manières d'être ensemble, par exemple du groupe d'adolescents* » (2bMB).	} espace public partagé
Composer : isoler, superposer, juxtaposer diverses unités spatio-temporelles	
Suite à la projection, si l'on remarque l'hétérogénéité des usagers représentés, le débat porte néanmoins principalement sur la méthode de montage employée : celle du *compositing* numérique. Si cette technique peut être employée de diverses façons, elle semble ici relever de deux pratiques : « *Une pratique d'isoler, de faire des isolats d'observation et d'existence du cadrage et ça pourrait être fait sur un plan en continuité. Et puis il y a une deuxième pratique qui est celle de la superposition, des superpositions effectivement de séquences dans un milieu. Et je trouve que la composition des deux est extrêmement intéressante parce qu'elle superpose, je dirais, la singularité d'actions individuelles dans un lieu collectif à un même moment donné, partagé, et la superposition d'activités successives qui*	} le *compositing*

remplissent comme des couches successives, comme des calques successifs un lieu dans son épaisseur temporelle » (2bCL). La première pratique de sélection et d'isolat peut être comprise « *comme un surlignage des actions, une espèce de cadrage* » (2bGC). Cette focalisation sur les cadres est renforcée par le montage sonore. Ainsi, selon le son prédominant, le regard est attiré vers une partie de l'image ou une autre : « *C'est-à-dire que en fonction du son qu'on entend on sait instinctivement à quel cadre il correspond* » (2bPS). La seconde, qui s'apparente à la pratique du collage, est vue comme « *une pratique du calque qui était intéressante. Parce que, quand même ça peuple.* [...] *il y a un effet de superposition / retranchement. Et je m'amuse à superposer / retrancher et je joue de populations différentes dans des espaces-temps différents, tout en montrant la vue, enfin moi je comprenais ça, d'un coin de rue* » (2aOL). La superposition des cadres est accompagnée d'« *effets visuels, avec des effets de superposition à un plan unique, d'apparitions et de disparitions d'usagers, de bords nets, de bords flous, de soustractions...* [...] *Quel est le sens donné à tous ces effets apportés ? Et puis, le... donc ça interroge mais sans donner des prises pour une certaine réponse* » (2aCA). Le vocabulaire de ces effets visuels est difficilement déchiffrable, car non systématique : « *On va chercher le sens dans d'autres effets du même style plus tard, et on les a pas, et on s'interroge du pourquoi les avoir donné à un moment donné* » (2aCA).	} sélectionner } assembler
La superposition des présences (encadrées) permet de mêler, dans une même image, différents moments filmés. Ainsi, le soleil a enfin rendez-vous avec la lune : « *Il y a aussi l'effet nuit/jour avec le film.* [...] *C'est une juxtaposition* » (2bGC). Ce jeu des temps « *permet de donner à voir un truc qu'on ne voit jamais dans la réalité pour le coup, c'est effectivement cette dimension collective, c'est-à-dire dans le temps* » (2bPS). Ce film, en condensant les présences d'un même espace sur une courte durée, propose un temps plein, actif, au détriment d'un temps plus faible, plus lâche, moins peuplé : « *ce serait intéressant de pouvoir faire ce même travail avec du silence, du temps, du temps vide, voilà... Je disais tout à l'heure "du temps en bas bruit"* » (2bCL).	} mélange des temporalités
Effets, enjeux et limites de l'emploi du *compositing*	
Ce dispositif de montage employant le *compositing* numérique, qui à la fois saisit et compose une situation, est très prégnant à l'image. Cette sur-présence, franche, de la composition de l'image, permet que l'on « *ne se pose plus la question de savoir si c'est mis en scène, si c'est bricolé ou pas* » (2bCL). Néanmoins, certains spectateurs considèrent que, face à ce film, on s'intéresse d'emblée à la manière dont il a été réalisé, sans forcément questionner la légitimité d'un tel choix de réalisation : « *j'ai l'impression*	} prédominance du dispositif

quand même qu'il y a beaucoup de préoccupations pour cette espèce d'effet stylistique, [...] *assez formel en fait, au détriment d'une prise en compte de la pertinence de cette fabrication d'effet par rapport au lieu choisi* » (2aNAS). Il s'agit dès lors de questionner l'enjeu d'un tel procédé de montage : « *dans quel cas en fait ce genre de procédé de superposition peut devenir intéressant pour montrer quelque chose ? Et là ça montre pas grand chose en fait. Enfin, ça montre plus son propre effet que...* » (2aNAS). « *je suis intéressé à me demander au fond qu'est-ce que ça produit au plan de la réflexion. C'est-à-dire que manifestement, déjà, une distraction dans le regard. Et peut-être que en provoquant une distraction cela induit de devoir réorienter l'attention sur autre chose. Ou est-ce que ça doit laisser l'attention dans un état de distraction ? Je ne sais pas* » (2bMB). Le caractère prédominant du dispositif de montage entraîne cette dernière hypothèse selon laquelle l'attention du spectateur serait moins contrainte lorsque le dispositif filmique est moins affirmé : « *J'ai l'impression que moins l'effet est visible, moins il s'impose et plus... c'est peut-être un peu dit schématiquement comme ça, mais, plus on a de choses à dire en fait. Ça suscite quelque chose* » (2aRB).

EXTRAIT 8

WHYTE William H. ***The Social Life of Small Urban Spaces***. 58 min. et 59 sec. Couleur, sonore, DVD, Santa Monica : Direct Cinema Limited, 1988.
Extrait : de 16 min. 52 sec. à 18 min. 08 sec.



[459]

[459] Les quatre premières illustrations sont des photogrammes du second plan de l'extrait. Ils sont issus de *The Social Life of Small Urban Spaces*, de haut en bas et de gauche à droite, à : 16 min. 59 sec., 17 min. 05 sec., 17 min. 10 sec. et

Contexte de production du film

Ce film a été réalisé à l'issue d'une recherche éponyme, *The Social Life of Small Urban Spaces*[460], qui, comme nous l'avons vu précédemment, s'insérait dans le contexte spécifique de la révision du règlement de zonage de la ville de New York. Pour cette recherche, William H. Whyte a mis en œuvre une méthodologie basée sur une observation directe des espaces étudiés, réalisée de visu et à l'aide d'enregistrements filmiques. À travers sa pratique filmique, William H. Whyte s'est intéressé aux différents facteurs d'ambiance des espaces publics urbains et à leur incidence sur l'attractivité des lieux.
Le film *The Social Life of Small Urban Spaces* est un long métrage didactique, destiné au grand public, qui explique les résultats de la recherche. Les enregistrements tournés au cours du travail de terrain ont été réemployés pour sa réalisation.

Description du film et de l'extrait sélectionné

Le film *The Social Life of Small Urban Spaces* communique les résultats de la recherche du même nom : il illustre, explique et expose l'influence de la conception des espaces publics sur le comportement des usagers. Le commentaire oral de Whyte relate les différentes étapes du travail de recherche. Le film aborde, l'un après l'autre, les différents critères sur lesquels reposent la qualité des *plazas* étudiées : les assises, la connexion à la rue, le soleil, les arbres, la nourriture et la triangulation. Pour chacun de ces critères, de nombreux espaces publics urbains de villes nord-américaines sont pris pour exemples.
L'extrait sélectionné fait partie du chapitre dédié aux assises et s'intéresse à la fréquentation de la *plaza* du building Seagram. Cet extrait est composé de quatre plans qui proposent différents points de vue (au sol, en surplomb), différentes vitesses d'enregistrement (normale, en *time-lapse*) et différents statuts d'images (plan d'exposition, matériau d'analyse et diagramme statistique)[461]. La bande son est composée du commentaire de Whyte, énonçant (en voix *off*) le statut et l'analyse des documents vus à l'image. Une musique jouée au piano accompagne le commentaire sur le dernier plan.

---

17 min. 16 sec. La dernière image, qui illustre le dispositif de captation en surplomb et en *time-lapse*, est extraite à 16 min. 26 sec.

[460] Cette recherche a été présentée pour la première fois dans l'ouvrage suivant : WHYTE William H. *The Social Life of Small Urban Spaces*. New York : Project for Public Spaces, 1980. 125 p. Puis elle a ensuite été développée dans : WHYTE William H. *City: Rediscovering the Center*. New York : Anchor Book, Doubleday, 1988. 386 p.

[461] Pour une description plus détaillée, se reporter au paragraphe dédié à l'analyse du premier extrait de *The Social Life of Small Urban Spaces* : « The North Front Ledge at Seagram's », dans le chapitre 2 : « Premier corpus : Recueil et analyse de films existants », page 79.

Thématiques et commentaires issus de la mise en discussion de l'extrait	
Différents registres et statuts des images audiovisuelles	
L'extrait sélectionné de *The Social Life of Small Urban Spaces* expose, à chaque plan, des images audiovisuelles de registres différents. Une utilisation didactique est faite de ces images. L'extrait montre comment, à partir d'une approche filmique, certains usages d'un espace public ont été analysés : « *c'est un film sur la mise en abîme du film, et l'intérêt du film pour la recherche…* » (2aCA). L'exposition des images enregistrées dans le cadre du travail de terrain est effectivement complétée de l'explication de l'utilisation de ces images : « *Il montre comment ces images ont été analysées en fait. Sa méthode d'analyse* » (2aAMM). « *il montre à la fois une méthode et il l'exprime, enfin, il montre les outils de la méthode, le mode opératoire de la méthode, l'objet qui est analysé, et derrière il y a les résultats, l'exploitation par diagramme.* […] *il entre lui-même dans l'explicitation de à quoi ça sert un film et comment tu peux l'exploiter en tant que tel* » (2aCA). La production d'un diagramme (présentés dans les troisième et quatrième plans de l'extrait), réalisé à partir des données filmées (visibles dans le deuxième plan), montre l'exploitation de ces données. Avec ces deux registres d'images, « *On est à la fois dans cette gestion de la multiplicité,* [et dans] *une façon d'en avoir une visualisation un peu intelligente* » (2aOL).	} exposer les matériaux bruts et la méthode d'analyse
« *cette fois-ci l'image elle a quand même un statut très très différent de toutes celles qu'on a vu jusqu'à présent. Enfin, elle est utilisée dans un argumentaire qui est très explicité, et c'est presque un document… c'est comme un film scientifique un peu* » (2aNAS). Cette caractéristique du film comme outil de mesure et d'analyse, rapproche cet extrait des origines du cinéma, né d'une volonté d'enregistrer et de comprendre le mouvement : « *ça se place dans une tradition en fait, du cinéma comme instrument scientifique, d'analyse du réel. Donc, moi je trouve que c'est une démarche intéressante. En plus ça passe par le montage de différents registres d'images* » (2aRB).	} le film comme instrument scientifique
Le film au service de la mesure objective	
L'analyse produite à partir de l'enregistrement en *time-lapse* s'attache à relever des constantes : « *ce que ça montre* […] *cette manière de placer la caméra et de filmer comme ça, etc, ça montre plutôt les constantes* […] *plutôt que des choses plus précises, plus singulières* » (2aNAS). « *il y a une sorte de constante, ça bouge, les gens se mettent sur les marches…* » (2aOL). Le diagramme est la représentation de ces constantes. Il est décrit comme : « *une sorte de formalisme qui essaierait de capter quelque chose*	} mesurer les constantes

de régularité ou de constante dans le lieu » (2aOL).	
À partir des récurrences, la mobilité est perçue comme un flux. On remarque donc « *à nouveau cette attention très forte sur le flux, le flux circulatoire. Les pensées de la ville comme lieu de circulation des flux, qui aujourd'hui est encore très présent dans les discours de l'urbanisme* » (2bMB). La thématique du flux est décrite à partir du plan en *time-lapse*. L'un des intervenants fait remarquer que ce dispositif de captation avait de même été employé lors du réaménagement de la place des Terreaux à Lyon. Là aussi, il avait permis une représentation des flux de circulation : « *ils avaient identifié effectivement des flux. Voilà, des flux majeurs, à certaines heures, etc.* [...] *le côté juste purement visuel comme ça des flux, avait très très bien fonctionné comme outil de dialogue et d'aide à la décision* » (2bPS). La métaphore du flux, tout comme la focalisation sur les constantes des usages de l'espace, entraîne pour certains une réduction du caractère complexe des lieux : « *je veux pas dire par là que la métaphore n'est pas juste, mais qu'elle ne décrit justement que très, que partiellement une réalité sociale qui n'est appréhendée que depuis un point de vue* » (2bMB).	} la mobilité étudiée comme un flux
Cette "mesure objective", déployée à partir du *time-lapse* et mise en forme dans le diagramme, participe d'une simplification de la réalité. Dès lors, les enjeux politiques d'un recours à la mesure objective sont questionnés, puisqu'il s'agit d'« *une mesure objective qui elle-même va configurer un objectif par la suite, ou un indicateur qui va donner à voir des objectifs, des politiques, des politiques urbaines* » (2bMB). Ainsi, le recours à la mesure objective peut devenir un « *outil de légitimation* » (2bMB) des décisions publiques, questionnant les fondements mêmes du système démocratique : « *Il est évident que la question des bonnes pratiques, des evidence-based comme on dit,* [...] *je pense que sur le plan politique ça ouvre malheureusement d'autres sphères politiques que celles de la démocratie* » (2bCL). « *c'est-à-dire que si la justification se tient à la mesure objective alors dans ces cas-là ça montre à quel point l'espèce de démocratie qui est envisagée est redoutable. C'est-à-dire qu'il n'y a pas justification sur des biens communs mais justification appuyée sur des mesures objectives* » (2bMB).	} lien entre la mesure "objective" et la décision politique

EXTRAIT 9

CORRE Jean-Philippe. ***La parenthèse urbaine : Circle***. 5 min. 37 sec. Couleur, sonore, 2010. [En ligne]. URL : https://vimeo.com/22946666, (Consulté le 20/06/2014)
Extrait : de 0 min. 16 sec. à 1 min. 01 sec.

[462]

[462] Ces huit photogrammes sont successivement issus du film *La parenthèse urbaine : Circle*, entre 0 min. 17 sec. et 0 min. 56 sec.

Contexte de production du film

La parenthèse urbaine : Circle, est le deuxième volet d'un travail photographique de Jean-Philippe Corre. Ce travail porte sur la Petite Ceinture parisienne, ancienne voie ferrée dédiée au transport de passagers et de marchandises, aujourd'hui désaffectée. Le premier volet, *La parenthèse urbaine-ép 1: Vladimir*, propose une rencontre avec un homme, émigré russe, qui a élu domicile sous un pont enjambant la Petite Ceinture. Dans un témoignage sonore il parle de son habitation. Suite à ce premier volet abordant la Petite Ceinture comme lieu d'installation, le réalisateur interroge le même espace sous l'angle de la traversée, comme lieu de mobilité.
Les productions audiovisuelles de Jean-Philippe Corre sont des montages réalisés à partir de photographies et d'enregistrements sonores.

Description du film et de l'extrait sélectionné

Ce film suit le tracé de la Petite Ceinture : Jean-Philippe Corre a parcouru l'ensemble de la ligne. Marchant au centre des rails, il prenait régulièrement des photographies dans l'axe, au cours de son parcours, à quelques pas d'intervalle. Ces images révèlent le délaissé urbain. La végétation a envahi la voie, des détritus et des baraquements de fortune jonchent les abords. Le trajet est ponctué de nombreux ponts et rythmé par une vingtaine de tunnels traversés. Principalement enregistré en noir et blanc, la photographie couleur est employée lorsque le parcours longe un mur couvert de graffitis. De même, quelques exceptions sont faites concernant l'angle de la prise de vue : le regard se tourne à droite lorsque la voie enjambe un canal et se dirige en direction du sol lorsqu'une structure métallique y forme d'étranges figures géométriques.
Le montage est composé d'un travelling avant en *time-lapse*. Les images défilent à la vitesse d'un train régional en marche. Cette impression de trajet embarqué est renforcée par le montage sonore : la bande-son est composée de sons ordinaires de train en mouvement (vibrations, sons aéraulique, chocs, couple roues-rails, accélération, décélération, roulement, sifflements...[463]).
L'extrait sélectionné se situe au début du parcours. La voie emprunte plusieurs tunnels et ponts (dont celui qui enjambe le canal de l'Ourcq). La forme du bâti alentour évolue, le tissu urbain se densifie : on entre progressivement dans Paris. Au cours du trajet le photographe fait quelques brèves rencontres : un groupe de jeunes gens a investi le quai d'une gare abandonnée ; plus loin, un couple marche le long des voies ; peu après, un homme contemple la Petite Ceinture, accoudé à la balustrade d'un pont qui la surplombe.

[463] Ces signaux sonores en train sont décrits dans la partie « Écoutes mobiles : dynamiques sonore de voyages urbains » de : MASSON Damien. *La perception embarquée : Analyse sensible des voyages urbains*. [Thèse de doctorat]. Grenoble : Université P. Mendès-France, 2009. Pages 209-301.

Thématiques et commentaires issus de la mise en discussion de l'extrait	
Évocation d'une pratique	
Ce film emploie un procédé de *time-lapse* particulier. La prise de vue n'est pas régie à un minutage régulier (auquel cas les photographies seraient prises à intervalles temporels égaux). Ici, le déclenchement de l'enregistrement photographique répond au déplacement d'un corps dans un espace : le critère engendrant la prise de vue est l'avancée et le déplacement du corps du photographe dans la Petite Ceinture. Au montage, la projection rapide des images donne l'effet d'un travelling avant. La rapidité du défilement des images ainsi que le montage sonore donnent l'impression au spectateur que la prise de vue pourrait avoir été réalisée à l'avant d'un train : « *là on se laisse prendre justement par le son. Parce que moi aussi au début j'ai cru.* [...] *Au début je me dis "mais il est dans un train"* » (2bPA). « *Oui, il nous perturbe par le son...* » (2aCL). Cette confusion possible disparaît néanmoins rapidement, puisque « *la hauteur* » (2bGC) ne correspond pas à celle d'un train, mais bien à celle d'un homme debout. D'autre part, la voie ferrée se révèle rapidement hors d'usage : « *en fait la voie elle est plus utilisée !* » (2bCL).	} évoquer le déplacement en train
Ce dispositif de captation et de montage joue de cette confusion possible. Par une recomposition, ou « *une sorte de modélisation du réel* » (2bCL), il donne à voir le réel autrement : « *Là très clairement, parce qu'il est carrément dans un travail performatif, je dirais, du photographe* [...] *qui permet de recomposer et de redonner à voir, ce qui, ce que disait Marey quand il a inventé le chronophotographe, "donner à voir ce qu'on ne peut voir à l'œil nu".* [Il y a une] *recomposition du réel, non pas par la fiction, mais par un dispositif filmique pour le coup, pour redonner, pour donner à voir la transformation d'un espace urbain, qui autrement est tellement dilué qu'il en est invisible* » (2bCL).	
La vitesse de défilement des images, menant à l'association mentale du transport en train, est néanmoins critiquée. Cette vitesse donne accès à une identification des séquences du parcours mais rend peu appréhendable l'expérience corporelle qui pourrait être faite d'un tel espace : « *Moi je trouve que, par rapport à la question qui était comment ça révèle le potentiel de transformation, je trouve qu'il y a un parti pris qui est celui de la vitesse du train. On a l'impression qu'on continue de visiter cet espace un peu comme avant* [...] *avec le train quand il fonctionnait. Et donc, je trouve que ça bride un peu l'imaginaire, par rapport à des usages qui pourraient être différents. On reste un peu prisonnier de la vitesse du train. On aurait envie de s'arrêter, ou de ralentir, ou de passer... Je trouve que pour révéler des potentiels il faudrait que les vitesses puissent changer*	} difficulté d'appréhension de l'expérience corporelle

dans ce trajet ; qu'on puisse à certains moments, passer à la vitesse du piéton et prendre le temps du coup de regarder ce qui est autour. Parce qu'on sent, en même temps on sent qu'il y a un potentiel. À la fois sur l'axe et puis en même temps sur les vues qui se dégagent rapidement » (2aAMM).	
Concordance des temps	
Le dispositif employé dans ce film propose une confrontation des temps. Le passé, la mémoire des lieux, sont réactualisés par l'évocation du transport ferroviaire. Ce film montre ainsi ce qui a été et ce qui n'est plus : « *ça montre une voie qui n'existe, enfin qui n'est plus en activité* » (2aCA). C'est « *un beau travail sur la trace, sur la trace urbaine, sur la manière de faire rendre présent ce qui a été, c'est-à-dire la fonction signifiante de la trace* » (2bMB).	} rappeler le passé du lieu…
Plus qu'une simple réactualisation d'un temps révolu, Jean-Philippe Corre fait appel au passé pour questionner le devenir d'un lieu : « *il y a une superposition temporelle qui est effectuée entre un passé qui est présent par la bande sonore, par, peut-être les effets de noir et blanc, et puis, un présent qui est là par l'image, qui témoigne… parce que la végétation a envahi cet espace, d'un abandon. Et puis ça laisse porte ouverte à l'avenir.* […] *Ça réveille plutôt les imaginaires en fait.* » (2aCA).	} … pour questionner son devenir
Ce film révèle le caractère latent de cet espace. Le temps présent y est suspendu : « *peut-être que l'idée de parenthèse justement c'est un espace entre parenthèse, c'est-à-dire qui est pas aménagé pour quelque chose aujourd'hui, en fait, qui reste, où tout est possible* » (2aAMM).	
Réalisé en déambulant au cœur de la Petite Ceinture, ce film introduit la pratique de la marche dans cet espace qui en est officiellement privé (l'accès des piétons est strictement interdit et des obstacles obstruent la plupart des accès à la voie) : « *Enfin, ça fait quand même exister cet objet-là, alors que c'est pas possible de le pratiquer comme ça en fait. Ça invente une pratique* […] *le fait de le mettre en noir et blanc et de lui donner ce son du train, ce serait comme une pratique qui aurait existé avant et qui n'existerait plus, mais je pense que c'est pas très intéressant. C'est plutôt ce que ça pourrait susciter un désir de… que ça devienne quelque chose. Que ça reste en l'état comme ça, ou peut-être juste ça donne envie d'aller s'y promener* » (2aNAS).	} la marche comme projet ?
En attirant l'attention sur le passé d'un espace, par une pratique ancrée dans le présent, pour penser son devenir, *La parenthèse urbaine : Circle* est vu comme une force de proposition, dont le message est cependant peu affirmé. Ainsi, l'absence de parti pris fort entraîne cette interrogation : « *de quoi le film se fait porte-parole ? Au sens de, est-ce qu'il y aurait une forme de vie là dont il faudrait témoigner ?* » (2aOL). « *C'est vrai, la question de quoi* […] *le film est le porte-parole c'est une question qui*	} le film comme porte-parole

me semble vachement importante à chaque fois. Peut-être plus que le dispositif technique ou je ne sais pas quoi, ou la manière dont il est fait, c'est plutôt la posture. Et là, c'est pas très clair, enfin c'est pas très clair, j'entends, c'est pas très affirmé quoi » (2aNAS).

EXTRAIT 10

WELSBY Chris. « **Park Film** ». 7 min. 16 sec. Couleur, muet, (1972-73). In *Chris Welsby*, DVD, Londres : British Artists' Films, 161 min., 2005.
Extrait : de 0 min. 05 sec. à 3 min. 06 sec.

[464]

[464] Ces images correspondent au début et à la fin de la première journée filmée par Chris Weslby dans *Park Film*. Elles ont été extraites à 0 min. 15 sec. et à 2 min. 56 sec.

Contexte de production du film

Tournée et montée au cours des années 1972 et 1973, *Park Film* est l'une des premières réalisations de Chris Welsby. Membre de la coopérative London Filmmakers' Coop, Chris Welsby a réalisé des productions inscrites dans le courant du film structurel-matérialiste[465]. Avec le cinéaste William Raban[466], Welsby fut d'ailleurs l'un des fondateurs d'un nouveau genre de cinéma expérimental : le *lansdcape film* (ou film paysage)[467]. Les productions inscrites dans ce genre cinématographique tendent à utiliser les propriétés du médium cinématographique pour révéler les dynamiques propres aux éléments naturels. Cette interaction entre les données en mouvement du paysage et les conditions techniques de l'enregistrement filmique et vidéographique est au cœur du travail de Chris Welsby. Ainsi, dans ses films, « les mécaniques du film et de la vidéo interagissent avec le paysage de telle sorte que sont donnés aux éléments processuels – tels que les changements de lumière, la montée et la descente des marées ou les changements de la direction du vent – l'espace et le temps pour participer au processus de représentation. Les séquences d'images qui en résultent permettent d'envisager une relation entre la technologie et la nature fondée sur d'autres principes que l'exploitation et la domination »[468].
Park Film est a été édité dans un DVD rassemblant huit films de Chris Welsby, réalisés de 1972 à 2005.

Description du film et de l'extrait sélectionné

Park Film, tourné à Londres dans Kensington Gardens, retrace trois jours de la vie quotidienne du parc. Le point de vue est fixe. Le cadre révèle un chemin piétonnier très fréquenté qui traverse l'image de droite à gauche. De part et d'autre du chemin, s'étendent des surfaces planes

[465] SUDRE Alain Alcide. « Expérimental (film) ». In VIRMAUX Alain & VIRMAUX Odette (Eds.). *Dictionnaire du cinéma mondial. Mouvements, écoles, courants, tendances et genres.* Monaco : Éditions du Rocher, 1994. Pages 318-345.

[466] Chris Welsby a notamment tourné le film *River Yar* en 1972 avec William Raban.

[467] Pour Alain Alcide Sudre, « Dans les années 70, ces deux derniers cinéastes [William Raban et Chris Weslby] contribueront à l'établissement d'un nouveau genre, le *film paysage* (landscape film), qui, paysage rural, marin ou urbain, devait connaître des variantes infinies dans le cinéma expérimental. Branche, à l'origine, du "structuralisme" britannique, il s'inscrit dans la tradition des peintres paysagistes anglais, dont Gainsborough. Raban et Welsby privilégièrent, au début, un processus de filmage a espacement régulier (image par image), permettant, en compressant le temps, de mettre en évidence les changements de lumière sur une grande durée ». Citation issue page 341 de : SUDRE Alain Alcide. « Expérimental (film) ». In VIRMAUX Alain & VIRMAUX Odette (Eds.). *Dictionnaire du cinéma mondial. Mouvements, écoles, courants, tendances et genres.* Monaco : Éditions du Rocher, 1994. Pages 318-345.

[468] Traduction personnelle de : « the mechanics of film and video interact with the landscape in such a way that elemental processes—such as changes in light, the rise and fall of the tide or changes in wind direction—are given the space and time to participate in the process of representation. The resulting sequences of images make it possible to envisage a relationship between technology and nature based on principles other than exploitation and domination ». Cette citation est issue de : WELSBY Chris. Technology and landscape. *Chris Welsby*. Juin 2001. [En ligne]. URL : http://www.sfu.ca/~welsby/Intro.htm, (Consulté le 20/06/2014).

gazonnées. Au premier plan de l'image (avant le chemin) se trouvent une poubelle et un jeune arbre. Au dernier plan de l'image (au-delà du chemin) est placé un banc derrière lequel s'étend une large pelouse puis de grands arbres. Le ciel occupe une place prépondérante dans l'image. De nombreuses personnes traversent le parc à pied, à vélo ou y séjournent un moment pour pique-niquer, prendre le soleil, s'adonner à des pratiques ludiques ou sportives. Pour ce film réalisé en *time-lapse*, Chris Welsby s'est fixé une règle simple guidant la captation : un cliché est enregistré à chaque fois qu'une personne marchant sur le chemin central entre et sort du cadre de l'image. Le point de vue et le procédé d'enregistrement ont été conservés à l'identique pendant trois jours consécutifs, Welsby filmant sans discontinuer de l'aube à la tombée de la nuit. La forme du film et sa durée dépendent directement du mouvement des corps qui traduit un paysage sensible, culturel et social. En plaçant en premier lieu le passage des piétons dans la définition de la forme du film, ces derniers participent pleinement au processus de représentation. Dans *Park Film* le climat tient une place prépondérante dans l'image tout comme dans le dispositif de captation. Le ciel, la lumière et les couleurs transmettent explicitement la brume matinale, le soleil voilé ou franc, l'épaisseur des nuages ou la pluie. De même, la durée projetée de l'enregistrement de chaque journée filmée donne aussi des indications concernant le climat. Ainsi, le second jour étant pluvieux, un nombre inférieur de personnes a emprunté le chemin piétonnier et l'enregistrement en *time-lapse* a donc été moins souvent déclenché. Dès lors, à la projection (en considérant une vitesse de défilement des images identique sur l'ensemble du film), la durée du second jour est inférieure à celle du premier jour ensoleillé et du dernier jour sans pluie. Si le dispositif révèle par ce biais l'influence du climat sur les présences humaines, il traduit aussi certains rythmes urbains : la pause déjeuner, la sortie du travail, le temps des pratiques sportives, tout comme celui de la gestion du parc.
L'extrait sélectionné correspond au premier jour enregistré.

Thématiques et commentaires issus de la mise en discussion de l'extrait

Un paysage de mouvements par l'esquisse

Park Film, dont l'objet n'est pas la mobilité en tant que telle – nous ne pouvons vraisemblablement pas voir le mouvement des corps dans le temps de sa réalisation – participe d'une représentation de ce que nous pourrions appeler un "paysage de mouvements" – la représentation du paysage étant configurée par les mouvements des corps. Le condensé des mouvements, engendré par l'emploi singulier du *time-lapse*, « *met l'accent de façon vraiment amplifié sur les mobilités. C'est-à-dire qu'on n'a pas les usages statiques de l'espace public. On a l'impression que tout est en permanence en mouvement en gros. Et que le mouvement est généré par des individus autonomes. C'est-à-dire qu'on est dans une espèce d'atomisation de l'usage de l'espace. C'est… ça fait penser à des représentations de la DATAR sur Territoire 2040, tu sais, avec le monde des individus. En fait c'est la figure, le monde est fait par les individus en mouvement. En fait c'est*

} représentation des mouvements du paysage

une espèce de constellation où tu as des trajectoires qui se croisent dans tous les sens en fait. Ça m'évoque un peu ça » (2aAMM). L'espace semble définit par les mouvements, ce qui n'est pas sans rappeler les images de l'architecture utopique des années 70 : « *ça m'évoque les collages d'Archizoom et de Superstudio* [...] *En fait ces espèces de rangées d'arbres à l'infini on a l'impression que ça s'arrête jamais,* [...] *c'est comme si la ville finalement était remplacée par une espèce de grande forêt avec des éléments de circulation, il n'y a plus d'architecture, il y a que des éléments de couleur comme ça qui se mélangent. Et du coup c'est,* [...] *un espèce de territoire sans architecture comme ça, qui est uniquement un sol lisse et puis des piquets, et puis des gens qui font, à l'intérieur on ne sait pas ce qu'ils font. Peu importe* » (2aNAS).	
Le film procède ainsi par abstraction : « *en fait c'est comme si la journée se résumait à quelque traits, à un abstract comme ça* » (2aRB). « *Oui, ça a un côté esquisse* » (2aOL). Dans ce film, « *on est à l'opposé d'une description qui pourrait être une description organique* [...] *là on serait plus sur une description par abstract* » (2aRB). Ce degré d'abstraction tend à éloigner toute subjectivité : « *j'ai pas l'impression d'être prisonnier d'un point de vue. Aussi bienveillant et partageur serait-il. Et en fait il y a une sorte même de géométrie, il y a des verticales, des horizontales* » (2aOL). Néanmoins, le caractère abstrait de la représentation ne dessert pas pour autant une compréhension du lieu filmé et de ses usages : « *C'est un autre type de réalisme en fait.* [...] *Ça l'est pas moins je pense, ça dit pas moins de choses sur le réel. Avec une certaine abstraction, au sens de quelques traits* » (2aRB).	} esquisse qui donne à voir les grands traits de la transformation du lieu
Donner à voir l'immatériel	
Cette représentation, qui, comme nous venons de le relever, procède d'une certaine abstraction, donne à voir des composants immatériels de l'existant. D'une part, ce film, « *très aérien* » (2aOL), est perçu comme décrivant les qualités sans cesse changeantes de l'atmosphère : « *je trouvais aussi que ça témoignais beaucoup, pour le coup, de la question de l'atmosphère, des ambiances, de la lumière et des qualités de lumière au fur et à mesure de la journée. On commence, c'est presque, j'emploie des grands mots, mais presque un tableau impressionniste. On commence d'abord par des effets de brume et des couleurs assez froides. Et puis au fur et à mesure de la journée la lumière devient plus chaleureuse. À la tombée de la nuit il y a le gazon qui devient vert, vert fluo. Et entre chien et loup il y a des couleurs qui commencent à prendre leur importance et ça témoigne aussi de ça. Et bizarrement, par rapport à cette notion de couleur moi j'étais sensible aussi à la question de la profondeur de champ, je trouvais que le matin il y avait plus de profondeur de champ et malgré la brume on voit beaucoup plus de*	} représentation des immatérialités

choses que le soir » (2aCA). La lumière, les couleurs, les contrastes évoluent tout au long de la journée. L'atmosphère inscrit ses modulations sur la pellicule et la projection les développe au fil des images.	
D'autre part, ce film témoigne pour certains de la question de l'anonymat dans l'espace public : « *Moi je trouve qu'il y a une relation à l'anonymat en fait. C'est-à-dire qu'on n'arrive pas à identifier, enfin, à isoler des… on a l'impression que c'est toujours les mêmes personnes, ou les même chiens qui passent, ou les même poussettes. Il y a une espèce de répétition qui crée une réflexion sur l'anonymat. Et de la même manière* […] *on n'arrive pas à identifier les usages qui sont faits du banc, puisqu'il y a une apparition, disparition et un accéléré qui font qu'on n'arrive pas à le définir. Donc l'usage aussi est anonyme, on n'arrive pas à l'identifier. Voilà. Anonymat au sens aussi où il y a* […] *que des passants, enfin, des passages, des apparitions, disparitions* » (2aRB).	} anonymat
Pour finir, ce film traduit aussi des rythmes du paysage : « *il y a le passage des passants qui donne un certain rythme assez rapide, mais on sent dans certains événements qu'il y a des rythmes plus lents qui s'installent, dans les pratiques sportives un peu, dans le camion qui vient pour la gestion de l'espace, et donc il y a des temporalités et des rythmes différents tout au long de la journée et ça témoigne de ça* » (2aCA). À travers les images et leur rythme infini se dégage la posture déployée dans le dispositif que Chris Welsby met en œuvre. Celle-ci pourrait s'apparenter à la posture de l'épuisement[469] : « *Ici on n'est plus dans le travail laborieux d'inventaire. On n'est plus dans les plans fixes de tout à l'heure qui essaient de saisir des manières de s'asseoir sur un banc. Le rythme s'est autonomisé de la mesure. On n'a plus la mesure de la bonne position, ou la mesure scientifique de tout à l'heure qui était de, j'accélère et je saisis une constante. On a un rythme qui devient, qui est un peu là pour lui-même et qui fait saisir une sorte de, ce que tu disais, de couleur du jour. Alors on a une sorte d'existence, comme ça, de matériau, qui obtient une sorte de présence extrêmement forte. Et l'épuisement au sens justement où on est… on cherche plus à saisir les possibilités d'un lieu, elles sont… je trouvais même par moment il y a des personnages on peut les voir, je ne sais pas si c'est avec la persistance*	} rythme du paysage

[469] Dans *L'épuisé*, texte faisant suite à quelques pièces de Samuel Beckett, Gilles Deleuze développe la posture de l'épuisement, qu'il oppose à celle de la fatigue. Alors que la fatigue ne permet pas la réalisation d'un possible, l'épuisement « épuise tout le possible. Le fatigué ne peut plus réaliser, mais l'épuisé ne peut plus possibiliser ». Citation page 57 de : DELEUZE Gilles. « L'épuisé ». In BECKETT Samuel. *Quad et autres pièces pour la télévision*. Paris : Les Editions de Minuit, 1992. Pages 55-106. C'est à cet épuisement du possible que semble s'adonner Welsby lorsqu'il se tient à la règle de captation arbitraire qu'il a définie.

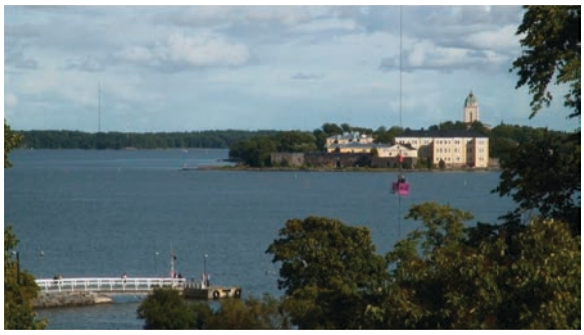
Nous ne pouvons aborder la question de l'épuisement sans rappeler le travail de Georges Perec, particulièrement sa *Tentative d'épuisement d'un lieu* parisien, que nous avons déjà mentionné précédemment, dans le chapitre 5 : « Quatrième corpus : Expérimentation pédagogique », page 176.

rétinienne, mais quasiment en même temps, à trois endroits en même temps. Donc il y a une sorte de vitalité extraordinaire, où l'anonymat c'est cette capacité à ne plus être redevable, voilà, d'une posture, d'une mesure… »[470] (2aOL). À partir de cette tentative d'épuisement, le rythme présent à l'image traduit aussi la part inappréhendable de l'ordinaire : « *là, il saisit un au-delà de l'ordinaire. C'est-à-dire un au-delà de la perception commune un peu, en nous disant, voilà, il y a une sorte d'indécidé dans l'ordinaire, qu'on saisit pas forcément mais qui est là* » (2aOL).

[470] Alors que l'intervenant dont nous avons ici retranscrit les propos place la démarche d'inventaire du côté de la fatigue, il rapproche les images produites par Chris Welsby de la posture de l'épuisement. Ces paroles sélectionnées font échos à *L'épuisé* de Deleuze, qui recense quatre façons d'épuiser le possible. L'une d'entre elles passe par le recours à la fugacité de l'image : « Mais n'est-ce pas également le cas de l'image, qui proposait déjà une manière spécifique d'épuiser le possible ? On dirait cette fois qu'une image, telle qu'elle se tient dans le vide hors espace, mais aussi à l'écart des mots, des histoires et des souvenirs, emmagasine une fantastique énergie potentielle qu'elle fait détoner en se dissipant. Ce qui compte dans l'image, ce n'est pas le pauvre contenu, mais la folle énergie captée prête à éclater, qui fait que les images ne durent jamais longtemps ». Citation issue page 76 de : DELEUZE Gilles. « L'épuisé ». In BECKETT Samuel. *Quad et autres pièces pour la télévision*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1992. Pages 55-106.

EXTRAIT 11

BRAYER Laure & alii. ***Taskscapes urbains. Regards sur 5 métropoles***. 14 min. 22 sec. Couleur, sonore, 2011.
Extrait : de 8 min. 39 sec. à 11 min. 21 sec.



[471]

[471] Ces cinq photogrammes illustrent le thème « Nature » dans les villes suivantes (de haut en bas et de gauche à droite) : Hanoï, Helsinki, Bamako, Recife et Montréal. Ils sont issus de *Taskscapes urbains. Regards sur 5 métropoles* entre 8 min. 45 sec. et 10 min. 54 sec.

EXTRAIT 12

GONZALEZ-FOERSTER Dominique. « **Taipei** ». 9 min. 15 sec. Couleur, sonore, (2000). In *Parc Central*, DVD, Paris : MK2/Anna Sanders Films, 45 min., 2006.
Extrait : de 2 min. 24 sec. à 4 min. 24 sec.

[472]

[472] Ces photogrammes sont issus du film *Taipei* de Dominique Gonzalez-Foerster, entre 2 min. 24 sec. à 4 min. 24 sec.

EXTRAIT 13

PIED LA BICHE. ***Sans Titre (RER)***. 12 min. 46 sec. Couleur, sonore, 2010. [En ligne]. URL : http://www.smartcity.fr/ciup/projet/sans-titre-rer-2010.html, (Consulté le 20/06/2014).
Extrait : de 1 min. 53 sec. à 3 min. 44 sec.

[473]

[473] Ces six photogrammes sont extraits du film *Sans Titre (RER)*, de haut en bas et de gauche à droite à : 2 min. 14 sec., 2 min. 25 sec., 2 min. 55 sec., 3 min. 8 sec., 3 min. 28 sec. et 3 min. 32 sec.

3 / Synthèse de la présentation des extraits de films visionnés collectivement

Dans ce chapitre nous avons procédé à une première analyse par extrait. Nous nous permettons ici de rappeler l'ensemble des thématiques précédemment développées pour chacun des dix premiers extraits (les extraits 11, 12 et 13 ne comportant pas le quatrième niveau de description).

Tableau récapitulatif des thématiques issues de la première analyse par extrait	
Extrait 1	- Ambivalence de la distance - Les mouvements de caméra : lente dérive et focalisation - Qualification de la dynamique de l'ambiance
Extrait 2	- Multiplicité et coprésence des échelles spatiales et temporelles - Entre l'image et le son - Esthétique de la vue et sensations
Extrait 3	- L'espace implicite du hors-champ - Description verbale : portée et limite
Extrait 4	- Une technique de montage spécifique : le *split screen* - Tentatives de représentation de l'expérience sensible en transport - La place dédiée au film dans un processus d'analyse et de projet urbain
Extrait 5	- États d'ambiance contrastés - Engagement du filmant
Extrait 6	- Représentation(s) de l'ordinaire - Hétérogénéité et continuité
Extrait 7	- Rencontre des différents usagers d'un lieu - Composer : isoler, superposer, juxtaposer diverses unités spatio-temporelles - Effets, enjeux et limites de l'emploi du *compositing*
Extrait 8	- Différents registres et statuts des images audiovisuelles - Le film au service de la mesure objective
Extrait 9	- Évocation d'une pratique - Concordance des temps
Extrait 10	- Un paysage de mouvements par l'esquisse - Donner à voir l'immatériel

Ces thématiques, propres à chaque extrait projeté, témoignent de l'incidence de différents composants des dispositifs filmiques sur leur réception par les spectateurs. Elles soulèvent et interrogent :

- **des manières d'enregistrer et de capter le réel** : positionnement de la caméra, angle de prise de vue, échelle des plans, mouvements de la caméra, caméra subjective ou mise à distance, vitesse d'enregistrement des images (*time-lapse*, *slow motion*), prise de son (direct ou non), enregistrement en couleur ou en noir et blanc, etc.
- **des manières d'assembler et de montrer des images audiovisuelles** : *split-screen*, *compositing* numérique, durée des plans et vitesse du montage, vitesse de défilement des images, montage sonore (sons visualisés ou sons acousmatiques), inscription de sous-titres, etc.
- **ce à quoi le film donne accès** : états d'ambiance, dynamique de l'ambiance, usages et affordances dans l'espace public, figures et usagers, ordinaire et quotidien, strates temporelles, rythmes urbains, etc.
- **ce que ces images audiovisuelles induisent chez le spectateur :** trouble, émotion, sensation, perception, description, appréciation, interprétation, critique, positionnement, engagement, proposition, etc.
- **le statut de ces images audiovisuelles :** film considéré comme outil de mesure, aide à la recherche, production autonome, film didactique, film de commande, etc.

Si nous avons jusqu'alors relevé des thématiques qui étaient propres aux extraits de films et à leurs principales caractéristiques, nous allons à présent aborder un ensemble de questions transversales, proposant ainsi une lecture croisée du corpus d'extraits de films projeté.

Chapitre sept

Sensible, perceptif, interprétatif, critique et créatif. Les registres d'une expérience d'audio-vision collective

Si, dans le cadre des chapitres présentant les quatre corpus de ce travail, nous avons principalement posé la question de la constitution du film, c'est à partir du dispositif d'entretiens collectifs basés sur une projection audiovisuelle – dispositif mis en place lors de la journée d'étude mentionnée précédemment – que nous nous intéresserons à présent à ce que permet l'expérience d'audio-vision et sa discussion en terme d'appréhension, de compréhension des lieux et de conception. Travaillant à partir des paroles recueillies, nous nous intéressons à ce que le spectateur reçoit, perçoit, comprend et interprète au sujet du film. Nous interrogerons ce que le film met au travail au cours de sa projection et de sa discussion collective. Il s'agit d'abord de chercher à voir ce qu'un film traduit d'un lieu pour le spectateur. Nous nous intéresserons alors aux modalités de cette traduction. Il s'agit ensuite de s'intéresser aux manières dont le film permet au spectateur de penser la transformation ordinaire du lieu filmé.

Quels sont les effets, les incidences du film sur le spectateur ? Qu'engendre le film chez celui qui se prête à une expérience d'audio-vision ? Comment la représentation filmique opère-t-elle pour le spectateur ? Mais encore, le spectateur trouve-il le médium filmique opérant pour son champ d'expertise, et cela de quelles manières ?

Ce chapitre a une double vocation. La première consiste à explorer plus en détail un nombre de questions transversales aux extraits projetés qui tracent le portrait possible de l'expérience d'audio-vision. Ces questions ont d'abord pris forme dans nos propres analyses filmiques et se sont étoffées par leur récurrence dans les échanges entre les différents invités de la journée d'étude, au cours des discussions faisant suite aux projections.
Ce qui semble d'emblée spécifique aux entretiens collectifs liés à une projection filmique, c'est que cette dernière déclenche la parole. La parole plurielle des interlocuteurs convoqués – parole que nous avons pris le temps d'exposer dans le chapitre précédent – révèle différentes modalités de l'expérience d'audio-vision. C'est à ces modalités appréhendables dans les discours que nous allons dorénavant nous intéresser, en nous détachant du cas par cas des films pour questionner plus largement l'expérience d'audio-vision. Les questions transversales à la réception collective des extraits seront organisées selon les différents registres de parole que nous avons pu relever au cours de l'analyse des débats. Dans ce sens, nous faisons l'hypothèse qu'en étudiant ces différents registres de parole et les questions qu'ils abordent, nous pouvons appréhender les manières dont le film opère pour le spectateur dans sa compréhension d'un lieu et de son ambiance.

Effectivement, au vu des propos retranscrits, il apparaît que la projection filmique engendre chez le spectateur différents registres de discours traduisant différents plans de l'expérience d'audio-vision. Ainsi, la projection filmique fait appel aux registres sensible, perceptif et interprétatif, voire critique. En effet, l'éprouvé filmique semble mettre au travail les sensations autant que les perceptions et les interprétations du spectateur. À la suite de la projection, les premières réactions (souvent non-verbales) expriment le registre **sensible**. Puis, avec le commentaire qui survient immanquablement, surgissent les registres **perceptif** (ce que j'ai perçu de la représentation), **interprétatif** (ce pourquoi il me semble que j'ai perçu cela), appréciatif (ce que j'aime ou qui me déplait dans ce que j'ai perçu ou ce qui m'a amené à percevoir) et **critique** (ce qui est bien, mal ou non transmis, ce qui pourrait être réalisé autrement, etc.).

Nous verrons par la suite en quoi ces différents registres en appellent un dernier qui nous intéresse particulièrement : celui du **créatif.** C'est en cela la seconde vocation de ce chapitre, qui dans un dernier temps porte une réflexion sur le rôle créatif d'une expérience d'audio-vision partagée et débattue et met l'accent sur le fait que, dans ce dispositif, le spectateur est aussi un potentiel réalisateur ou concepteur. Pour cela, nous aborderons notre matériau d'analyse sous un angle différent, ou, plus précisément, nous le considérerons selon une autre échelle : nous ne nous appuierons alors plus uniquement sur les propos échangés après chaque projection, mais prendrons pour objet d'étude l'intégralité du dispositif d'échange proposé, c'est-à-dire l'ensemble de la discussion et le cadre global de la journée d'étude.
Il nous semble important de pointer dès maintenant ce double angle d'analyse à l'origine de ce chapitre, que nous avons néanmoins organisé, pour en faciliter l'exposé, autour des différents registres précédemment pointés.

1 / Sensible

La réception d'un film peut être tout d'abord pour le spectateur le moment d'une expérience sensible. Celle-ci est liée au caractère trouble de l'image filmique.

a - Trouble de l'image filmique

L'expérience sensible propre à la réception filmique s'exprime ponctuellement au travers de ce que Pierre-Damien Huyghe qualifie de "moments de cinéma".

Les moments de cinéma

Dans *Le cinéma avant après*[474], Pierre-Damien Huyghe aborde la question du trouble de l'image filmique. À partir du trouble éventuellement éprouvé par le spectateur lors de la réception filmique, il définit ce qu'il considère comme "expérience de cinéma" ou "moment de cinéma". La thèse qu'il défend est que des moments de cinéma peuvent être potentiellement présents dans un film mais n'existent cependant pas forcément dans toutes les productions filmiques. Selon

[474] HUYGHE Pierre-Damien. *Le cinéma avant après*. Grenoble : De l'incidence Éditeur, 2012. 221p.

Pierre-Damien Huyghe, « le cinéma se tient dans le moment où quelqu'un, qu'on va appeler un cinéaste, admet que dans son travail il puisse y avoir des accidents »[475]. Derrière le caractère accidentel des moments de cinéma qui surgissent éventuellement au cours d'un film, nous retrouvons l'idée déjà évoquée de François Laplantine, selon laquelle la richesse des dispositifs filmiques se trouve aussi dans la part d'indéterminé qui peut advenir de leurs mises en place[476]. Chez ces deux auteurs cependant, la cause de l'indéterminé filmique n'est pas tout à fait la même. Si François Laplantine rapproche l'origine de cet indéterminé à l'ouverture du dispositif filmique face à l'imprévu pouvant survenir d'une situation ou résultant des interactions entre les personnes filmées, Pierre-Damien Huyghe lie cet indéterminé, cet accident, aux conditions techniques mêmes de l'enregistrement filmique, c'est-à-dire aux possibilités de l'appareil qu'est la caméra « d'exposer de la sensibilité à la perception »[477]. Par le biais de la caméra quelque chose fait face au spectateur qui n'est pas du ressort du réalisateur, mais qui est liée aux propriétés de l'appareil d'enregistrement. Il écrit ainsi que « Ce que donne un appareil, lorsqu'il n'est pas engoncé dans une quelconque logique d'instrumentation, ce qui, donc, appartient à sa puissance spécifique, échappe, dans un certain laps de temps au moins, à ce qui peut être envisagé, dessiné, calculé, prévu, etc. »[478]. Ces moments de cinéma sont qualifiés d'accidentels car ils dépassent le cadre "construit" du film en proposant à la vue du spectateur des choses dont le statut peut sembler anecdotique ou insignifiant par rapport au récit dramatique ou à la situation filmée principale. Dans ce sens, il existe des films « dans lesquels viennent à la vue ou à l'écoute des moments qui n'ont pas de fonction dramatique, c'est-à-dire dont la présence dans le film ne s'explique pas en terme d'agencement dramatique, ou narratif, ou discursif »[479]. Ce sont à ces moments précis que, selon Pierre-Damien Huyghe, une expérience de cinéma prend forme.

Ces moments qui ne servent pas le déroulé narratif d'un film sont cependant loin d'être anodins. Bien qu'apparemment sans importance, il ne faut pas négliger pour autant leur portée au cours d'une expérience d'audio-vision, car ils marquent le spectateur, l'affectent, le déplacent de façon

---

[475] Propos de Pierre-Damien Huyghe, retranscrits par nos soins, issus à la 31ème minute de : BOUHOURS Amélie. Pierre-Damien Huyghe, Yves Citton, Le cinéma avant après. *La vie manifeste.* 57 min. 31 sec. [En ligne]. URL : http://laviemanifeste.com/archives/8001, (Consulté le 20/06/2014).

[476] Cette remarque de François Laplantine à propos des dispositifs filmiques a été mentionnée auparavant dans le cadre du Chapitre 1 (Deuxième hypothèse), page 37.

[477] Citation issue page 25 de : HUYGHE Pierre-Damien. *Le cinéma avant après*. Grenoble : De l'incidence Éditeur, 2012. 221p.

[478] Ibidem, citation pages 45 et 46.

[479] Propos de Pierre-Damien Huyghe, retranscrits par nos soins, issus à la 27ème minute de : BOUHOURS Amélie. Pierre-Damien Huyghe, Yves Citton, Le cinéma avant après. *La vie manifeste.* 57 min. 31 sec. [En ligne]. URL : http://laviemanifeste.com/archives/8001, (Consulté le 20/06/2014).

unique[480]. Ils provoquent chez la personne qui en fait l'expérience un trouble difficilement verbalisable qui interdit l'énonciation. Ce trouble lié à la réception de moments de cinéma – ou à l'expérience de cinéma – adresse le problème du langage.

Le problème du langage

Le silence comme première expression d'une expérience sensible

Lorsqu'un moment de cinéma prend forme, le film a alors la capacité de pouvoir enregistrer et transmettre quelque chose se situant en dehors du langage. Pierre-Damien Huyghe, parlant ainsi du caractère déroutant d'une expérience de cinéma, explique que parfois, lorsqu'on est spectateur d'un film « nous sommes retenus. Telle situation, dans son affect sensible, dans son esthétique, ne se laisse pas classer. C'est alors qu'au lieu, comme d'habitude, de seulement percevoir, nous apercevons véritablement. Sans doute une telle aperception, moment d'extraordinaire et d'émotion (de mouvement hors des fonctions de repérage où demeure habituellement l'activité de nos esprits), nous met-elle dans l'incapacité d'assigner une cause déterminée à ce qui se produit. [...] La chose qui nous retient sur son fait est moins là pour être assimilée par des schèmes opératoires que pour faire apparaître un mode de représentation – un espace, un temps, une spatio-temporalité – qui met une sorte d'émeute là où pouvait jusqu'alors s'enchaîner une rationalité explicative. Il en résulte quelque chose comme un défaut de notre accommodement au monde, une saisie de nos capacités à mettre l'expérience en concepts. Une disponibilité se libère : dans le saisissant avènement du phénomène que je veux évoquer ici, il y a l'élément d'une aventure de la perception, celle du regard ou de l'écoute, aventure que nous ne pouvons pas simplement faire passer – relever – dans des phrases »[481]. Dans un sens qui nous semble assez proche, Serge Daney a évoqué le phénomène de retournement du regard. Selon lui, ce n'est pas uniquement le spectateur qui regarde un film mais c'est aussi parfois le film qui contemple le spectateur. Ce regard retourné admet un trouble. Ainsi, « Si ce film et ces choses me regardent, c'est qu'ils me sidèrent, me médusent, me taisent. C'est qu'ils savent quelque chose sur moi que je ne sais pas encore. "*Des images non identifiées s'inscrivent sur notre rétine*" qui semblent posséder "*le chiffre secret d'un impossible savoir sur soi*". Le cinéphile est alors celui qui accepte de ne pas voir

[480] De cette expérience cinématographique, Pierre-Damien Huyghe dit : « Ça me forme, ça me constitue, et c'est, je pense, une expérience irremplaçable ». Ibidem, propos retranscrits à la 24ème minute.

[481] Citation issue pages 23 et 24 de : HUYGHE Pierre-Damien. *Le cinéma avant après*. Grenoble : De l'incidence Éditeur, 2012. 221p.

et de ne pas savoir »[482]. Le spectateur doit donc accepter de ne pas tout percevoir[483] et d'en rester parfois sans voix[484].

Cette aperception – ces sensations qu'on ne sait pas encore comment qualifier – s'est révélée au cours des entretiens collectifs, dans le silence de quelques secondes qui a prolongé à chaque fois la fin du visionnage. Ce silence témoigne de quelque chose qui nécessite un temps avant de trouver les mots, de quelque chose qu'on peut moins expliciter que sentir ou ressentir, de quelque chose qui nous affecte. Ce silence n'équivaut cependant pas à l'absence de communication ou au retrait des participants de la situation collective qui les engagent : des mimiques, des regards, des gestes et attitudes – traduisant bien souvent le trouble provoqué par l'expérience d'audio-vision – sont échangés par les intervenants et témoignent d'une communication non-verbale[485].

---

[482] Citation issue page 52 de : DELORME Stéphane. De l'émotion et du mouvement des images. *Trafic*. N°37 : « Serge Daney : après, avec », Printemps 2001. Paris : P.O.L. éditeur, 2001. Pages 43-54. Dans cette citation le texte en italique exprime les propos cités de Serge Daney.

[483] En reprenant les termes "visuel" et "image", deux termes opposés discutés par Serge Daney, François Laplantine revient sur l'idée de l'impossibilité pour le spectateur de voir (immédiatement) l'intégralité d'une image filmique, qui comporte, à l'inverse du visuel, une part d'étrangeté : « Alors que le visuel, qui est la clôture de la vision, assure dans l'insensibilité massive et uniforme de l'idéologie du présent et de la présence, le triomphe de l'Un, il y a dans l'image de l'absence et de l'autre. Non pas de la différence – désignation trop commode et qui a vite fait de se transformer en stigmate –, mais de la singularité et de l'écart, c'est-à-dire notamment de la durée. L'image ne se donne pas immédiatement dans une perception sidérante, mais est susceptible de se soustraire à la vue ». Citation issue pages 178 et179 de : LAPLANTINE François. *Leçons de cinéma pour notre époque : Politique du sensible*. Paris : Téraèdre Publishing, Éditions de la revue Murmure, 2007. 220p.

[484] François Laplantine relève lui aussi l'impossibilité d'un recours au langage pour exprimer l'expérience sensible éventuellement vécue lors de la réception d'un film : « Lorsqu'on affirme qu'"on ne *comprend* pas ce que veut *dire* un film" (réaction prompte à être provoquée [...]), on veut dire que le cinéma est question d'intellect et non d'affect, qu'il devrait expliquer, résoudre, comme peut y prétendre le discours, alors que l'intérêt d'un film provient de sa capacité de résistance à une instance discursive, fût-elle narrative ». Ibidem, citation page 89.

[485] Notre analyse s'établissant sur la retranscription des débats de la journée d'étude et celle-ci ayant été réalisée à partir d'enregistrements sonores, nous ne pouvons véritablement mener une analyse du langage corporel propre à la communication non-verbale. Néanmoins, il ne s'agit pas d'en négliger l'importance et si nous reconduisions une expérience d'entretiens collectifs basés sur une projection audiovisuelle nous pourrions imaginer en faire un enregistrement filmique, nous permettant alors de mener une analyse des interactions non-verbales significatives dans les échanges et la création d'un commun. À propos des attitudes corporelles comme mode d'expression du registre sensible, nous souhaitons mentionner le travail de Mathieu Berger. Dans le cadre d'une enquête ethnographique sur la prise de parole citoyenne dans des assemblées d'urbanisme participatif bruxelloises, Mathieu Berger s'est intéressé à la micro-écologie de ces rassemblements en étudiant non pas uniquement les propos tenus par les différents participants, mais aussi leurs gestes, leurs mimiques, etc. Il a ainsi suivi « les engagements de parole des citoyens au plus près de l'expression (prosodie, posture, gestuelle) et au plus près de l'expérience incarnée ». Ces attitudes corporelles, loin d'être anodines, participent à l'expression du registre sensible, comme nous le montre l'analyse détaillée qu'il fait d'une intervention, lors d'une réunion de concertation, d'une déléguée des habitants. Après avoir planté le cadre de l'intervention et cité les propos de cette personne qui prenaient alors appui sur la projection d'une diapositive représentant un projet de parc, il écrit : « Elle poursuit ensuite sur ce mode iconico-indiciel quand elle accompagne son appréciation de la forte déclivité du terrain par des gestes plongeants de la main et une grimace évoquant une sensation de vertige. Ici, elle n'argumente pas sur la base d'une mesure conventionnelle de la juste déclivité d'un terrain destiné à une affectation de parc public ; elle *mime* cette trop forte déclivité dont elle a *sensation* ». Citations issues pages 105 puis 111 de : BERGER Mathieu. « Micro-écologie de la résistance. Les appuis sensibles de la parole citoyenne dans une assemblée d'urbanisme participatif à Bruxelles ». In BERGER Mathieu, CEFAÏ Daniel & GAYET-VIAUD Carole (Eds.). *Du civil au politique. Ethnographies du vivre*

Après ce lourd silence, qui semble moins subi par l'assemblée que partagé, tel un silence de connivence, la discussion débute enfin. Les premières paroles des intervenants se prêtant au jeu que nous leur avions proposé, c'est-à-dire en commençant la discussion par une description de ce qu'ils venaient de voir, traduisent d'abord des hésitations avant d'atteindre progressivement le registre perceptif.

Pour reprendre une expression de Jean-Paul Thibaud prononcée lors du débat clôturant la journée, nous pouvons dire qu'avant de représenter, le film "présente" des choses qui travaillent le sensible[486]. Cette présentation engendre chez le spectateur des sensations et des émotions qu'il est difficile de verbaliser. On pourrait dire qu'elle engage ce que William James appelle une "expérience pure"[487], matériau à partir duquel le spectateur donnera ensuite sens.

Le langage en chantier

Jean-Paul Colleyn soulève le paradoxe de l'analyse filmique (par le recours de celle-ci au texte ou à la parole) en pointant précisément la question de l'expérience sensible, du silence que cette expérience entraîne et de sa difficile traduction par le langage[488].

---

ensemble. Bruxelles : P.I.E. Peter Lang, 2011. Pages 101-130. Collection Action publique, dirigée par Jean-Louis Genard et Steve Jacob.

[486] Au cours de la session de débat clôturant la journée d'étude « *La transformation ordinaire des lieux au prisme des dispositifs filmiques* », Jean-Paul Thibaud a abordé la question du film comme mode de représentation partageable et a proposé de penser aussi le film en tant que "présentation", c'est-à-dire en tant qu'il fait appel au plan de l'expérience sensible. Se référer à la retranscription du débat présente en annexes, page 486.

[487] Voici la définition que donne William James de l'expérience pure : « L'"expérience pure" est le nom que j'ai donné au flux immédiat de la vie, lequel fournit la matière première de notre réflexion ultérieure, avec ses catégories conceptuelles. Il n'y a que les nouveaux-nés, ou les hommes plongés dans un demi-coma dû au sommeil, à des drogues, à des maladies ou à des coups, dont on peut supposer qu'ils ont une expérience pure au sens littéral d'un cela qui n'est encore aucun quoi défini, bien qu'il s'apprête à être toute sorte de quoi, riche aussi bien d'unité que de pluralité mais dans des rapports non apparents, changeant au fur et à mesure mais de façon si confuse que ses phases s'interpénètrent et que l'on ne peut discerner aucun point, qu'il soit de distinction ou d'identité. L'expérience pure, dans cet état, n'est qu'un autre nom pour désigner le sentiment ou la sensation. Mais son flux tend à se remplir de points d'inflexion aussitôt qu'il se produit, et ces parties saillantes se trouvent alors identifiées, fixées et abstraites, si bien que l'expérience s'écoule maintenant comme si elle était criblée d'adjectifs, de noms, de prépositions et de conjonctions. Sa pureté n'est qu'un terme relatif, désignant la proportion de sensation non verbalisée qu'elle renferme encore ». Citation issue page 90 de : JAMES William. *Essais d'empirisme radical*. Paris : Éditions Flammarion, 2007 (1912). 236p. Traduction et présentation par Guillaume Garreta et Mathias Girel. Collection Champs.

[488] « Une autre caractéristique paradoxale de l'analyse cinématographique, c'est qu'elle recourt à un médium différent de celui de l'œuvre : la vie intellectuelle d'un film repose presque entièrement sur le langage verbal, qui demeure le métalangage par excellence. Quelque chose de mystérieux demeure dans les expériences cognitives qui nous fabriquent à notre insu. Cette énigme est à la source d'une série d'expressions qui, pour en rendre compte, frisent l'oxymore en recourant au mot "logique" : "logique des sentiments" (Comte, Lévy-Bruhl), "logique des qualités sensibles" (Lévi-Strauss), "logique de la pratique" (Bourdieu). L'analyse débouche sur une aporie, car si l'on estime que l'image et le son possèdent leur spécificité propre, pour les respecter, il faudrait pouvoir les exprimer, les développer, les expliquer au moyen du médium ». Citation issue page 471 de : COLLEYN Jean-Paul. Champ et

Néanmoins, si les moments de cinéma, ou la "présentation" par le film, engendrent un silence partagé à travers lequel s'exprime le sensible, cela ne signifie pas pour autant que le spectateur se retrouve sans voix[489]. Au contraire, suite au silence, le spectateur est loquace. On peut même penser facilement que le film fait parler, rend bavard. La parole provient de façon assez paradoxale de la combinaison d'une image pleine et d'un creux de signification.

L'image filmique est pleine, complexe, elle est même parfois qualifiée d'opaque[490] ou d'encombrée[491]. À l'inverse de l'épure elle présente une multitude de détails à la vue et à l'écoute. Le spectateur n'est pas confronté à une esquisse ou à un dessin technique et en cela, nous n'attendons pas de lui qu'il déchiffre la représentation proposée mais qu'il la reçoive, dans sa complétude, son débord. La discussion se fonde donc sur une image pleine, voire trop pleine, qui mêle différents plans et se module dans la durée. L'échange s'appuie ainsi sur un socle concret emprunt de matérialités, de relations sociales et d'ambiances représentées par le film.

Cependant, bien qu'étant confronté à une image pleine, le spectateur fait en même temps face à ce que Pierre-Damien Huyghe nomme, en reprenant une expression de Maurice Merleau-Ponty,

---

hors-champ de l'anthropologie visuelle. *L'Homme*. N° 203-204, Mars-avril 2012. Paris : Éditions de l'E.H.E.S.S, 2012. Pages 457-480.

[489] À ce propos, Louis Marin exprime l'impossibilité de ne pas pouvoir ne pas dire, ou tenter de dire ce que l'on voit d'une œuvre : « Comment dès lors ne pas reconnaître avec vous, mais de façon peut-être encore plus radicale, que, dès que j'ouvre la bouche devant *la Tempête* de Giorgione – même dans une parole intérieure, et qu'est-ce que penser sinon se parler, et qu'est-ce que penser sinon voir et parler son voir ? –, le "sens de la peinture est pris dans les rêts de la normativité", les filets des normes du langage qui n'est tel que par les normes et règles qui le constituent en système ? Et cependant en rester simplement à la vision muette, à la contemplation silencieuse ou encore, de façon plus fruste, à la simple "perception" de cette *tavolletta* accrochée à l'Académie de Venise, littéralement me dérobe ce que je vois, ce que je contemple, ce que je perçois. En rester à… ou plutôt tenter d'en rester à cette immédiateté sans mots, sans phrases, sans pensée est impossible, car, à supposer que j'y réussisse, c'est alors que je ne verrai, ne contemplerai, ne percevrai rien, que je m'endormirai dans un sommeil aveugle et sans rêve… Voulant atteindre et saisir le "sens" de la peinture, comme vous dites, sans jeter sur elle les filets du langage, mais dans son émergence originaire, dans une virginale primitivité d'avant tout regard, toute pensée, tout langage, c'est renoncer à voir, c'est renoncer au sens même, c'est tomber dans le malheur de l'insensé ». Citation issue pages 77 à 79 de : MARIN Louis. *De l'entretien.* Paris : Les Éditions de minuit, 1997. 94p. Chapitre : « L'odeur poreuse de la mer ou de la lecture en peinture ». Pages 75-94.

[490] Bien que les considérations de Louis Marin se soient élaborées au sujet de l'image picturale, la définition du concept d'opacité qu'il nous livre fait écho aux conditions de conception et à la réception de l'image filmique. En voici la définition : « "Opacité", dans le pluriel de son sens désignerait tout ce qui, dans l'art du visible, joue au-delà ou en-deçà de la représentation, ou plutôt ce qui dans la représentation l'ouvre sur son en-deçà ou son au-delà : opacité, en bref, désignerait dans la représentation tout ce qui déjoue sa transparence aux choses, au monde, à l'être qu'elle re-présente au regard, comme aux intentions explicites et délibérées de son sujet. […] Toute représentation se présente, même quand elle représente quelque chose». Citation issue pages 66 et 67 de : MARIN Louis. *De l'entretien.* Paris : Les Éditions de minuit, 1997. 94p. Chapitre : « De l'opacité ». Pages 59-73.

[491] Claudine de France parle, quant à elle, d'"encombrement de l'image" filmique : DE FRANCE Claudine. « Corps, matière et rite dans le film ethnographique». In DE FRANCE Claudine (Ed.). *Pour une anthropologie visuelle*. Paris : Mouton et École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1979. Pages 139-163.

« un certain vide »[492]. Le vide dont il s'agit ici est celui créé par l'expérience cinématographique, par le trouble de l'image filmique. Si l'expérience sensible, l'affect, affecte le spectateur, créant "un certain vide", celui-là va vouloir le combler par le commentaire. Pierre-Damien Huyghe nous livre ainsi que « Cette parole, ce commentaire, quand ils s'exercent, travaillent le savoir. Dès que l'on tente de commenter une *imago* en ramenant au plus près d'elle des mots qui ne sont pas d'abord là pour elle, on se trouve obligé de déplacer l'accent de ses connaissances. Voici que l'on met en chantier le langage jusqu'alors possédé par devers soi, voici que l'on pense en cherchant à dire. [...] Ainsi y a-t-il, à l'origine du commentaire, une hésitation. Cette hésitation est précieuse. Le risque du commentaire, c'est le progressif effacement, au profit d'une claire communication, de cette hésitation première du dire qui a affaire à l'image »[493].

b - "Quelque chose" de troublant

La réaction d'un des intervenants faisant suite au visionnage de l'extrait de *Lothringen !*, de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, aborde directement le registre sensible de l'expérience d'audio-vision. Souvenons-nous de ces propos déjà cités dans le chapitre précédent : « *Je trouvais qu'il y avait tout un travail, qui est assez compliqué, qui n'est pas de l'ordre du discours mais du sensible, il y a un rapport très esthétique et qui amène d'autant plus à une pensée cinématographique disons. Qui ne passe pas par une voix* off *qui commenterait... C'est d'autant plus, ça suscite d'autant plus de pensée, et pas forcément quelque chose de l'ordre de l'imaginaire mais qui est impliqué vraiment dans l'image. C'est pas forcément de l'ajout. J'ai l'impression qu'il y a vraiment des forces impliquées qu'il s'agit de déployer quand on voit le film, mais... c'est vraiment un bloc de sensations* ».

Quel est ce "quelque chose" impliqué dans l'image que le spectateur reçoit comme un amas de sensations ? Quelles sont les choses, les éléments présents dans les films, qui font appel au sensible et mettent le langage en chantier ?

Tout film ne fait pas appel au sensible de la même manière, avec la même force ; toute production filmique ne propose pas une expérience esthétique, n'engendre pas un sentiment difficilement

[492] Expression relevée page 25 de : HUYGHE Pierre-Damien. *Le cinéma avant après*. Grenoble : De l'incidence Éditeur, 2012. 221p.

[493] Ibidem, citation page 26.

verbalisable. À partir des extraits de films projetés lors de la journée d'étude nous pouvons repérer certains éléments de la réalité filmée qui donnent consistance au trouble de l'image.

Si les éléments faiseurs de trouble (de sensations, d'émotions) décrits par Pierre-Damien Huyghe sont insignifiants, ils n'en sont pas moins importants dans l'expérience d'audio-vision[494] car, bien qu'ils ne soient pas au service de l'exposé ou de l'élucidation d'une situation, ils la teintent néanmoins, c'est-à-dire qu'ils lui donnent une tonalité. Ces forces, ces éléments impliqués dans l'image, ne sont pas forcément à chercher du côté des objets identifiables – comme figures pourrait-on dire – mais peut-être plutôt en direction du labile, du dissout, de l'immatériel, de l'éphémère, du modulable. Dans cette perspective, Robert Bonamy propose de rechercher ces forces du côté du fond cinématographique.

Le fond mouvant du film

Robert Bonamy est l'auteur d'un ouvrage intitulé *Le fond cinématographique*[495], paru quelques mois après la journée d'étude. La réflexion que Robert Bonamy développe au sujet de la question du fond au cinéma, nous donne quelques pistes pour analyser les propos recueillis lors de cette journée et comprendre ce qui peut faire appel au sensible dans les extraits projetés.

Pour Robert Bonamy, il ne s'agit ni de s'intéresser au fond en temps qu'arrière-plan (au sens où l'entend Robert Bresson), ni de le considérer comme l'effacement du décor par l'usage du gros plan (à la suite d'Ingmar Bergman). Il ne s'agit pas non plus de définir le fond en opposition à la figure, mais il convient plutôt de s'intéresser aux moments de cinéma au cours desquels la faille entre figures et fond, l'intervalle entre les objets saillants et ce qui les entoure, se révèle et prend consistance. Ainsi peut donc être formulée la proposition suivante : « L'hypothèse du *fond cinématographique* s'oppose à une localisation précise et stable dans un espace, elle implique d'identifier un *milieu* dans lequel les personnages s'inscrivent et agissent : le milieu ambiant, le plus souvent l'air, occupé aussi de sonorités, dans lequel les figures humaines et les objets

[494] Pour Pierre-Damien Huyghe, ce sont ces éléments de l'ordre de l'insignifiant qui constituent l'essence du cinéma : « Que se passe-t-il quand le cinéma pointe dans un film ? Rien que de très insignifiant, comme dans la photographie au fond : un peu de mobilité des êtres passés dans le champ d'un appareillage, un peu de lumières et d'échos, un morceau de réalité brute de fiction. Rendre cet insignifiant digne d'une parution, tenir sa présence pour quelque chose, l'exposer dans le montage, telle est, dans l'économie des films, l'affaire propre, ni représentative ni littéraire, du cinéma. [...] "Insignifiant", cela ne veut pas dire "inessentiel" ». Citation issue page 109 de : HUYGHE Pierre-Damien. *Le cinéma avant après*. Grenoble : De l'incidence Éditeur, 2012. 221p.

[495] BONAMY Robert. *Le fond cinématographique.* Paris : L'Harmattan, 2013. 197 p. Collection Le parti pris du cinéma, dirigée par Claire Mercier.

prennent place. Ce milieu ambiant est un élément *a priori* secondaire de l'image cinématographique ; il devient sensible lorsqu'il n'est plus un simple intervalle entre les figures. Le fond est alors animé par des trajectoires qui lui sont propres, agissant sur le visible et l'audible identifiables. Ces éléments appartiennent d'ailleurs souvent à la dimension sonore »[496]. À partir de cette proposition, nous pouvons souligner deux points que l'on retrouve dans les propos de l'entretien collectif abordant le registre sensible de l'expérience. D'une part, suivre l'hypothèse du fond cinématographique nous amène à considérer l'importance d'un ensemble de choses immatérielles (lumières, couleurs, sons, etc.), qui prennent formes et consistances dans l'air et qui participent à l'ambiance. D'autre part, il semble également important de considérer la mise en mouvement de ces choses au travers du film – dans et/ou par le film –, c'est-à-dire de s'intéresser à la portée sensible de la dynamique de l'ambiance.

Immatérialités : épaisseur et variations

Inconsistantes, englobantes, traversantes, etc., telles sont les choses qui, par le film, travaillent le sensible. Ces immatérialités s'expriment dans ce que l'on pourrait qualifier d'"épaisseur de l'image", c'est-à-dire la texture, la matière de ce qui emplit l'intégralité du cadre de l'image. L'ambiance et ses variations donnent une tonalité à l'image filmique qui semble transparaître dans cette épaisseur : luminosité, couleur, saturation, vibration, bruit, sont des composantes de l'épaisseur de l'image qui se modulent en fonction des conditions climatiques, lumineuses, etc. La tonalité de l'image, portée par les immatérialités, est pleine de contrastes et de variations.

Lors de la journée d'étude trois extraits de films (*Rio de Janeiro*, *Lothringen !* et *Park Film*[497]) ont particulièrement fait l'objet de paroles concernant ces immatérialités. En témoignent d'ailleurs les trois thématiques suivantes que nous avons relevées dans le chapitre précédent : « Donner à voir l'immatériel », « Qualification dynamique de l'ambiance » et « Esthétique de la vue et sensations ».

Dans ces extraits, des couleurs sont relevées comme saisissantes, captivantes, évocatrices. La présence de couleurs récurrentes est rapportée comme pouvant être une « *entrée* » possible du spectateur dans l'univers du film. La couleur peut donner de l'intensité à la scène filmée, jusqu'à

[496] Ibidem, citation issue pages 22 et 23.

[497] Pour faciliter la lecture, nous avons choisi de nommer les extraits projetés lors de la journée d'étude par le titre des films dont ils sont issus. Ainsi, dans la suite de ce chapitre, lorsque nous citerons le titre d'un film, nous ferons alors référence uniquement à l'extrait projeté de ce film. Dans le cas où notre propos concernerait l'intégralité du film, nous en ferons alors mention directement dans le corps du texte.

en être le motif de description principal lorsque l'extrait est qualifié de « *séquence colorée* ». Si parfois c'est l'intensité des couleurs qui est relevée, c'est aussi leur force, leur puissance ou leur faculté à mettre en rythme l'existant qui est appréhendée – la couleur verte de la végétation animée par le vent dans *Lothringen !* par exemple.

Des lumières et leurs modulations qualifient l'espace et donnent à l'existant différents statuts. Ainsi, un même lieu peut sembler chaleureux ou glauque, selon les variations de l'éclairage artificiel et de la lumière naturelle. L'existence d'un contraste franc de lumières au sein de la même image n'« *est pas neutre* ». Si des contrastes de lumière peuvent se révéler d'emblée à l'image, la lumière peut aussi évoluer. On remarque alors un possible « *assombrissement* » (lié au passage de couleurs claires à des couleurs plus sombres) ou la variation progressive et continue de la luminosité de l'arrière-plan qui témoigne de l'avancée du jour et révèle un « *déroulement du temps, déroulement de la journée* ».

Des sons, issus d'un enregistrement en son direct, traduisent une ambiance ou parfois, la rendent sensible, prégnante. Ainsi, dans *Rio de Janeiro*, lorsque la musique s'arrête c'est un « *souffle aérien* » qui présente la mer, qui amène son idée dans le lieu.

Ces immatérialités qui prennent consistance dans l'air (« *tout ce qui compose la force de l'atmosphère, que ça soit le vent, la lumière, l'ombre, les teintes* ») engendrent chez le spectateur émotions et sensations. Lorsqu'elles s'expriment dans l'image audiovisuelle, elles donnent une tonalité à la scène filmée qui nuance l'expérience du spectateur. Au travers de ces immatérialités, qui tout à la fois prennent part à l'ambiance et la traduisent, le film permet de qualifier, de connoter, de colorer l'espace et la situation filmés. Cette qualification fine du lieu et de son ambiance représentés en révèle la complexité et met en exergue son possible contraste interne par l'appréhension de sa dynamique. Outre certaines immatérialités qui se donnent d'emblée au spectateur, ce sont leurs modulations, leurs infimes variations qui viennent bouleverser l'expérience d'audio-vision. Le mouvement de ces immatérialités n'est autre que la dynamique de l'ambiance qui participe à la transformation ordinaire du lieu.

Comme nous l'avons déjà vu précédemment, les modulations de l'ambiance peuvent devenir sensibles dans et par le film de différentes manières. Ainsi, la durée d'un plan, ou sa lenteur et certains types de mouvements de caméra, ou certains assemblages de plans au montage, permettent d'aborder le caractère métabolique de l'ambiance. Sans entrer dans le détail de ces

différents dispositifs filmiques, nous pouvons tout de même repérer différentes modalités d'expression de l'ambiance par sa dynamique.

Modalités de la remontée du fond

Nous pouvons penser que ce "quelque chose" que le film présente au spectateur et qui fait appel au registre sensible est la présentation même de l'ambiance : ce sont les moments où l'ambiance quitte l'arrière-plan pour se révéler comme teintant nos expériences ; ce sont, en quelques sortes, ses moments d'expression.

En suivant cette hypothèse, nous pouvons relever trois modalités par lesquelles l'ambiance s'exprime, ou bien, pour reprendre une expression de Yves Citton, trois types de "remontées du fond"[498]. D'abord, il est question des moments où l'ambiance devient notable, où elle se fait remarquer. Ce type de remontée, qualifiée par Robert Bonamy de "fond provenant", est illustré par un exemple longuement développé dans son ouvrage : celui du rôle du vent dans la vue des frères Lumière communément appelée *Le repas de bébé*[499]. Au cours de ce petit film, le vent jouant dans le feuillage qui constitue l'arrière-plan de la vue, vient s'exposer sur le devant de la scène lorsqu'il fait virevolter la collerette de l'enfant. Dans ce passage, le mouvement d'air s'exprime en s'insinuant au premier plan. Il quitte le fond pour taquiner la figure et se présente ainsi à la vue du spectateur. Cette modalité d'expression du fond ne semble pas apparaître dans le corpus d'extraits de films projeté lors de notre journée d'étude.

Les deux autres types de remontée du fond sont moins spectaculaires et moins spontanés. Ils ont plutôt trait à la construction du film et à la manière de filmer : l'enregistrement du vide, du creux, de temps faibles[500], laisse alors toute liberté d'expression à l'ambiance. Lorsque le film refuse ou repousse un instant de révéler ce qui fait sens et laisse la part belle aux sensations, c'est l'ambiance du lieu qui s'exprime, qui se présente au spectateur. Ainsi, lorsque Jean-Marie Straub et Danièle Huillet enregistrent un paysage sans figure, c'est l'ambiance qui s'exprime dans les immatérialités

[498] Dans le cadre d'une recension croisant cinq ouvrages récents (dont l'ouvrage de Robert Bonamy auquel nous nous intéressons ici), Yves Citton questionne « l'inséparation croissante entre figure et fond » et interroge la refonte possible d'une politique à partir d'une « remontée de fonds » et de l'instauration d'ambiances : CITTON Yves. Politiques de fonds. *La Revue des Livres*. N° 13, Septembre-Octobre 2013. Pages 18-27.

[499] *Le repas de bébé*, datant de 1895, était au programme de la première projection du cinématographe au Salon indien du Grand Café à Paris. Cette scène représente un enfant en bas âge, encadré de ses deux parents, prenant son goûter sur la terrasse extérieure d'un jardin.

[500] L'expression "temps faibles" est empruntée à Raymond Depardon, qui dans sa pratique photographique et cinématographique, dit faire « plutôt l'éloge du moment qui n'a pas d'importance, qui est entre deux. Un moment qui n'est pas un moment privilégié, mais bien plutôt un moment ordinaire, un temps faible ». Citation issue page 104 de : DEPARDON Raymond. *Errance*. Paris : Éditions du Seuil, 2000. 181 p. Collection Points.

et notamment sur le plan sonore – il ne s'agit alors pas de bruits de fond, mais pour suivre l'idée de Robert Bonamy, de "bruit *du* fond"[501]. C'est l'ambiance qui s'exprime et témoigne de l'inscription de figures dans un univers fait de couleurs vibrantes, des mouvements de l'air qui parcourt les collines lointaines jusqu'aux herbes avoisinantes. Quand « rien n'a lieu que le fond »[502], on pourrait qualifier cette modalité de "fond résistant"[503].

Et lorsque Chris Welsby n'accorde aux figures qu'un temps infime, ne laissant pas les présences s'inscrire dans une durée signifiante et les transformant par là-même en apparitions fantomatiques, ce sont aussi les évolutions atmosphériques (lumière diurne et conditions météorologiques) qui se présentent à la vue et se modulent progressivement pour le spectateur, c'est la brume qui enveloppe les éléments matériels qui n'en devient que plus frappante. Cette modalité pourrait alors être rapprochée de ce que Robert Bonamy appelle le "fond revenant". Si cet auteur lie l'idée de fond revenant au fantastique cinématographique, nous retiendrons et soulignerons ici que, dans cette modalité, « le fond est privilégié à travers sa faculté à déstabiliser l'organisation spatiale et surtout temporelle des fictions, tout en restant aux limites du perceptible » [504]. *Park Film* de Chris Welsby interdit toute fiction pouvant se développer autour des présences ou passages des usagers du parc, à cause de la trop courte durée qu'il leur prête. Cette déstabilisation temporelle, liée au protocole de captation mis en œuvre, ne fait qu'accentuer alors l'importance du fond et des modulations atmosphériques qui le composent.

---

[501] Si, dans la plupart des films, le mixage sonore tend à réduire l'importance du fond sonore (des bruits de fond) pour privilégier l'écoute des sons signifiants (les voix des acteurs, entre autres), certains films, dont le film de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet qui nous intéresse ici, tendent à l'inverse à valoriser le "bruit *du* fond". Robert Bonamy précise ainsi : « Si le mixage au cinéma rejoue le principe naturel de l'écoute sélective, les films de cinéastes liés à la modernité cinématographique ne procèdent pas toujours ainsi. La perturbation de cette hiérarchisation sonore peut être momentanée ou érigée en principe esthétique. Dans leurs déclarations ou leurs écrits, ces cinéastes, ou les ingénieurs du son travaillant avec eux, revendiquent une attitude singulière à l'égard du mixage au cinéma. Plutôt que de favoriser l'identification et l'attention envers un son choisi, pour eux le fond sonore habituellement négligé est important. Cette attitude repose sur des méthodes et une technique de réalisation différentes de celles du cinéma classique, particulièrement pour l'enregistrement du son. L'usage du son direct participe de cet ordre de création ». Citation issue page 62 de : BONAMY Robert. *Le fond cinématographique.* Paris : L'Harmattan, 2013. 197 p. Collection Le parti pris du cinéma, dirigée par Claire Mercier. Pour plus de précisions, se reporter au chapitre intitulé « Du bruit de fond au bruit *du* fond », pages 58-71.

[502] Ibidem, citation page 76. Cette citation a aussi été relevée (page 20) par Yves Citton dans son article déjà mentionné plus haut.

[503] Il est intéressant de noter que Robert Bonamy introduit l'idée de fond résistant par un commentaire sur les films de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, avant d'illustrer ce type de fond par la lecture de deux de leurs films (*Cézanne* et *Europa 2005 – 27 octobre (2006)*) : « Le fond des films des Straub-Huillet mobilise des éléments qui résistent à un simple écoulement du temps. Le motif des feuilles au vent compte parmi ceux-ci. Ses apparitions les plus remarquables sont liées à la captation de forces enfouies, sous la forme d'un souffle permanent dont les feuilles seraient l'objet privilégié ». Ibidem, citation page 135.

[504] Ibidem, citation page 158.

Ces deux exemples relèvent deux modalités d'expression de l'ambiance par le film : d'un côté, lenteur du plan et longueur de sa durée proposent – et imposent – une expérience au-delà du signifiant ; de l'autre, rapidité de la projection et brièveté de la présence des images laissent transparaître ce qui est en-deçà du sens.

Pour clore notre réflexion sur le registre sensible de l'expérience d'audio-vision, nous pouvons résumer les choses de la manière suivante. Face à certains films, le spectateur peut faire l'épreuve d'aperceptions, de sensations auxquelles il ne peut immédiatement donner un sens et qu'il ne sait comment qualifier. Ce trouble de l'image, propre à certains moments de cinéma, est lié à l'expression d'immatérialités présentées par le médium filmique. Ces immatérialités qui peuvent sembler anecdotiques au vu de la scène filmée traduisent néanmoins la tonalité du lieu filmé et ses modulations. Elles contribuent à donner au spectateur un accès à la dynamique de l'ambiance du lieu représenté.

2 / Perceptif

Une fois le silence exprimé – ce silence faisant acte d'une expérience au-delà ou en-deçà du signifiant – et le langage mis en chantier, les mots prononcés témoignent d'une recherche de sens, d'une accroche de la perception, à partir de ce qui a été vu et entendu dans le film. Comment le film donne-t-il accès au spectateur « à ce qu'*il y a* »[505] ? Comment rend-il intelligible la complexité d'un lieu et sa transformation ?

Plusieurs questions transversales concernant la perception de l'existant par le film ont émergé au cours de la journée d'étude. Ainsi, nous nous intéresserons d'abord à ce qui se tisse dans la relation entre l'image et le son. Puis nous aborderons la question de la limite entre champ et hors-champ en lien aux modes de lecture de l'image filmique par le spectateur. Enfin, nous verrons de quelles façons le film peut travailler à rendre perceptible l'expérience – en exposant

[505] Dans l'introduction de son ouvrage dédié à la question de la perception, Renaud Barbaras indique que « La perception est en effet ce qui nous donne accès à quelque chose, à ce qu'*il y a* : elle est ouverture à l'effectivité, connaissance des existences ». Citation issue page 3 de : BARBARAS Renaud. *La perception : Essai sur le sensible*. Paris : Hatier, 1994. 79 p. Collection Optiques philosophiques.

une expérience filmée, en proposant une expérience d'audio-vision et en favorisant le témoignage d'expériences lors de la discussion.

a - Audiovisuel : perception entre image(s) et son(s)

Interroger ce qui se tisse entre les images et les sons dans les productions audiovisuelles consiste à refuser de penser le son comme additionnel par rapport à l'image et incite à réfléchir à leur relation, à ce qui se dégage pour le spectateur dans l'entre-deux de sa perception visuelle et de sa perception sonore d'un même film, ou encore, pour reprendre l'expression de Gilles Deleuze, à s'intéresser à ce qui prend forme dans « l'interstice entre deux cadrages, le visuel et le sonore »[506].

De l'absence à la trop forte présence de la dimension sonore du film

Néanmoins, l'image et le son ne sont généralement pas considérés comme étant d'importances égales. Un rapport hiérarchique est admis au profit de l'image. Cette subordination peut s'expliquer d'un point de vue historique, le cinéma étant né exclusivement visuel avant de s'ouvrir à la dimension sonore.

Dans un court texte intitulé « Film sonore »[507], Siegfried Kracauer critique le film *Deutscher Rundfunk* de Walter Ruttmann en décriant l'emploi d'une bande sonore qu'il trouve prépondérante et déplacée. Selon lui, la composition musicale de Edmund Meisel, qui constitue la bande-son du film, masque la richesse de la réalité filmée qui aurait toute légitimité à être représentée et révélée aussi sur le plan sonore. Au moment où Siegfried Kracauer écrit ce texte, il voit dans le cinéma sonore (alors en pleine phase de développement[508]) la possibilité de donner accès par la représentation audiovisuelle à des pans de la réalité jusqu'alors inaccessibles. Il décrit ainsi le potentiel de cette nouvelle technique : « Délivrer le vacarme accidentel de la rue, pour le

[506] Citation issue page 328 de : DELEUZE Gilles. *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1985. 378 p. Collection Critique, dirigée par Jean Piel. Cité page 109 dans : MILLET Thierry. *Bruit et Cinéma*. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2007. 205 p. Collection Hors champ.

[507] KRACAUER Siegfried. *Le voyage et la danse. Figures de ville et vues de films.* Textes choisis et présentés par Philippe Despoix, traduits de l'allemand par Sabine Cornille. Paris et Sainte-Foy : Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme et Les Presses de l'Université de Laval, 2008. 194 p. Collection Philia, dirigée par Gérard Raulet. Chapitre « Film sonore », pages 103-106.

[508] Il est bon de noter que Siegfried Kracauer a écrit ce texte à la fin de l'année 1928. Bien que le gramophone ait été inventé en 1870, il aura fallu attendre plus de trente ans après la naissance du cinéma pour pouvoir synchroniser le phonographe et le cinématographe. *Le chanteur de Jazz* de Alan Crosland, réalisé en 1927, est effectivement considéré comme le premier film parlant sorti en salle qui propose lors de courtes séquences des dialogues et des chansons synchronisés à l'image.

faire intervenir dans notre monde, tel est le rôle réservé à ce nouveau procédé technique, tout comme il avait été réservé depuis lors à la technique cinématographique de rendre accessible à notre conscience la vie des lumières et des ombres. Ce serait se livrer à un jeu gratuit que de répéter purement et simplement l'existence déjà maîtrisée esthétiquement ; le film sonore ne prendra tout son sens que s'il parvient à révéler l'existence inconnue avant lui, les sons et les bruits autour de nous qui n'ont encore jamais été en communication avec les impressions d'images et ont toujours échappé aux sens »[509]. Né muet – peut-être serait-il d'ailleurs plus juste de le qualifier de "silencieux"[510] ? –, le film s'est progressivement doté de qualités sonores. Les réalisateurs de cette époque expérimentèrent la nouvelle technique audiovisuelle en jouant des voix, des bruits et des musiques qui constituent la dimension sonore du film[511]. Jusqu'alors tenus au silence, il n'est pas rare d'observer que les réalisateurs contemporains à Walter Ruttmann, qui furent témoins du changement de nature du cinéma – de visuel, il devint audiovisuel avec l'arrivée du son synchrone[512] –, accordèrent volontiers à la dimension sonore une place

[509] Ibidem, citation page 105.

[510] Le terme "muet" renvoyant à la privation de la parole, nous suggérons de parler de cinéma "silencieux" afin d'élargir la dimension sonore du film à tout type de sons : les voix, mais aussi les bruits et les musiques. Néanmoins, pour Thierry Millet, le cinéma n'a jamais été silencieux : « Nous faisons l'hypothèse que le cinéma des premiers temps n'a jamais été muet ! Pas plus qu'il n'a imposé le regard du sourd ! Et si les cinéastes ont su faire vibrer et rêver des millions de spectateurs avec ou sans musique d'accompagnement, c'est que ces films, certainement, au-delà des effets de synesthésie, contenaient leur propre mélodie, et généraient leur propre univers sonore ». La projection filmique n'ayant, selon Thierry Millet, jamais été exempte de bruits, il propose l'hypothèse suivante : « le cinéma muet serait tout à fait capable de se faire entendre, mais ce sont les spectateurs d'aujourd'hui qui seraient sourds à ses "voix", à ses "bruits", que les images transportent aussi, et à cette "musique" que le montage et le rythme restituent ». Citations issues page 16 (pour la première) et 18 (pour la seconde) de : MILLET Thierry. *Bruit et Cinéma*. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2007. 205 p. Collection Hors champ.

[511] S'il est commun de rappeler que la bande sonore peut être constituée de trois grands groupes de sons (voix, bruits, musiques), Gilles Deleuze propose de « distinguer un plus grand nombre de composantes sonores : les bruits (qui isolent un objet et s'isolent les uns des autres), les sons (qui marquent des rapports et sont eux-mêmes en rapport mutuel), les phonations (qui découpent ces rapports, qui peuvent être des cris, mais aussi de véritables "jargons", comme dans le burlesque parlant de Chaplin ou de Jerry Lewis), les paroles, la musique ». Citation issue page 304 de : DELEUZE Gilles. *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1985. 378 p. Collection Critique, dirigée par Jean Piel.

[512] S'il est convenu que ce changement de nature du cinéma, ce statut d'image audiovisuelle, devient possible avec la synchronisation de l'image et du son, il nous faut préciser cependant, que pour Gilles Deleuze, le cinéma ne devient réellement audiovisuel qu'à partir du "second stade du parlant". Gilles Deleuze identifie ce deuxième stade chez le cinéma de la modernité datant des années 1960. Dans le premier stade du parlant (qui s'instaure selon lui juste après le passage du cinéma muet au cinéma parlant dans les années 1930), l'image visuelle se trouve accompagnée d'une image sonore. L'une et l'autre images se complètent et se renseignent alors mutuellement. À l'inverse, ce qui caractérise pour Gilles Deleuze le second stade du cinéma parlant, c'est l'autonomie de ces deux types d'images. Dès lors « il [l'acte de parole] devient une image sonore à part entière, il prend une autonomie cinématographique, et le cinéma devient vraiment audio-visuel ». Ce qui définit donc le cinéma moderne (ou le cinéma de nature audiovisuelle) c'est « un "va-et-vient entre la parole et l'image", qui devra inventer leur nouveau rapport ». Notons par ailleurs que bien que Gilles Deleuze mette l'accent sur l'acte de parole il considère de la même façon les bruits et la musique. Citations issues page 316 (pour la première) et page 322 (pour la seconde) de : DELEUZE Gilles. *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1985. 378 p. Collection Critique, dirigée par Jean Piel.

prépondérante dans leurs films[513]. C'est envers cette attitude que Siegfried Kracauer les invita à être mesurés et vigilants.

En suivant la remarque de Siegfried Kracauer dans cette anecdote introductive, nous pouvons relever que les différents films projetés lors de la journée d'étude n'emploient pas tous la dimension sonore dans l'objectif de révéler les spécificités de l'existant filmé.

Au regard des films projetés, il ressort d'abord que l'absence de son pose problème quant à la saisie de l'ambiance par le spectateur. Ainsi, dans *Trajet 3 modes*, l'absence de bande-son est relevée comme rendant grandement difficile, voire impossible, la perception de l'ambiance et la compréhension de l'expérience sensible vécue lors des trajets représentés (en vélo, en bus et en voiture). Si l'absence de son ampute assurément une dimension de la perception de l'ambiance médiée par le film, tous les types de bandes sonores ne semblent néanmoins pas amener le spectateur à l'appréhender.

Dans ce sens, l'accès à l'ambiance peut être rendu impossible si une musique masque l'enregistrement direct des sons. La remarque d'un intervenant à propos du film de Karine Sudan, dont la bande-son est uniquement composée d'une musique instrumentale, soulève implicitement le lien entre l'ambiance et le son synchrone : « *Ça dit quoi de l'ambiance à partir du moment où il n'y a pas de son, c'est quand même assez problématique ?* ». Sans l'enregistrement synchrone des bruits ambiants[514], « *l'ambiance est d'une certaine manière dictée* » par l'image. Sans les sons ambiants, la dimension sonore ne peut remettre en cause la représentation que le spectateur se fait de l'ambiance à partir de l'image. Sans le son direct, l'ambiance traduite est potentiellement moins complexe, moins paradoxale, moins modulable.

[513] À l'inverse des premiers films sonores qui, comme nous venons de le voir, ont souvent été bruyants, François Laplantine salue un cinéma des petits bruits, apparu bien plus tard : « L'audace de réalisateurs comme Tati, Bresson, Godard, Marguerite Duras, Danièle Huillet et Jean-Marie Straub a consisté à remonter en l'inversant le courant des premières décennies du cinéma parlant. Ces cinéastes, dont beaucoup sont nos contemporains, sont les premiers cinéastes du son. Ils explorent ce qui avait été initialement refoulé, volé, (dans le vacarme de la parole criée et de l'accompagnement musical assourdissant) et parfois même "exterminé" selon l'expression de Serge Daney, qui parle d'un "véritable génocide" des sensations sonores : les murmures, les chuchotements, les bruissements, les froissements, les toussotements, les petits sifflements, bref les multiples inflexions des infimes sonorités ». Citation issue pages 68 et 69 de : LAPLANTINE François. *Leçons de cinéma pour notre époque : Politique du sensible*. Paris : Téraèdre Publishing, Éditions de la revue Murmure, 2007. 220p.

[514] L'enregistrement synchrone en extérieur est resté très peu utilisé jusque dans les années 1960, car très contraint techniquement. Il aura fallu attendre le perfectionnement du magnétophone Nagra avant de pouvoir réaliser des prises de son direct et synchrone en extérieur.

Le son direct : une prise sur la complexité de l'ambiance

L'enregistrement en son direct est effectivement de première importance quant à la saisie de l'ambiance par le spectateur. Pour Michel Chion, la portée du son direct réside dans sa potentialité à exprimer « dans des films sans acteurs, [des] blocs synchrones de sons et d'images arrachés à des moments uniques »[515]. Dans cette utilisation, le son direct qualifie moins des personnages (leurs propos, ou leurs actions) qu'un lieu filmé à un moment donné et son ambiance.

Le son direct insiste sur le caractère réaliste – ou dirait-on plutôt documentaire ? – du lieu et du moment filmés[516]. Pour Daniel Deshays, « Quel que soit le site [de tournage] choisi, un sédiment sonore baigne tout l'espace, c'est son bruit de fond, son ambiance. Ce sédiment est un continuum [...]. Cette ambiance sonore est une couche qui ancre le temps cinématographique intérieur au plan, dans une surprésence, un excès de réel qui n'a cesse de s'annoncer. Cet excès d'effet de réel résulte du continuum sonore qui baigne la prise de son »[517], lorsqu'il s'agit d'un enregistrement en son direct. Avec le son direct, l'image représentée ne peut être abstraite de l'ambiance du lieu filmé. Aucune dissociation n'est possible, aucune ellipse, aucune omission[518]. Si dans ces conditions d'enregistrement et de montage du son il semble impossible de mettre à l'écart le "réel", de quelles manières le son direct est-il opérant quant à la saisie de l'ambiance par le film ?

---

[515] Citation issue page 71 de : CHION Michel. *Le son au cinéma*. Paris : Cahiers du cinéma, Éditions de l'étoile, 1985. 220p. Collection Essais, dirigée par Alain Bergala et Jean Narboni. Pour Michel Chion, les films qui mettent en œuvre un tel procédé s'inscrivent dans une tendance qu'il qualifie de "néo-lumiérisme cinématographique", car ils développent, en s'appuyant sur la dimension sonore, « des tableaux filmés de nature ou de vie humaine », projet au fondement de la démarche des frères Lumière. Ibidem, citation page 72.

[516] Nous pouvons noter au passage que Claudine Nougaret et Sophie Chiabaut qualifient les chefs opérateurs du son direct au cinéma d'« amoureux du réalisme » ; expression relevée page 9 dans l'avant-propos de leur ouvrage : NOUGARET Claudine & CHIABAUT Sophie. *Le son direct au cinéma. Entretiens.* Paris : Institut de Formation et d'Enseignement pour les Métiers de l'Image et du Son, 1997. 223 p. Collection Écrits/Écrans, dirigée par Claude Gauteur.

[517] Citation issue page 173 de : DESHAYS Daniel. *Pour une écriture du son.* Paris : Klincksieck, 2006. 190p. Collection 50 questions, dirigée par Belinda Connone.

[518] "Ellipse" et "omission" sont deux termes qui font partie du vocabulaire de Daniel Deshays, pour qui la question de l'ellipse du récit au cinéma (spécifiquement au travers du montage) est centrale et interroge l'emploi du son direct. Pour plus de détails, se référer au sixième chapitre « Le cinéma : éloge de l'omission », pages 165-185 de l'ouvrage cité ci-dessus.

Pour Michel Chion, le son au cinéma est toujours subordonné à l'image[519]. Si Daniel Deshays remarque aussi que l'image est généralement considérée comme tangible et le son comme fantasmatique, il affirme cependant l'important rôle du son comme entrée principale pour le spectateur dans la représentation filmique : « lorsque, au cinéma, on supprime la bande-son, c'est tout un dispositif cinématographique qui s'arrête de fonctionner, tout bascule. Il manque alors à l'image quelque chose qui est de l'ordre de l'épaisseur de son corps, de sa chair ; disparaît tout un pan du cinéma, celui qui constitue sa part active, sa faculté de nous circonvenir, de nous faire "entrer dedans" »[520]. La bande sonore, lorsqu'elle est constituée de bruits ambiants enregistrés de façon synchrone à l'image, permet une autre lecture de l'image et autorise une autre perception du lieu représenté.

Le son direct et la perception de l'identité du lieu filmé

Le son direct traduit les qualités acoustiques du lieu filmé. Pour Daniel Deshays, « Les lieux dans lesquels sont produits les sons ne sont pas neutres ; s'il sont des résonateurs qui marquent la matière, ils sont aussi des lieux sociaux, et leur degré de silence ou la nature de leur bruit de fond exprime une particularité sociale, du calme à la surcharge, à la violence »[521]. La "couleur" du lieu[522], exprimée par le son selon la configuration spatiale, matérielle et sociale du lieu filmé, révèle son identité. Le spectateur peut alors identifier la fonction principale du lieu, voire le situer géographiquement, le localiser. C'est d'abord par le son que le spectateur est en prise avec le lieu. La première impression du lieu dans sa globalité est sonore. Ainsi, comme nous l'avons déjà

[519] Pour Michel Chion, « *il n'y a pas au cinéma de champs sonore autonome*, c'est l'image qui lui donne ses dimensions réelles et imaginaires, qu'en même temps le son ne cesse de déborder et de transgresser – et c'est dans ce double mouvement que vit le son au cinéma ». C'est ainsi que, lorsqu'il s'agit de définir le son au cinéma, Michel Chion le pense dans son rapport à l'image. Dès lors, comme nous l'avons déjà vu, le son peut être *in*, hors-champ, ou *off*. Citation issue pages 30 et 31 de : CHION Michel. *Le son au cinéma*. Paris : Cahiers du cinéma, Éditions de l'étoile, 1985. 220p. Collection Essais, dirigée par Alain Bergala et Jean Narboni.

[520] Citation issue pages 27 et 28 de : DESHAYS Daniel. *Pour une écriture du son.* Paris : Klincksieck, 2006. 190p. Collection 50 questions, dirigée par Belinda Connone.

[521] Ibidem, citation page 41.

[522] À propos de la couleur sonore d'un film en fonction du lieu filmé en son direct, se reporter à la thématique de discussion suivante « la couleur du film par le son » dans : NOUGARET Claudine & CHIABAUT Sophie. *Le son direct au cinéma. Entretiens.* Paris : Institut de Formation et d'Enseignement pour les Métiers de l'Image et du Son, 1997. 223 p. Collection Écrits/Écrans, dirigée par Claude Gauteur. L'un des chefs opérateurs interrogés dans cet ouvrage témoigne utiliser « la couleur du lieu que l'on me donne » pour la construction de la couleur sonore du film. Ailleurs, Thierry Millet confirme l'idée que l'espace colore le son : « On ne peut plus ignorer que tout son est perçu dans les limites d'un espace qui va influencer sur les caractéristiques du son entendu et lui donner une coloration propre, en même temps qu'il le charge d'une information plus ou moins précise sur certaines caractéristiques de cet espace. Ainsi, le son reflète l'espace et l'espace contamine le son, le colore ». Citation issue page 178 de : MILLET Thierry. *Bruit et Cinéma*. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2007. 205 p. Collection Hors champ.

mentionné dans le chapitre précédent[523], le spectateur peut être amené à faire une confusion lorsque le son n'est pas cohérent avec l'image. Dans *La parenthèse urbaine : Circle*, la bande sonore amène le spectateur à identifier d'abord le lieu comme une voie ferrée en activité. Après l'immédiateté de la perception sonore, le spectateur prendra le temps de lire l'image, et identifiera l'incohérence entre images et sons : les images représentent en réalité une voie ferrée désaffectée et, par l'opération de montage filmique, le son et la vitesse de défilement des images sont au service de l'évocation de l'histoire du lieu.

De la même façon, le spectateur est sensible à la conjonction du point d'écoute et du point de vue qu'il questionne naturellement. Lorsque le point d'écoute confirme le point de vue, la spatialisation de l'observation est renforcée. Par exemple, après un examen attentif, le spectateur confirme que l'on se situe bien sur un balcon dans *Rio de Janeiro* : si le point de vue surplombe la rue, le point d'écoute confirme la position au seuil entre un intérieur d'où une musique surgit et un extérieur duquel arrive la rumeur du lieu. De même, la trace sonore du passage d'un véhicule confirme le point de vue dans *Lothringen !* ou dans *Dans l'intimité de la rue*. Cette compréhension de la conjonction du point de vue et du point d'écoute, cette confirmation du point d'observation, permet la lecture sonore de l'image.

Le son direct donne à voir des choses dans l'image

Avec le passage du muet au parlant, le son devient pour Gilles Deleuze une autre dimension de l'image filmique[524]. Il ne faut pas considérer le son comme une autre facette de la réalité filmée ou comme une entrée additionnelle dans l'existant puisque le son influence aussi notre lecture de l'image. Le son nous informe inévitablement sur le plan sonore mais il donne aussi à voir de nouveaux éléments dans l'image visuelle. Comme nous venons de le voir, les conditions des interactions humaines, le contexte de la situation, l'identité du lieu filmé, sont donnés à percevoir dans l'interstice entre l'image et le son. Si le son direct ouvre la perception à la couleur du lieu, à son ambiance, il donne aussi à lire l'image en y révélant des détails jusqu'alors inaperçus. Le son pointe et détache certains objets sonores présents à l'image en sollicitant l'attention du spectateur. Lorsqu'un son est émis, le spectateur peut chercher dans l'image pleine sa source, sa provenance. Ainsi, des objets bruyants vont être perçus alors qu'ils ne sont que peu visibles à

[523] Se reporter à la présentation de l'extrait du film *La parenthèse urbaine : Circle*, de Jean-Philippe Corre (9ème extrait), et plus spécifiquement à la thématique intitulée « Évocation d'une pratique », page 260.

[524] DELEUZE Gilles. *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1985. 378 p. Collection Critique, dirigée par Jean Piel.

l'image. Par exemple, au cours de la journée d'étude, une expérience de modification des conditions de projection a permis de révéler ce phénomène. Lors du second visionnage de *Dans l'intimité de la rue*, l'un des deux groupes a décidé de couper le son pendant un certain laps de temps. Dans ces conditions, l'attention des spectateurs est attirée vers une figure centrale à l'image : une dame âgée se tenant immobile et debout au centre de l'écran, dans un cadre plus lumineux que les autres[525]. Sa présence figée, en position d'attente, est à ce moment frappante, alors qu'au cours du premier visionnage (avec le son), l'attention était dirigée vers un groupe d'adolescents situé au second plan de l'image. Avec le son direct, le regard est tendu vers ce groupe, duquel proviennent différentes émergences sonores vocales qui percent à plusieurs reprises le masque routier[526]. Le son direct met en avant des présences et permet de les distinguer. Il se fait indice, et le regard part à la recherche de la source sonore.

À travers la perception de certains détails de l'image, le son direct souligne la profondeur de l'image audiovisuelle. Michel Chion nous rappelle que, dans certains films en son direct, « la profondeur, l'espace, le grain du son entretiennent un rapport bizarre avec la profondeur, l'espace, le grain de l'image, bien qu'ils aient été pris ensemble. Et on a le temps de s'apercevoir, comme il n'y a pas d'action et que les blocs de son-image se succèdent tranquillement les uns aux autres, que l'image de cinéma en fait est plate alors que le son de cinéma, même sur un unique haut-parleur, comporte une *profondeur réelle*, tandis qu'à l'inverse l'image, elle, a une *surface* en largeur et en hauteur »[527]. Comme nous le suggère l'expérience de projection muette de *Dans l'intimité de la rue*, le son permet de révéler des choses dans la profondeur de l'image. En révélant le groupe d'adolescents, le son permet de le situer au second plan de l'image, tout en le plaçant au premier plan sonore grâce aux émergences vocales. L'image audiovisuelle n'est pas plate, unie, lisse, simple. Elle se révèle pleine, profonde et complexe. Par le son elle se montre aussi mouvante. Effectivement, la source sonore n'est pas forcément immobile. Bien que le déplacement d'une source puisse être potentiellement masqué à l'image (partiellement ou entièrement), il est

[525] Rappelons que ce film utilise la technique du *compositing* et recompose, à partir de différentes présences encadrées, le quotidien du lieu filmé.

[526] L'effet de masque est défini comme la « présence d'un son qui, par son niveau ou la répartition de ses fréquences, recouvre complètement ou partiellement un autre son. Facile à mettre en évidence sur le plan de l'acoustique physique, cet effet inclut une correspondance subjective au plan psychologique : le son masquant sera jugé comme parasite ou, inversement, comme favorable, selon que le son masqué était agréable ou désagréable à l'auditeur ». Citation issue page 78 de : AUGOYARD Jean-François & TORGUE Henry (Eds.). *À l'écoute de l'environnement. Répertoire des effets sonores.* Marseille : Éditions Parenthèses, 1995. 174 p. Collection Habitat / Ressources.

[527] Citation issue page 72 de : CHION Michel. *Le son au cinéma*. Paris : Cahiers du cinéma, Éditions de l'étoile, 1985. 220p. Collection Essais, dirigée par Alain Bergala et Jean Narboni.

perceptible sur le plan sonore. Ainsi, alors que la voiture traversant le cadre de l'image (de gauche à droite) dans *Lothringen !* est la plupart du temps cachée par des rangées de maisons mitoyennes, sa trajectoire est perceptible par le spectateur grâce à l'écoute de l'effet Doppler[528] créé par le déplacement du véhicule.

Le son direct permet de localiser des choses dans l'image, de distinguer leur présence et leur mouvement. Mais il permet aussi de rendre prégnantes des choses invisibles dans l'image ou hors du cadre de l'image.

Le son direct donne à voir des choses invisibles ou hors-champ

Le hors-champ de l'image est perceptible chez le spectateur d'un point de vue sonore. Selon Gilles Deleuze, « Certes, ce n'est pas le sonore qui invente le hors-champ, mais c'est lui qui le peuple, et qui remplit le non-vu visuel d'une présence spécifique »[529]. Le hors-champ sonore vient compléter la compréhension qu'on a d'un lieu et de son ambiance. Ainsi, dans la répétition des plans tournés à Hanoï dans le film *Urban Taskscapes. Looking at 5 metropoles*, le spectateur prend conscience, par leurs chants, de la présence récurrente d'oiseaux, alors qu'aucun volatile n'est visible à l'image.

Parfois, le son direct hors-champ complexifie l'ambiance en témoignant de présences et d'activités qui ne sont pas perceptibles à l'image. Le hors-champ sonore peut même venir en contradiction avec l'image. Cette contradiction complète la représentation de l'ambiance du lieu et met au travail le spectateur. L'exemple le plus prégnant de notre corpus d'extraits de films est à ce propos *Lothringen !*, comme nous l'avons relevé dans la thématique intitulée « Entre l'image et le son » du chapitre précédent[530]. Alors que nulle activité n'est visible à l'image, le hors-champ sonore est d'une incroyable richesse qui témoigne de la vie ordinaire du lieu filmé. La distance entre l'image qualifiée de « *vide* » et le son « *plein* » amène le spectateur à appréhender, d'une

[528] L'effet Doppler « définit une anamorphose relative du signal d'origine. Cette modification perceptive est due à une relation de déplacement entre la source sonore et son point d'écoute provoquant soit la compression, soit l'élongation de l'onde. Un signal sonore qui s'approche est perçu de façon plus aigüe qu'il n'est émis à la source ; et plus grave lorsqu'il s'éloigne ». Citation issue page 55 de : AUGOYARD Jean-François & TORGUE Henry (Eds.). *À l'écoute de l'environnement. Répertoire des effets sonores.* Marseille : Éditions Parenthèses, 1995. 174 p. Collection Habitat / Ressources.

[529] Citation issue page 305 de : DELEUZE Gilles. *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1985. 378 p. Collection Critique, dirigée par Jean Piel.

[530] Se reporter à la présentation de l'extrait du film *Lothringen !*, de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet (2ème extrait), et plus spécifiquement à la thématique intitulée « Entre l'image et le son», page 221.

part, le quotidien du lieu filmé et ses habitants, et d'autre part, si l'on suit Tim Ingold, le caractère processuel d'un paysage en constante transformation.

Dans son article développant la notion de *taskscape*, Tim Ingold revient en détail sur l'une de ses premières intuitions l'ayant amené à penser que le paysage est ce que l'on voit autour de nous, alors que le *taskscape* est ce que l'on entend. Il écrit ainsi : « Pour être vu, un objet n'a besoin de rien d'autre que lui-même, pour qu'un réseau optique spécifie sa forme à un spectateur en se composant de lumière réfléchie par ses surfaces extérieures. Pour être entendu, en revanche, un objet doit émettre activement des sons ou, à travers son mouvement, provoquer un son émis par un autre objet avec lequel il entre en contact. Ainsi, par ma fenêtre, je vois un paysage de maisons, d'arbres, de jardins, une rue et un trottoir. Je n'entends aucune de ces choses, mais je peux entendre des gens parler sur le trottoir, une voiture qui passe, les oiseaux chanter dans les arbres, un chien qui aboie quelque part au loin, et le bruit du marteau alors que mon voisin répare son abri de jardin. En bref, ce que j'entends, c'est l'activité, même si sa source ne peut être vue. Et comme les formes du *taskscape*, suspendues comme elles le sont au mouvement, ne sont présentes qu'en tant qu'activité, les limites du *taskscape* sont également les limites du monde auditif »[531]. Selon Ingold, le son révèle les activités présentes dans le lieu qui donnent forme au paysage et à son ambiance. Si, dans un film, le paysage en pratique n'est pas forcément visible à l'image, il peut être perçu par le hors-champ sonore. Le son direct, constitutif de ce hors-champ, permet aussi pour le spectateur de situer les limites du lieu. En suivant Ingold, nous pouvons émettre l'hypothèse que dans le film en son direct, et par ce qui se perçoit entre les images et les sons, sont représentés simultanément le paysage (composé d'objets qui s'offrent à la vue du spectateur) et le *taskscape* (composé des pratiques individuelles et collectives qui s'expriment avant tout sur le plan sonore). Le film, par la conjugaison du son et de l'image, propose donc un point de contact entre le paysage et les pratiques qu'il accueille et qui lui donnent forme. Outre les différentes modalités de perception que proposent ce médium, il offre aussi au spectateur une mise en représentation

[531] Traduction personnelle à partir de : « To be seen, an object need nothing itself, for the optic array that specifies its form to a viewer consists of light reflected off its outer surfaces. To be heard, on the other hand, an object must actively emit sounds or, through its movement, cause sound to be emitted by other object with which it comes into contact. Thus, outside my window I see a landscape of houses, trees, gardens, a street and pavement. I do not hear any of these things, but I can hear people talking on the pavement, a car passing by, birds singing in the trees, a dog barking somewhere in the distance, and the sound of hammering as a neighbour repairs his garden shed. In short, what I hear is activity, even when its source cannot be seen. And since the forms of the taskscape, suspended as they are in movement, are present only as activity, the limits of the taskscape are also the limits of the auditory world ». Citation issue pages 162 et 163 de : INGOLD Tim. The Temporality of the Landscape. *World Archaeology*. Volume 25, N° 2. *Conception of Time and Ancient Society*. Londres et New York : Routledge, 1993. Pages 152 - 174.

de différents objets qui s'expriment plus ou moins par l'image ou par le son, et lui permettent ainsi de lire ce qui se tisse entre ces modalités d'expression et entre les objets perçus.

Ce que le hors-champ sonore donne à percevoir au spectateur c'est l'interaction de ce qui est vu et de ce qui est invisible mais entendu. Cette interaction, comme le caractère processuel du paysage en pratique l'indique, se module dans le temps.

Le son direct donne à voir des choses ancrées dans la durée

Dans la représentation audiovisuelle le son direct donne le temps, il se fait gage du temps. Michel Chion note qu'avec l'arrivée du cinéma sonore et encore davantage avec l'usage du son direct, le film s'inscrit dans un temps linéaire, dans une durée qui ne peut être manipulée : « Le cinéma muet permet, comme la littérature, des descriptions où l'on envisage d'abord les êtres et les lieux hors-temps, hors-action, avant de les engager dans une histoire.[...] Lorsqu'arrive le son réaliste, c'en est terminé. Son intervention tend à fixer et à figer la temporalité dans un déroulement linéaire, qui doit toujours avancer. Il n'est plus possible de décomposer les différentes facettes simultanées d'une action, ni d'arrêter celle-ci comme dans l'opéra. Qui dit : son synchrone (de voix, de pas, d'ambiances réalistes) dira désormais enregistrement précis et irréversible du temps écoulé qui est désormais compté, pesé, divisé »[532]. Au cours de la journée d'étude, l'un des intervenants a fait remarquer, en citant Raymond Depardon, que « *"C'est le son qui donne le temps", dans l'instantanéité de l'image. Même si l'image dure une plombe, c'est le son qui joue le temps sur l'image* ». Le son direct peut, au même titre que certains objets à l'image, se faire indice horaire – par exemple, un autre intervenant a regretté l'absence de son direct dans *Esplanade de la cathédrale. Assises végétales* car il imaginait, comme le titre du film l'indique, que la cloche de la cathédrale aurait pu par moments indiquer les heures. Mais si le son direct marque l'irréversibilité du temps de manière indéniable c'est surtout qu'il engage le spectateur dans la temporalité du lieu filmé. En reprenant la distinction entre les polarités de "temps" et de "temporalité" que nous avons développées dans un chapitre précédent[533], nous pensons ici que le recours au son direct s'inscrit du côté de la temporalité. C'est-à-dire qu'en ouvrant la perception à un temps

[532] Citation issue page 59 de : CHION Michel. *Le son au cinéma*. Paris : Cahiers du cinéma, Éditions de l'étoile, 1985. 220p. Collection Essais, dirigée par Alain Bergala et Jean Narboni.

[533] Comme nous l'avons vu précédemment dans le chapitre 2 (« Premier corpus : Recueil et analyse de films existants »), les dispositifs d'ordre temporel s'inscrivent plus ou moins dans la polarité du temps ou dans celle de la temporalité. Cette dimension temporelle est constitutive du rapport qu'entretient le film à la réalité filmée. Nous pensons que l'emploi du son direct participe à l'immersion du spectateur dans la temporalité du lieu filmé.

irréversible, le son direct rend perceptible la durée dans laquelle la transformation ordinaire du lieu filmé et de son ambiance est possible.

Pour le dire autrement, l'ensemble des bruits d'un lieu, son timbre, traduit son identité. Selon Thierry Millet, « le timbre est un caractère sonore qui signe l'individu ou l'instrument dans son unicité, dans ses particularités ; alors que la hauteur au contraire serait l'abstraction qui unit tous les instruments malgré (dans) leur diversité »[534]. Or le timbre d'un lieu évolue dans le temps, selon notamment les rythmes journaliers et saisonniers, mais aussi les pratiques auxquelles ses usagers se prêtent – souvenons-nous du voisin de Tim Ingold usant de son marteau. Si l'on filme un lieu en son direct, le spectateur pourra percevoir l'évolution de son timbre dans la durée du plan – si cette évolution a lieu au moment de l'enregistrement. Par le recours au son direct, le spectateur peut donc percevoir l'évolution de l'ambiance du lieu filmé dans la durée.

L'image et le son direct se conjuguent et proposent une épaisseur dans laquelle se déploie l'attention du spectateur. Bien que le son direct soit toujours subordonné à l'image – même si parfois, comme dans *Lothringen !*, sa richesse est telle qu'il semble que le rapport hiérarchique entre image et son soit inversé[535] – nous avons vu qu'il contribue de façon incontestable à la perception par le spectateur de l'identité du lieu filmé, du caractère complexe et métabolique de son ambiance. Restant un bref instant encore sur la dimension sonore de l'image audiovisuelle, nous allons maintenant revenir sur la portée du commentaire dans la perception de l'ambiance par le film.

Le commentaire : en-deçà et au-delà des mots

Comme nous l'avons vu dans le chapitre abordant le premier corpus de la thèse[536], les dispositifs mis en œuvre concernant la dimension énonciative orientent la posture filmique construite vers la description du lieu filmé ou vers la narration d'une expérience située. Si nous avons vu que, dans le premier cas, l'image prend le statut de preuve face à une parole délivrant un discours de savoir sur le lieu observé, et que dans le second, l'image accompagne et se fait support d'une parole

[534] Citation issue page 176 de : MILLET Thierry. *Bruit et Cinéma*. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2007. 205 p. Collection Hors champ.

[535] Pour ce film, souvenons-nous des propos d'un intervenant considérant que « *le son manifeste d'une vie qu'il n'y a pas à l'image* » ; nous amenant à penser qu'ici c'est peut-être le son plus que l'image qui construit une représentation du lieu.

[536] Dans le chapitre 2 : « Premier corpus : Recueil et analyse de films existants », se référer au paragraphe « c – Dispositifs d'ordre énonciatif : forme et contenu de l'énonciation », page 100.

témoignant de l'expérience située dans le lieu observé, il nous semble que ce qui se trame entre l'image et la parole dans l'extrait de *The Girl Chewing Gum* amène sous une nouvelle forme le spectateur à percevoir l'ambiance du lieu filmé. En jouant de la confusion possible entre une parole impérative et une parole descriptive, le commentaire met ici en exergue le tempo du lieu. Ainsi, c'est une lecture possible du rythme des présences qui se dégage entre l'image, la voix et le son direct.

Roland Barthes distingue deux fonctions possibles du message linguistique par rapport au message iconique : l'ancrage et le relais[537]. Selon les catégories proposées par Roland Barthes, le commentaire déployé dans *The Girl Chewing Gum* prend la fonction d'ancrage. En nommant ce qui est vu à l'image, la parole ancrage aide le spectateur à « choisir *le bon niveau de perception* ; elle [lui] permet d'accommoder non seulement [son] regard, mais encore [son] intellection »[538]. Ainsi la parole ancrage dirige l'attention du spectateur, contrôle sa lecture de l'image « qui détient la charge informative, et, comme l'image est analogique, l'information est en quelque sorte plus "paresseuse" »[539]. Cependant le qualificatif de "paresseux" ne semble pas complètement coïncider avec l'expérience d'audio-vision que l'on peut faire de *The Girl Chewing Gum*. Si, dans le premier temps de la projection de *The Girl Chewing Gum*, le spectateur perçoit ce qui se passe à l'image en fonction de ce qui est guidé par le commentaire, c'est justement le décrochage de cette parole – déraillement que les spectateurs interrogés voient arriver avec la progression du film – qui donne à percevoir autre chose à l'image. D'une part, comme nous l'avons rapidement vu précédemment[540], c'est ce qui n'est pas commenté qui se révèle progressivement (la femme derrière la vitre par exemple), le spectateur cherchant alors dans l'image ce qui n'est pas décrit par la voix. D'autre part, au-delà des entités décrites, c'est l'articulation de la description même, son flux[541] et son déraillement qui donnent à percevoir au spectateur le rythme de la rue.

---

[537] Les fonctions d'ancrage et de relais sont développées par Roland Barthes dans un texte intitulé « Rhétorique de l'image » dans : BARTHES Roland. *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III*. Paris : Seuil, 1982. Pages 25-42. Collection Tel Quel, dirigée par Philippe Solers.

[538] Ibidem, citation page 31.

[539] Ibidem, citation page 33.

[540] Pour rappel, se référer dans le chapitre précédent à la présentation du troisième extrait projetés lors de la journée d'étude.

[541] Derrière le flux du commentaire, nous entendons aussi son flow. Le terme de "flow" appartient au vocabulaire de la musique rap et est défini par Anthony Pecqueux, citant Christian Béthune, comme la « Façon dont un rapper porte vocalement ses paroles ; il *"réunit les qualités d'articulation, d'inflexion et de débit propres à chaque rappeur"* ». Citation issue page 378 de : PECQUEUX Anthony. *La politique incarnée du rap : Socio-anthropologie de la communication et de l'appropriation chansonnières*. Thèse pour le doctorat de sociologie. Paris : Écoles des Hautes Études en Sciences Sociales, 2003. 413 p.

Nous pouvons donc dire que le commentaire en voix *off* peut, comme l'a identifié Roland Barthes, ancrer l'attention du spectateur dans l'image ou relayer le sens d'une image vers un autre niveau de perception. Cependant, nous pensons aussi qu'au-delà de ces fonctions, leurs mises en abîmes donnent à percevoir d'autres dimensions de l'image : ce qui est hors-commentaire ou ce qui touche à la forme globale ou au flux du commentaire.

Ouverture : un vocabulaire des immatérialités en mouvement ?

Afin d'ouvrir la question de la perception à l'interstice de l'image et du son, nous souhaiterions, au lieu de dissocier encore ces deux entités propres à l'image audiovisuelle, proposer de les réunir autour d'un champ lexical qui nous interroge et dont nous ne savons encore que faire. Nous avons remarqué que le vocabulaire musical est souvent convoqué pour qualifier la perception de l'ambiance par le spectateur. Ainsi, comme nous l'avons déjà évoqué, nous parlons, entre autres, de "nuances", de "tonalités", de "timbres", de "rythme" ou de "tempo". À première vue ces mots semblent issus du vocabulaire musical et sont, pour la plupart, liés à de nombreuses annotations pouvant figurer sur une partition. Mais, à bien y réfléchir, la majeure partie de ces termes appartient aussi au vocabulaire visuel. Le terme de "tonalité" par exemple peut aussi qualifier la couleur dominante d'une scène visuelle et la "nuance" évoque tout autant l'intensité d'un son que le degré d'une couleur.

Bien des fois certains de ces termes nous ont semblé pouvoir qualifier pour le mieux des séquences de films – le plan proposé de *Lothringen !* est-il autre chose qu'un point d'orgue : lorsque tout geste est suspendu mais que résonnent les multiples harmoniques, traces fugaces des pratiques alors invisibles ? Nous n'avons pour l'instant pas développé cette piste plus en profondeur, refusant de nous prêter au jeu peut-être trop réducteur de l'association d'une annotation musicale à chaque extrait de film. Néanmoins, il nous semble ici important de poser cette question récurrente dans notre recherche : pourquoi un tel vocabulaire se prête-t-il à la traduction de l'ambiance par le film ? Qu'a-t-il de spécifique ?

Bien que nous n'ayons pas de réponse approfondie en l'état, nous souhaitons tout de même proposer l'hypothèse suivante : ces termes sont au service de la qualification d'immatérialités, de leur mouvement et de leur rapport au temps – nous pensons ici particulièrement aux termes "*rallentando*" ou "*decrescendo*" employés précédemment dans la description de *Taipei*. Il nous

semble qu'un futur travail sur ce vocabulaire pourrait enrichir la réflexion sur la dynamique de l'ambiance et sa description.

b - Entre cadre et hors-champ

La seconde question transversale aux extraits projetés qui concerne le registre perceptif à trait à ce qui se tisse pour le spectateur dans le rapport entre le champ et le hors-champ. Nous avons déjà indirectement abordé cette question au regard du son direct. Ce que nous voulons aborder ici c'est le rapport du cadre à l'espace qui lui est contigu et l'évolution de ce rapport dans le cours du film, notamment à travers les gestes de cadrage. Par cette entrée nous souhaitons aborder la question de l'impact du cadrage dans la lecture de l'image par le spectateur.

Cadre et hors-champ : éléments de définition

Gilles Deleuze définit le cadrage comme « *la détermination d'un système clos, relativement clos, qui comprend tout ce qui est présent dans l'image*, décors, personnages, accessoires. Le cadre constitue donc un ensemble qui a un grand nombre de parties, c'est-à-dire d'éléments qui entrent eux-mêmes dans des sous-ensembles »[542]. Selon lui, le cadre peut être géométrique – il sera alors construit à partir de données choisies selon la composition géométrique de l'espace filmé – ou physique – il dépendra alors principalement des variables dynamiques présentes dans la scène filmée. Cependant, Gilles Deleuze précise que « Tout cadrage détermine un hors-champ. Il n'y a pas deux types de cadres dont l'un seulement renverrait au hors-champ, il y a plutôt deux aspects très différents du hors-champ dont chacun renvoie à un mode de cadrage »[543]. Le premier est l'"aspect relatif" du hors-champ : le système clos du cadre renvoie à un ensemble plus large dans lequel il est pris[544]. Nous pourrions dire qu'il s'agit de l'espace contigu à l'espace du cadre. Le second est l'"aspect absolu" du hors-champ qui renvoie à « un Ailleurs plus radical, hors de l'espace et du temps homogènes »[545]. Notre propos s'intéressera principalement au premier

[542] Citation issue page 23 de : DELEUZE Gilles. *Cinéma 1. L'image-Mouvement.* Paris : Les Éditions de Minuit, 1983. 297 p. Collection Critique, dirigée par Jean Piel.

[543] Ibidem, citation page 29.

[544] Gilles Deleuze donne la définition suivante de l'aspect relatif du hors-champ : « Un ensemble étant cadré, donc vu, il y a toujours un plus grand ensemble, ou un autre avec lequel le premier en forme un plus grand, et qui peut être vu à son tour, à condition de susciter un nouveau hors-champ, etc. L'ensemble de tous ces ensembles forme une continuité homogène, un univers ou un plan de matière proprement illimité ». Ibidem, citation page 29.

[545] Ibidem, citation page 30.

aspect du hors-champ puisqu'il s'agira, par la pratique du cadrage et du décadrage, de voir ce que le spectateur perçoit du lieu filmé et de sa transformation ordinaire, et de quelle manière la découverte du hors-champ inscrit le spectateur dans un rapport spécifique à l'existant.

Le cadre contraint ce qui est visible. Il limite, tranche dans l'espace filmé afin de le donner à voir[546]. Raymond Depardon, pour qui le cadre est associé à une douleur nécessaire, écrit qu'« À travers le cadre, on sélectionne. On a un parti pris, on coupe, on ne montre pas, on sélectionne, on tue, on mord, on enferme une image, on donne à voir quelque chose et pas le reste »[547]. En opérant une sélection, une vue est ouverte sur une partie du monde, et en même temps, le cadrage prive. Et par cette limitation il n'est pas rare que le spectateur ressente une certaine frustration : puisque le cadre dépend de l'intention du filmant, le spectateur est dans l'obligation de se plier à cette construction du regard, il ne peut regarder la scène filmée que dans les limites décidées par le filmant. Autrement dit, le cadre donne à voir l'existant filmé au travers du regard d'un autre. Souvenons-nous, par exemple, que la focalisation du regard dans l'extrait du film *Rio de Janeiro*, engendrée par des mouvements de translation du cadre et des travellings optiques, a provoqué un sentiment de gêne chez une intervenante qui s'est alors sentie « *embarqué*[e] *dans la vision du réalisateur* ». S'il y a frustration, c'est que face au cadre, le spectateur doit renoncer à un regard totalisant[548]. Le film ne peut offrir qu'un regard fragmentaire – fragments d'espace et

[546] À travers la question du cadre tranchant l'espace filmé, nous retrouvons la référence chirurgicale de Walter Benjamin quant à l'opération du film, développée chez Pierre-Damien Huyghe sous l'angle de l'incision qui caractérise les différentes étapes de la réalisation d'un film – à la fois dans la captation et dans le montage – : « faire un film, à savoir d'abord faire un plan, à savoir ensuite monter des plans les uns à la suite des autres, c'est inévitablement inciser. La question décisive est de savoir quand il est opportun de pratiquer l'une ou l'autre de ces incisions. C'est vrai au tournage : où et quand commencer à ouvrir les appareils d'enregistrement, à quel endroit et à quel moment les refermer ? Mais ce n'est pas moins vrai au montage : à quel photogramme est-il pertinent d'ouvrir un plan ? Auquel refermer ce même plan ? Le régime métaphorique qu'implique la formule de W. Benjamin, celui du soin, appelle également une méditation quant à la qualité du geste. Ce geste est-il net, franc, sans excès, bien placé, etc. ? ». Citation issue page 123 de : HUYGHE Pierre-Damien. *Le cinéma avant après.* Grenoble : De l'incidence Éditeur, 2012. 221 p.

[547] Citation issue page 102 de : DEPARDON Raymond. *Errance*. Paris : Éditions du Seuil, 2000. 181 p. Collection Points.

[548] Pour François Laplantine, « Contrairement à ce qui se passe au théâtre, le cadre est un cache qui limite le champ visuel de celui qui regarde. Autrement dit, les expériences photographiques et cinématographiques sont des expériences des limites du voir. Elles nous incitent à renoncer à l'illusion de la toute-puissance du voir ». Citation issue page 95 de : LAPLANTINE François. *Leçons de cinéma pour notre époque : Politique du sensible*. Paris : Téraèdre Publishing, Éditions de la revue Murmure, 2007. 220p. Cet interdit du regard totalisant au cinéma amène François Laplantine, dans le cadre d'un autre ouvrage, à considérer la portée de la pensée du "décept" : « C'est d'abord dans cette expérience-là – nous ne pouvons connaître qu'une partie des faits parce que nous n'en apercevons qu'une partie – que se forme la pensée du décept, pensée du renoncement à la notion (conceptuelle s'il en est) de totalité. Mais c'est également ce renoncement, nous allons le voir, qui est moteur de la recherche au sens scientifique mais aussi au sens proustien du terme ». Citation issue page 163 de : LAPLANTINE François. *De tout petits liens.* Paris : Les Éditions Fayard, 2003. 414 p. Collection Mille et une nuits, dirigée par Sandrine Palussière.

fragments de temps – sur l'existant. Néanmoins, en définissant un hors-champ le cadre met au travail l'imaginaire. Selon Claudine de France, « Toute délimitation est par définition limitative. Elle implique simultanément une opération imaginaire d'évocation de ce qui n'a pas été délimité, parce que laissé hors du champ de la caméra »[549]. La relation entre champ et hors-champ met en tension l'attention du spectateur et son imagination : celui-ci est à la fois attentif dans la projection et dans l'attente de ce qui pourrait advenir dans le cadre de l'image.

Le cadre, qui est donc défini par le filmant et accepté comme condition de l'expérience d'audio-vision par le spectateur, traduit un rapport spécifique à l'espace et au temps filmé à travers la relation qu'il entretient avec le hors-champ. Cadre et hors-champ (rappelons que seul l'aspect relatif du hors-champ nous intéresse et est ici en question) entretiennent « des relations permanentes »[550]. Ces relations sont rendues perceptibles dans et par le film de différentes manières, que l'on considère ce qui se passe à l'intérieur du cadre ou que l'on s'intéresse aux mouvements du cadre lui-même. Selon la première entrée, des éléments précédemment hors-champ peuvent apparaître dans le cadre de l'image et des éléments cadrés peuvent en sortir ; l'accent est alors mis sur les passages, la saturation ou la raréfaction. Selon la seconde entrée, c'est par les mouvements du cadre (et par les gestes de cadrage ou de décadrage) que l'espace contigu au champ peut se donner à voir.

Relations entre cadre et hors-champ

Passages du hors-champ au cadre, et réciproquement

Dans un premier temps considérons uniquement le passage d'éléments hors-champ dans le cadre de l'image (ou réciproquement, du cadre au hors-champ) sans aborder la question des gestes de cadrage[551]. Certains cadres sont définis selon des points situés stratégiquement dans l'espace filmé

[549] Citation issue page 144 de : DE FRANCE Claudine. « Corps, matière et rite dans le film ethnographique». In DE FRANCE Claudine (Ed.). *Pour une anthropologie visuelle*. Paris : Mouton et École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1979. Pages 139-163.

[550] Toujours selon François Laplantine, « Le hors-champ est cet espace invisible qui entretient des relations permanentes avec la surface visible du champ ». Citation issue page 82 de : LAPLANTINE François. *Le social et le sensible. Introduction à une anthropologie modale.* Paris : Téraèdre, 2005. 220 p. Collection L'anthropologie au coin de la rue.

[551] Pour la clarté de l'exposé, nous souhaitons traiter séparément la question des éléments mobiles passant dans le cadre de l'image et la question de la mobilité du cadre. Néanmoins, il est à noter que, quelque soit l'état du cadre (mobile ou fixe) cette première question est pertinente.

afin de permettre l'entrée, le passage et la sortie d'éléments mobiles dans le champ de la caméra. Il y a alors migration d'éléments du hors-champ vers le cadre de l'image.

Les vues cadrant un espace de mobilité, telle une rue, sont un exemple typique de ce choix de cadrage. Ainsi, *Rio de Janeiro*, *The Girl Chewing Gum* et, d'une façon proche, *Esplanade de la cathédrale* (la vue cadrant un espace public fréquenté par les piétons), sont trois extraits dans lesquels les cadres sont définis de telle sorte qu'ils accueillent le passage de nombreux éléments mobiles. Ces cadres donnent alors à percevoir au spectateur autant les éléments migrants que les modalités de leur passage : leurs entrées et leurs sorties, leurs vitesses de déplacements, leurs démarches et les trajectoires qu'ils empruntent en traversant l'espace filmé.

Mais ce que ce type de cadrage donne aussi à voir, par la saturation ou la raréfaction du cadre[552], c'est la plus ou moins forte fréquentation du lieu filmé, le flux de la mobilité. Ainsi, comme dans *Park Film*, le passage des éléments migrants peut aussi témoigner d'un rythme qui dépasse le rythme présent dans le cadre. Dans le film de Chris Welsby c'est effectivement à travers le passage des usagers dans le cadre de l'image que le spectateur a accès au rythme urbain de Londres.

Gestes de cadrage : des manières de mettre en relation champ et hors-champ

Si la relation du cadre au hors-champ peut être perçue par la migration d'éléments mobiles entre l'espace du cadre et l'espace qui lui est contigu, cette relation peut aussi être appréhendée dans le déplacement du cadre. Il nous faut dès lors nous intéresser aux « limites mobiles du champ »[553].

Le cadre peut être mouvant ; il peut potentiellement se déplacer dans l'espace et révéler ainsi ce qui se cachait précédemment derrière ses limites. Par son déplacement, il peut explorer et offrir au spectateur la possibilité de découvrir l'espace contigu du champ. Au lieu de nous intéresser frontalement aux mouvements de la caméra[554] – nous le ferons néanmoins indirectement –, nous

[552] Pour Gilles Deleuze, le cadre étant un système clos comprenant plusieurs éléments, ces éléments « sont des données tantôt en très grand nombre, tantôt en nombre restreint. Le cadre est donc inséparable de deux tendances, à la saturation ou à la raréfaction ». Citation issue page 23 de : DELEUZE Gilles. *Cinéma 1. L'image-Mouvement.* Paris : Les Éditions de Minuit, 1983. 297p. Collection Critique, dirigée par Jean Piel. François Laplantine nous rappelle quant à lui que ces phénomènes de saturation ou de raréfaction du cadre peuvent fluctuer au sein d'un même plan, dans la durée du plan : « Tout cadrage relève d'une option, et ce qui est montré sur le rectangle de l'écran peut évoluer de la plus forte saturation (des personnages et des sons) à l'extrême raréfaction ». Citation issue page 81 de : LAPLANTINE François. *Le social et le sensible. Introduction à une anthropologie modale.* Paris : Téraèdre, 2005. 220 p. Collection L'anthropologie au coin de la rue.

[553] Expression empruntée à Jane Guéronnet, située page 98 de : GUÉRONNET Jane. *Le geste cinématographique.* Paris : Université Paris X – Formation de Recherches Cinématographiques, 1987. 157p. Collection Cinéma & Sciences humaines.

[554] Par ailleurs nous avons déjà abordé la question des mouvements de caméra à plusieurs reprises. Pour rappel, se référer aux chapitres 4 (« Troisième corpus : Réalisation d'un film de commande ») et 5 (« Quatrième corpus : Expérimentation pédagogique »).

souhaitons ici interroger les gestes de cadrage. Le terme de "geste" est préféré à celui de "mouvement" car il porte l'accent sur l'intention du filmant dans la formulation des mouvements de caméra. Le geste traduit à la fois « une manière d'être ou de faire », un « ensemble organisé [...] correspondant à une action déterminée », mais aussi, une action « en tant qu'elle peut être perçue et interprétée par un tiers »[555]. Le geste est à la fois effectué – et dans cette effectuation il traduit l'action et lui donne une forme – et reçu, interprété. Ces divers angles de définition nous amènent à considérer le geste de cadrage comme un possible partage de regard entre le réalisateur et le spectateur. Par les gestes de cadrage, c'est en quelque sorte une manière d'éprouver le réel que le filmant partage avec le spectateur[556]. Dès lors, il ne s'agit plus de considérer le cadre comme l'obligation de regarder le monde à travers le regard d'un autre – ce qui peut entraîner, comme nous l'avons vu plus haut, un sentiment de frustration chez le spectateur –, mais comme le partage possible du regard de l'autre sur le monde.

Marion Froger, dans un texte s'intéressant au cinéma de Johan van der Keuken[557], soutient cette idée du partage du regard entre réalisateur et spectateur. Ainsi, commentant l'expérience d'audio-vision de l'une des premières scènes de *Sarajevo Film Festival Film*[558], elle écrit : « on emboîte le pas à un inconnu, à travers des couloirs sombres. Arrivé dans la rue, l'inconnu s'arrête, la contemple en silence tandis qu'on – cinéaste, spectateur, passant – le dévisage »[559]. Dans cette dernière phrase, l'énonciation des figures regroupées sous le pronom indéfini "on" – figures qui contribuent à la vie du film, de sa constitution à sa réception –, met en avant une conjonction des

[555] Pour l'ensemble des éléments de définition du terme "geste", se référer à la lexicographie proposée par le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. [En ligne]. URL : http://www.cnrtl.fr/definition/geste, (Consulté le 20/06/2014).

[556] Pour François Laplantine, cadrer le réel dans la pratique filmique consiste à mettre à l'épreuve et à renouveler le regard que l'on porte sur le monde : « Le but du dispositif filmique, dans les films qui vont dans ce livre retenir notre attention, ne consiste pas à faire rentrer le réel dans un cadre, mais à effectuer la démarche inverse. Le cadre ou plutôt le processus constituant à cadrer, à décadrer, à recadrer autrement conduit à renouveler notre regard du réel, à l'arracher au cadre des conventions dans lesquelles il se trouve enfermé. C'est bien le mode de cadrage qui est susceptible de *mettre le réel à l'épreuve*. Cette connaissance est liée au caractère subjectif de l'objectif et cherche à éprouver la réalité, non à la refléter en accumulant des preuves de sa véracité ; elle consiste à inverser une attitude paresseuse, routinière et stérile : l'enregistrement d'une réalité préalable, la mise en image d'un scénario ». Citation issue page 21 de : LAPLANTINE François. *Leçons de cinéma pour notre époque : Politique du sensible*. Paris : Téraèdre Publishing, Éditions de la revue Murmure, 2007. 220p.

[557] FROGER Marion. Mitoyenneté dans le cinéma urbain de Johan van der Keuken. *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*. CISNEROS James & STRAW Will (Eds.). N° 14 : « Bâtir », automne 2009. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2009. Pages 127-141.

[558] VAN DER KEUKEN Johan. *Sarajevo Film Festival Film*. 15 min. Couleur, sonore. Pays-Bas : Lucid Eye Film, 1993.

[559] Ibidem, citation page 139.

places qui se réalise par le partage du regard. Pour le spectateur, il ne s'agit pas uniquement d'une contemplation passive et imposée, puisqu'à cet instant l'acte de filmer, d'enregistrer un regard, rencontre l'acte de voir, c'est-à-dire de faire une expérience d'audio-vision. Ce partage du regard, du réalisateur au spectateur, peut être rapproché du lien social, étudié par Alfred Schütz, qui lie le compositeur d'une œuvre musical à ses co-participants[560], lien pris dans la durée de l'écoulement du flux musical : « Même s'ils sont séparés par des centaines d'années, le dernier, en exécutant pas à pas l'articulation continue de sa pensée musicale, s'associe de façon presque simultanée au courant de conscience du premier. Le co-participant se joint, donc, au compositeur par le moyen d'une dimension du temps commune aux deux, qui n'est rien d'autre qu'une forme dérivée du présent vivant que partagent les partenaires dans une relation de face-à-face pareille à celle qui existe entre deux interlocuteurs »[561]. Pris dans la durée du film et suivant l'évolution des gestes réalisés par le réalisateur, le spectateur se joint au réalisateur et partage son regard.

À la manière de Marion Froger qui voit dans le cinéma de Johan van der Keuken – et plus particulièrement dans certains gestes singuliers, tels les longs et lents travellings du film *Amsterdam Global Village*[562] – un cinéma de la mitoyenneté[563], nous pensons que les gestes de cadrage témoignent d'un rapport au monde et d'une relation à l'existant qui est transmise au spectateur. Le spectateur est donc invité à percevoir le monde au travers des gestes de cadrage proposés par le filmant. Nous pouvons distinguer différents gestes singuliers présents au sein des films de notre corpus. Ainsi, si nous avons pu décrire les mouvements de caméra de *Rio de Janeiro* comme des rotations et des travellings optiques, nous pourrions aussi dire que le geste de cadrage réalisé par ces mouvements est celui d'un accompagnement. Le cadre accompagne successivement différentes personnes qui se déplacent dans le lieu filmé. C'est à partir de l'accompagnement de la trajectoire de ces personnes par le déplacement du cadre que le spectateur entre en relation et découvre le lieu filmé.

---

[560] Alfred Schütz qualifie de co-participant d'une œuvre musicale l'interprète, l'auditeur ou le lecteur de musique.

[561] Citation issue page 131 de : SCHÜTZ Alfred. « Faire de la musique ensemble. Une étude de la relation sociale », (1951). *Écrits sur la musique. 1924-1956*. Traduction, introduction et notes et postfaces par Bastien Gallet et Laurent Perreau. Paris : Éditions MF, 2007. Pages 113-139. Collection Répercussions.

[562] VAN DER KEUKEN Johan. *Amsterdam Global Village*. 2 h. et 5 min. Couleur, sonore. Amsterdam : Pieter Van Huystee Film, 1996.

[563] Le terme de "mitoyenneté" est ici à prendre au sens que lui a donné Isaac Joseph. Marion Froger cite d'ailleurs, page 127, les propos tenus par Isaac Joseph à ce sujet : « Avant d'être citoyens, nous sommes mitoyens et c'est dans cette proximité distante avec l'étranger que nous apprenons à donner un sens commun à la notion de monde ».

Bien qu'un mouvement de caméra puisse être identique dans deux films différents, ce même mouvement peut être associé à deux gestes qui n'ont pas la même portée pour le spectateur. Prenons pour exemples le plan panoramique de l'extrait de *Lothringen !* et celui de Bamako dans l'extrait de *Taskscapes urbains. Regards sur 5 métropoles*[564]. Dans les deux cas, la caméra réalise un mouvement de rotation latérale de gauche à droite. Les limites du cadre se déplacent ainsi vers la droite et révèlent l'espace contigu au champ alors que l'espace précédemment filmé plein-champ disparaît sur la gauche du cadre. Le premier geste (celui de *Lothringen !*), qui déroule de façon très lente le cadre de la caméra sur le paysage, peut s'apparenter à un balayage visuel. Ici le cadre ouvre et donne à voir la profondeur du lieu filmé. La perception du spectateur s'inscrit dans le temps de l'effectuation du geste : il entre, en quelque sorte, dans le champ d'informations visuelles que le cadre permet et est baigné dans la sonorité du lieu, dans le "bruit du fond", dans ce que les sons-territoire donnent à percevoir. À l'inverse, le second geste (celui de *Urban Taskscapes*) dirige le regard du spectateur vers une pratique qui s'annonce tout d'abord par le hors-champ sonore. Un son est effectivement produit par une personne lavant du linge dans le fleuve qui apparaît rapidement dans le champ par le déplacement du cadre – cette personne est située au second plan de l'image. Le cadre continue de se déplacer sur la même trajectoire et révèle ensuite une seconde personne (cette fois-ci située au premier plan de l'image) ainsi que l'aménagement informel des lieux au service de l'opération de nettoyage (des bidons métalliques semblent en effet installés là de manière permanente afin de faciliter cette pratique). Par ce geste le regard du spectateur est concentré sur la pratique et son inscription dans l'espace filmé. Ce geste de découverte oriente l'attention sur une pratique en la rendant saillante.

Les gestes de cadrage orientent le regard du spectateur, le guide, l'amène ou non à percevoir l'espace contigu du hors-champ et à focaliser son attention sur une partie de la scène filmée.

Se jouer des limites : le compositing

Si le cadre renvoie à une sélection spatiale, chaque plan est aussi régi par une sélection temporelle, moins visible, moins palpable, mais tout aussi déterminante. Dans le recours au *compositing*, l'accent est mis sur la sélection temporelle des sous-cadres que nous appellerons ici fenêtres.
Revenons un instant sur le film *Dans l'intimité de la rue* qui explore cette pratique de montage. Ce film est constitué d'une image-cadre (cadrant l'angle de deux rues) à l'intérieur de laquelle

[564] Il s'agit du plan tourné à Bamako pour le thème « nature ».

sont assemblées des fenêtres, cadrant elles-mêmes certains éléments de la réalité filmée. Cette composition, en réunissant diverses actions filmées à différents moments dans un même lieu, se joue des limites du cadre traditionnel. Nous pouvons penser que la force du cadre – sa "douleur", selon Raymond Depardon[565] –, perd ici à la fois de son implacabilité et de son poids. Pour le spectateur, la problématique du cadrage se posant pour chaque fenêtre prise au cœur de l'image-cadre, la tension entre ce qu'il y a et ce qui pourrait advenir dans le champ et le recours à l'imaginaire tendent à s'effacer. L'image recomposée est alors extrêmement pleine, et sa lecture se fait pour chacune des fenêtres mais aussi, et surtout, entre chaque fenêtre. Ainsi, en gagnant de l'information, le hors-champ spatial tout comme le hors-champ temporel – puisqu'ici différents moments cohabitent – semblent perdre de leur force. C'est alors un autre travail de la perception lié à l'assemblage des fenêtres qui se joue pour le spectateur. Pourtant, il y a toujours un hors-champ spatial de l'image cadre, et il y a toujours un hors-champ temporel à chaque fenêtre ; mais pour le spectateur la question ne se pose plus de la même manière. Pris par la multiplicité d'informations (de présences, d'actions[566]) le spectateur prend plaisir face à un regard, qui, sans être celui de "l'illusion de la toute-puissance du voir" que François Laplantine assimile au théâtre, est néanmoins un regard additionnant. C'est par l'addition d'une fenêtre aux autres fenêtres présentes que le spectateur perçoit et se représente l'espace filmé.

Que voit-on lorsque tout est donné à voir ? Ou plutôt, lorsqu'on a l'impression que tout est là ? Comment conçoit-on l'ailleurs spatial et temporel ? Comment l'imagine-t-on, le projette-t-on ? Telles sont les questions spécifiques que nous semble poser cette pratique au regard de la problématique de la relation entre champ et hors-champ. Le *compositing* tend à déplacer le questionnement, mais il ne faut pas oublier que les interrogations propres au cadrage restent valables.

[565] Pour Raymond Depardon, le cadre correspond à la douleur tandis que la lumière correspond au bonheur. Se reporter à la page 102 de : DEPARDON Raymond. *Errance*. Paris : Éditions du Seuil, 2000. 181 p. Collection Points.

[566] Rappelons que nous avons déjà remarqué que ce film est composé principalement de "temps forts", c'est-à-dire qu'il assemble des fenêtres dans lesquelles quelque chose a lieu.

c - Rendre perceptible l'expérience : la performance du corps filmant

Plusieurs films de notre corpus semblent tenter de transmettre au spectateur l'expérience de l'espace filmé. Si dans certaines des productions filmiques retenues le filmant se tient à distance du lieu filmé sans y être engagé véritablement, d'autres témoignent d'un corps filmant physiquement présent dans l'espace et actif dans la représentation. Ces films impliquent une présence forte du filmant à l'image ou dans la constitution de l'image et témoignent de sa propre expérience du lieu.

L'expérience corporelle d'un lieu est-elle traduisible par le film ? Et le cas échéant, de quelles manières ? Qu'est-ce que le corps en mouvement du filmant permet au spectateur d'appréhender ? Nous souhaitons questionner ici les différentes façons de rendre perceptible l'expérience d'un lieu par la performance du corps filmant.

Comme nous l'avons vu dans le chapitre dédié au corpus de films existants[567], le corps du filmant peut être plus ou moins engagé dans la situation filmée. Parfois, l'expérience du lieu par le filmant prend une place importante dans le film, il arrive même qu'elle en soit l'objet principal. Le lieu n'est alors plus exactement l'objet de la représentation ; c'est davantage l'expérience du lieu par le corps filmant – l'expérience vécue et enregistrée – qui est donnée à voir. Il s'agit ici de la mise en représentation de l'épreuve à l'origine de l'observation filmée. C'est en cela que nous parlons de "performance du corps filmant".

Dans notre corpus, nous pouvons relever deux types de performances du corps filmant qui mettent chacune l'accent sur différentes dimensions de l'expérience d'un lieu. Le rapport à la ville proposé dans les films relevant de la performance du corps filmant et la mettant en exergue est soit celui de l'expérience de l'espace par la mobilité du corps, soit celui de l'expérience stationnaire d'un lieu dans la durée.

[567] Pour rappel, se référer au chapitre 2 : « Premier corpus : Recueil et analyse de films existants», et plus spécifiquement au paragraphe intitulé « a – Dispositifs d'ordre spatio-corporel : la construction d'un point de vue et la place du corps filmant », page 92.

Corps engagé ou corps stationnaire : deux types de performance du corps filmant

Corps mobiles et bougé de l'image

Ainsi, *Trajets 3 modes*, *Ambiances et temporalités* et *La parenthèse urbaine : Circle* sont tous les trois des films qui témoignent du déplacement physique du corps filmant dans l'espace filmé et traduisent plus ou moins fidèlement les modalités des expériences de déplacement proposées. Comme nous l'avons vu précédemment, la vision subjective participe de la représentation du filmant au cœur du filmé ; elle participe de la représentation de son engagement et traduit potentiellement son expérience au sein de l'espace filmé. Ces trois films adoptent la technique de la caméra subjective : le point de vue employé se situe au niveau du regard du filmant, et, par ce biais, propose au spectateur de se mettre à la place du filmant, c'est-à-dire à la place de celui qui est en train de se mouvoir dans l'espace filmé. Le spectateur est donc invité à percevoir l'espace parcouru à travers le regard et les mouvements réalisés par le filmant se déplaçant. Les conditions de déplacement sont donc rendues perceptibles pour le spectateur par le corps en mouvement du filmant : selon les différentes modalités sensorielles traduites (à travers la vitesse de déplacement de la caméra, ses mouvements, la hauteur du point de vue, etc.) le spectateur peut, par exemple, facilement reconnaître le mode de transport employé. C'est ainsi qu'à propos de *Trajets 3 modes* il a été noté à de nombreuses reprises l'effet "bougé" de l'image, caractéristique du déplacement en vélo. Le caractère chaotique et physiquement fatigant de l'expérience de déplacement à vélo est donc perçu par le spectateur. C'est une partie de l'expérience sensorielle d'un tel déplacement qui est donnée à percevoir à travers cette représentation.

Corps stationnaire et irréversibilité du temps

Park Film ne traduit pas les mouvements d'un corps dans l'espace, mais c'est le corps filmant, présent pendant une longue période de temps de façon stationnaire dans l'espace filmé, qui donne activement forme à la représentation. C'est effectivement en restant au même endroit pendant trois jours consécutifs et en déclenchant manuellement la prise de vue à chaque fois qu'une personne entre ou sort du cadre de l'image que Chris Welsby, à travers cette performance, propose une représentation de son expérience d'un lieu dans la durée, dans un temps qui se déroule de manière irréversible. Image après image, le spectateur est pris dans l'irréversibilité du temps du filmant. Il perçoit à la fois l'évolution temporelle du lieu dans lequel est pris le corps filmant, mais il devient aussi sensible à l'évolution des conditions de son expérience, à la transformation de la situation vécue par le filmant : le vent et la pluie que Chris Welsby

enregistre sont perçues par le spectateur comme des éléments situationnels ayant teinté l'expérience du filmant.

À travers ces deux types de performances, le film offrirait donc la possibilité de traduire pour partie l'expérience corporelle du filmant. Cependant, si ces performances du corps filmant donnent effectivement accès à certains détails ou dimensions des expériences vécues et enregistrées, cette traduction est toutefois limitée. C'est d'ailleurs les limites de celle-ci qui sont très souvent soulevées par les spectateurs dans les discussions suivant le visionnage.

Limites et portée de la traduction de l'expérience par le film

Pour le spectateur, ces films mettent en exergue l'incomplétude de l'expérience donnée à percevoir. L'accès au sensible est souvent tronqué ou bridé, cadenassé. Ainsi dans *Trajets 3 modes*, comme nous l'avons déjà remarqué, l'absence de son coupe une partie de l'expérience des différents modes de transport. De plus, si le caractère bougé de l'image apparaît bien dans la partie d'écran dédiée au déplacement du vélo, le regard proposé comme embarqué ne respecte pourtant pas la vision subjective. La caméra étant fixée à l'épaule du cycliste[568], son cadre ne traduit pas le regard de la personne en train de pédaler : le spectateur ne peut alors pas percevoir les mouvements du regard, entre autres ceux dus à la bonne tenue du déplacement. Cette distinction entre caméra embarquée et caméra subjective est aussi appréhendable dans le film *Ambiances et temporalités*. Bien que tenue à la hauteur des yeux, la caméra propose un regard fixe, allant droit devant, qui ne traduit ni l'attention, ni les interactions vécues par la personne se déplaçant dans l'espace du marché. Il en est de même pour *La parenthèse urbaine : Circle.*

À travers ces manques ou ces partis pris, l'expérience vécue et enregistrée "sonne faux". Cette critique fondée n'est cependant pas forcément une limite du dispositif, car elle permet aux spectateurs d'énoncer et de partager leurs propres expériences. Face à l'expérience incomplète proposée, le spectateur, par la parole, comble les oublis ou les imprécisions en témoignant d'expériences similaires qu'il a pu faire au cours de sa vie. À propos de la représentation du trajet en bus, il rappelle que le point de vue du passager est souvent latéral ou que, aux heures d'affluence, le trajet se fait souvent debout. Il explique que d'autres passagers emplissent à la fois

[568] Pour rappel, se référer à la photographie présentant le dispositif de captation dans le chapitre 3 : « Deuxième corpus : Observation dans le milieu opérationnel », page 124.

son champ de vision et son environnement sonore, qu'il écoute malgré lui la radio diffusée dans le véhicule au petit matin, qu'il sent parfois des odeurs de sandwichs, de gaz d'échappement, etc. Concernant le déplacement en vélo, le spectateur évoque les aléas du trajet emprunté, l'état de la route à certains endroits, la qualité du revêtement et du marquage routier, l'attention particulière qu'il faut avoir à certaines intersections, etc. Ou encore, à propos de *La parenthèse urbaine : Circle*, certains spectateurs témoignent de présences existantes dans le lieu filmé qui ne sont pas représentées ou perceptibles dans le film – il s'agit notamment des logements de fortunes fabriqués par des personnes sans domicile fixe dans l'espace de la Petite Ceinture parisienne.
L'incomplétude de la représentation devient donc l'objet de la discussion et permet l'échange de différents témoignages. C'est sur ce socle que s'élabore progressivement une critique plurielle de l'espace filmé ou des conditions de l'expérience représentée.

Pour conclure sur le registre perceptif, nous pourrions, d'une part, avancer que, pour le spectateur, la perception d'un lieu et de sa transformation ordinaire se situe dans au moins trois intervalles, trois passages propres aux potentialités du médium filmique :

- Dans l'expérience d'audio-vision, le sens se tisse d'abord entre l'image et le son. C'est entre l'image et le son direct que se construisent l'identité d'un lieu et sa complexité, que se perçoivent son épaisseur et sa transformation intrinsèque. C'est entre l'image et le commentaire que des détails, des informations plus ou moins précises ou englobantes sont perçues par le spectateur, qu'il y a ancrage ou relais du sens.

- Par le film, le sens s'établit aussi entre le cadre et le hors-champ. C'est dans la limitation du cadre autorisant l'espace d'évocation ou de découverte potentielle du hors-champ et dans son déplacement que la perception se développe au regard de l'imaginaire. C'est dans les gestes de cadrage, c'est-à-dire dans certaines manières de traiter la relation entre cadre et hors-champ, que se donnent à lire différents rapports au monde.

- C'est encore entre ce qui est représenté, ce qui est tu ou oublié par le film et ce qui est énoncé (complété, corrigé, témoigné) par les spectateurs que la perception d'une expérience prend forme.

D'autre part, il apparaît aussi que la place dédiée au travail perceptif du spectateur est plus importante lorsque la représentation filmique fait preuve d'ouverture, c'est-à-dire, lorsqu'aucun

dispositif filmique, intention ou message ne s'imposent de façon prédominante à l'image[569] et lorsque des formes sensibles sont exposées.

Pour Pierre-Damien Huyghe, l'ouverture est une caractéristique propre aux appareils d'enregistrement cinématographique. Tout en faisant la critique du vocabulaire communément employé pour qualifier l'opération des appareils de tournage[570], Pierre-Damien Huyghe propose le terme d'ouverture, dans le sens où « La technique, ici, offre en fait des cas d'ouverture. Elle permet des enregistrements selon des formes de sensibilité qui ne sont pas celles de l'esprit humain, mais qui recèlent des spatio-temporalités spécifiques. [...] Une caméra et un magnétophone peuvent être considérés comme des sensibilités à formes propres »[571]. Les films qui témoignent d'une certaine ouverture sont aussi ceux dans lesquels persiste, à l'issue du montage, une part importante des formes sensibles enregistrées par les appareils.

Lenteur, longueur, ouverture de la vue et discrétion du travail "autour" des images[572] semblent ainsi proposer une plongée dans l'image audiovisuelle et une lecture de celle-ci plus vastes pour le spectateur. En quelque sorte, cela l'invite à penser[573].

---

[569] Dans ce sens, les propos suivants ont été tenus par un intervenant lors de la dernière session de la journée d'étude : « *ce qui me semblait important c'est que, plus l'extrait avait une dimension d'ouverture, c'est-à-dire le moins les intentionnalités étaient énoncées ou visibles, et le plus, du coup, ça donnait une ouverture et une possibilité de travail pour nous dans la manière qu'on avait d'en parler et ce que ça nous faisait dire* ». Ici, l'ouverture du film est associée à son caractère polysémique.

[570] « Cette opération [l'opération des appareils de tournage] est souvent décrite dans le vocabulaire de la "prise" ou de la "capture". "Prise de sons", "prise de vues", dit-on. Ma thèse est que ce vocabulaire ne correspond pas à la nature technique des *opérateurs* en jeu ». Citation issue page 104 de : HUYGHE Pierre-Damien. *Le cinéma avant après.* Grenoble : De l'incidence Éditeur, 2012. 221 p.

[571] Ibidem, citation page 106.

[572] Pour Pierre-Damien Huyghe, un film est la résultante de deux opérations : premièrement, l'opération des appareils d'enregistrement, et deuxièmement, l'opération consistant à travailler autour des images produites par ces appareils : « Une fois [les appareils d'enregistrement] enclenchés, ils opèrent, un point, c'est tout. Si donc de la signification advient à leurs images, c'est en raison d'un supplément de travail "autour". Ce travail peut commencer avec la mise en scène et la composition du champ, l'éclairage de ce dernier, sa structuration en raison de desseins arrêtés. [...] On va généralement disant comme une évidence que c'est cela, précisément, l'art, le savoir faire, la qualité professionnelle et que, dans le cas du cinéma, tout cela appartient à l'accomplissement dans le domaine d'un montage lui-même savant où la production, s'inscrivant décidément dans la logique des objets intentionnels et propositionnels, finit de trouver son mode syntaxique propre ». Ibidem, citation issue pages 106 et 107.

[573] Dans le chapitre intitulé « Le cinéma comme chirurgie » (Ibidem, pages 113-125), Pierre-Damien Huyghe s'interroge quant à la possibilité d'une réflexion possible avec le cinéma – peut-on penser, et penser différemment, par l'expérience d'audio-vision d'un film ? – et avance que les films faisant preuve d'une ouverture, au sens développé plus haut, invitent à penser.

3 / Interprétatif et critique

Le registre interprétatif se nourrit des registres sensible et perceptif et recouvre le registre critique. Comment le spectateur interprète-t-il les dispositifs filmiques ? Selon lui, que fait le film, quelle est sa portée ? Et comment ces interprétations mènent-elles à la critique possible des films visionnés (en particulier) ou du médium filmique (en général) ?
À partir du relevé et de l'étude des verbes opérateurs exprimés au cours des discussions de la journée d'étude nous verrons d'abord ce que fait le film, ce qu'il engendre, ce qu'il produit selon les personnes qui en font l'expérience d'audio-vision. Nous reviendrons ensuite sur la question de la commande à partir de la critique des dispositifs filmiques et plus précisément à travers l'opposition qui s'est esquissée au fil de la journée entre ce que l'on pourrait appeler le "film outil" et le "film autonome".

a - Ce que fait le film

À partir des discussions intégralement retranscrites de la journée d'étude, nous avons relevé l'ensemble des verbes opérateurs prononcés par les intervenants, c'est-à-dire les verbes employés pour traduire ce que fait le film, ou un élément du film (un dispositif, un plan, un détail de l'image ou de la bande sonore, etc.) dans sa réception par le spectateur[574]. Ces opérateurs, prononcés par les discutants, sont issus de leurs interprétations – basées sur leur propre expérience d'audio-vision – quant au rôle opératoire du film. Ils témoignent de ce que le film induit, provoque ou produit chez le spectateur au cours de la projection.
L'analyse de ces opérateurs nous permet d'établir différentes catégories par lesquelles le film est opérant pour la compréhension de l'objet de la représentation. Ainsi, le film met au travail le spectateur de deux grandes façons : d'une part, il l'amène à appréhender le lieu filmé en attirant son attention et en stimulant sa mémoire ; d'autre part, il sollicite son imagination, et en ce sens, développe des interrogations et s'expose à la critique. L'appréhension de l'existant à partir de la représentation filmique, tout comme le recours à l'imaginaire que ce type de représentation propose, participent à la compréhension de l'objet filmé par le spectateur.

[574] La liste des verbes opérateurs est consultable en annexe, page 508.

Opérateurs de l'appréhension

L'acte de représentation permettant l'appréhension de l'objet filmé est décrit par une série d'opérateurs[575]. Ainsi, le film *traduit*, *témoigne*, *montre*, *retranscrit* ou *décompose* l'existant.

D'une part, le film sollicite l'attention du spectateur en direction le lieu filmé (ou des composantes de celui-ci), ce qu'il s'y passe et ce qui le constitue. Par le film, le spectateur est invité à *porter un regard*, à *porter son attention* sur l'objet filmé. Les opérateurs relevés qui décrivent l'appréhension de l'existant filmé témoignent à la fois des différents registres de l'expérience d'audio-vision éprouvés (le film *sensibilise*, *démontre*, *donne à percevoir*, permet d'*être dans le ressenti d'une expérience vécue*) et de différents paramètres de cette compréhension.

Le film suscite l'attention du spectateur de différentes façons : il *met en tension*, *fait écouter*, *fait contempler*, *perturbe*, ou encore, *permet des comparaisons*. L'attention du spectateur peut aussi être *focalisée*. Ainsi, le film peut *inviter* le spectateur *à suivre* tel ou tel élément de l'image. La stimulation de l'attention du spectateur n'est pas forcément immédiate ou donnée d'entrée de jeu. Elle s'élabore dans le temps. Pour cela, le film peut *instaurer une patience*, *mettre* le spectateur *en situation d'attendre de voir ce qui va se passer*, le *mettre en tension*.

D'autre part, l'appréhension d'un lieu par le film peut aussi advenir à travers un travail de mémoire : la représentation filmique peut *renvoyer à des souvenirs*. Elle peut permettre la *rémanence de situations vécues*.

Opérateurs de l'imagination

Si la première opération du film porte sur la découverte et l'appréhension du filmé, la deuxième opération majeure est la stimulation de l'imaginaire du spectateur. Ainsi, le film est décrit comme capable de *réveiller les imaginaires*, de *créer et susciter de la pensée*. Il peut aussi *susciter du désir*, *donner envie* de pratiquer ou de faire l'expérience des lieux représentés. De même, il *questionne* le spectateur et l'amène à *échafauder du sens*. D'une part, par sa limitation intrinsèque et son pouvoir d'évocation, il donne à imaginer au spectateur ce qu'il maintient en dehors de sa représentation. Mais d'autre part, le spectateur s'interroge et imagine aussi ce qui a conduit à la mise en forme de la représentation. En questionnant les conditions mêmes de la mise en représentation de l'existant, le spectateur peut potentiellement formuler une critique. C'est précisément à cette critique des dispositifs filmiques que nous allons maintenant nous intéresser.

[575] Ces opérateurs relevés lors de la journée d'étude sont donnés à lire en italique dans la suite du texte.

b - Critique des dispositifs filmiques

De nombreuses critiques portant sur tel ou tel choix de mise en représentation des films visionnés – sur tel ou tel dispositif filmique – ont été formulées par les intervenants de la journée d'étude. Nous en avons d'ailleurs exposé un certain nombre au cours des pages précédentes. La majeure partie des critiques s'articule autour de l'opposition entre deux statuts du film que nous nommerons, à la suite des expressions employées au cours des discussions, "film outil" et "film autonome".

"Film outil" et "film autonome"

Les définitions de ces deux expressions se sont esquissées progressivement tout au long de la journée d'étude. En voici les traits principaux.

Le "film outil" pourrait être défini comme ayant pour condition d'existence une intention de sélection et d'étude d'une partie du monde. Il porte sur un aspect de l'existant filmé et est dédié à son étude. Le film, dans ce contexte, n'existe pas pour lui-même mais participe à un projet plus large qui l'englobe. Il en est au service. On lui attribue une visée fonctionnelle (dans l'enregistrement, la mesure ou l'explication d'un phénomène précis), on le dote parfois d'un statut de preuve, et on le place au service de l'aide à la décision. Les films de commande sont encore souvent aujourd'hui – et l'on peut le regretter – des films considérés comme simples outils. Parmi les films de notre corpus, *Trajets 3 modes* et *The Social Life of Small Urban Spaces* sont les plus représentatifs de la catégorie "film outil".

À l'inverse, le "film autonome", que l'on pourrait aussi qualifier de "film pour lui-même" pourrait être défini comme un film n'étant ni réalisé dans une attente précise, ni assujetti à un projet plus vaste. Il est en lui-même projet. Bien qu'il mette en forme un regard sur le monde, il n'est pas dirigé vers une partie restreinte ou stricte de l'existant. À l'inverse, il propose une certaine ouverture. Son intention est moins visible, moins prégnante. Il met au travail le spectateur sans lui dicter ce qu'il doit lire ou voir dans l'image audiovisuelle. Bien que le "film autonome" ne soit pas considéré au sens strict comme un instrument ou un outil d'analyse, il n'en demeure pas moins opérant quant à la compréhension et la projétation de l'urbain. Les films *Lothringen !* et *Park Film* sont, de notre corpus, les films les plus représentatifs de cette catégorie.

Critique des manières de mettre en représentation l'existant

Si à travers ce travail de thèse nous appelons de nos vœux qu'une place plus large soit faite au film (à la pratique filmique et au partage des représentations filmiques) dans l'analyse de l'urbain et dans son projet, nous partageons les critiques et les mises en garde proférées à l'égard du "film outil". Ces critiques concernent principalement les manières de mettre en représentation le monde.

Légitimité du recours au film

La première critique, fondamentale, soulève la question de la légitimité du recours au film comme pratique d'investigation et comme mode de représentation. Pourquoi utiliser le film plutôt que le dessin, la statistique, la photographie, etc. ?

Au cours d'une communication dans le cadre du séminaire *Vidéo & Ambiance : Approches vidéographiques dans la recherche urbaine à travers le rythme*[576], Maria Anita Palumbo a abordé cette question de plein front : « Dans le choix d'une approche vidéographique dans la recherche urbaine la question fondamentale à se poser est, me semble-t-il : "Qu'est ce que j'apprends de plus sur mon objet et espace d'investigation en filmant?", "Qu'est que cela me montre si je me pose au milieu de cet espace avec une caméra?" »[577]. Elle proposait alors de mettre en résonnance « les postures et les choix de captation adoptés [...] avec le contexte investigué et les objectifs de la recherche », considérant que « Les choix d'utilisation (ou pas) de l'audiovisuel deviennent, pendant et après la recherche, des révélateurs d'enjeux sociaux et spatiaux »[578]. Trois parmi les quatre exemples de travaux de recherche sur la question de la transformation urbaine que Maria Anita Palumbo a présentés lors de sa communication ont fait appel à la pratique filmique et cela en réponse à différents enjeux spécifiques. Dans le premier cas – celui d'une étude de la vallée du

[576] BONNET Aurore & BRAYER Laure (Eds.), MEIGNEUX Guillaume. *Vidéo & Ambiance : Approches vidéographiques dans la recherche urbaine à travers le rythme*. Séminaire scientifique. Les 25 et 26 Octobre 2011, École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble. [En ligne]. URL : http://www.ambiances.net/seminars/grenoble-2011-video-et-ambiance.html, (Consulté le 20/06/2014).

[577] PALUMBO Maria Anita. « Filmer la ville en transformation ». Résumé de communication. *Vidéo & Ambiance : Approches vidéographiques dans la recherche urbaine à travers le rythme*. Séminaire scientifique. Les 25 et 26 Octobre 2011, École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble. [En ligne]. URL : http://www.ambiances.net/seminars/grenoble-2011-video-et-ambiance.html, (Consulté le 20/06/2014). Les enregistrements vidéographiques de la communication de Maria Anita Palumbo et de la discussion qui s'en est suivie sont visibles à la même adresse, sous l'onglet "vidéos".

[578] Ibidem.

Belice, en Sicile, et notamment de la ville nouvelle de Gibellina[579] – l'enjeu du recours au film était d'associer un récit sur l'espace à un récit dans l'espace. Dans le second cas, il s'agissait de mêler, par le film, une analyse des ambiances, des usages et des appropriations de l'espace dans et aux abords de l'aéroport de Paris-Orly à une proposition de différentes pistes de projet pour cet espace. Et dans le dernier cas, l'intention était d'associer différentes postures d'observation filmique aux différentes échelles que soulève la question de l'influence chinoise dans la transformation de la ville de Cotonou, au Bénin. À travers ces exemples, Maria Anita Palumbo avançait l'idée que l'usage de la caméra est légitime lorsque celle-ci peut se faire révélatrice d'enjeux qui s'expriment dans l'espace, dans le temps et dans la relation aux autres.

Légitimité du non-recours au film

C'est ainsi au regard de l'objet et du contexte de la recherche que se détermine la légitimité du recours au film. Il est d'ailleurs important de noter que, au vu de ces éléments, il est parfois nécessaire d'écarter la pratique filmique. D'une part, il faut savoir repérer les situations dans lesquelles l'usage du film pourrait desservir la recherche. Par exemple, dans le quatrième cas d'étude présenté par Maria Anita Palumbo, l'emploi du film s'est avéré illégitime. Il s'agissait d'une recherche s'inscrivant dans le quartier de Barbès à Paris[580], quartier dont l'image médiatique a rendu difficile toute création exogène d'images. Pour cette raison, il n'a alors pas semblé opportun de déployer une pratique filmique. D'autre part, il semble aussi nécessaire d'écarter le film lorsqu'une autre technique ou un autre mode de représentation semble plus approprié à l'objet de l'étude. Ainsi, il a été reproché à certains films de notre corpus – principalement au film *Trajets 3 modes* – de ne pas assez exploiter les propriétés du médium.

Lorsqu'un type de données recueillies ne nécessite pas le potentiel de mise en représentation propre au film ou que les choix de la mise en représentation entraînent un usage restrictif du médium filmique, il semble alors que le recours au film ne soit pas approprié.

[579] À ce sujet, voir le film documentaire qui a découlé de cette étude : PALUMBO Maria Anita & ROMANELLI Elia. *Belice 68/08 : Valle del Belice 40 anni dopo el terremoto.* 34 min. Couleur, sonore. Venise, Rome et Paris : ADHOC et Année zéro, 2008. Se référer aussi à la présentation du film sur le site internet du Laboratoire Architecture/Anthropologie : Cinéforum. Belice 68/08. Un documentaire de Maria Anita Palumbo et Elia Romanelli. *LAA.* [En ligne]. URL : http://www.laa.archi.fr/spip.php?article138, (Consulté le 20/06/2014).

[580] Il s'agit du travail de thèse en cours de Maria Anita Palumbo : doctorat en anthropologie à l'EHESS, intitulé *Barbès, Château Rouge, La Goutte d'Or : pourquoi ailleurs commence ici ? Enjeux de construction et déconstruction d'un espace d'altérité* et réalisé sous la direction de Michel Agier (IRD-LAU).

La recommandation formulée à partir de ces premiers éléments critiques est donc la suivante : l'usage du film dans l'analyse et le projet de l'urbain ne va pas de soi. Il dépend des objectifs et du contexte spécifiques à chaque étude. Il est alors parfois préférable de ne pas employer le film si, d'une part, la pratique filmique pourrait aller à l'encontre des enjeux de la recherche, et si, d'autre part, l'objet et les choix de la représentation ne mettent pas à profit les caractéristiques intrinsèques au médium filmique.

C'est donc ainsi le potentiel de création de connaissances par la pratique filmique (pratique *in situ*, engagée dans un espace, une temporalité et dans la relation aux filmés), par l'enregistrement et la mise en représentation de caractéristiques spécifiques de l'existant (les qualités du mouvant, du complexe, de la relation à l'immatériel), et par les possibilités de la représentation filmique (dans le partage de la représentation et dans la constitution du commun), qui détermine la légitimité du recours au film.

Critique de la commande et portée politique de la mise en représentation

À travers la constitution de l'opposition entre "film outil" et "film autonome" s'est élaborée une critique de la commande. Ainsi, l'assujettissement du film à une commande qui lui confère l'unique rôle de mesure objective a été décrié. Pour servir l'analyse et le projet urbain, le film ne doit être ni restreint à un rôle d'illustration de données collectées par d'autres biais – Claudine de France parlerait ici de film d'"exposition" –, ni avoir pour unique enjeu la mesure objective d'un paramètre de l'espace étudié. Cette critique portant sur la possible réduction de la complexité de l'existant et l'annulation du caractère subjectif et sensible de la représentation filmique a été fortement exprimée envers l'extrait retenu du film *The Social Life of Small Urban Spaces*. En critiquant le rôle de mesure objective parfois donné au film, un intervenant précise néanmoins qu'il ne s'agit pas « *de critiquer la mesure en soi.* [...] *mais d'identifier ou de dévoiler les formes d'oppression, de réduction de la réalité que produit justement la mesure. C'est en cela que, qu'on doit être vigilant* ».

C'est ainsi en direction de la portée politique de la mise en représentation qu'il s'agit d'être attentif. Si, dans un certain degré, le recours au film devient un outil de légitimation de certaines décisions politiques, il s'agit d'être vigilant, d'une part, quant aux liens qui unissent la mise en représentation et la prise de décision, et d'autre part, quant au type de rapport au monde mis en forme et relayé par la représentation filmique.

Pour résumer les questions transversales au registre interprétatif (qui inclut aussi la question de la critique) nous pouvons dire, d'abord, qu'à partir de l'échange de leurs expériences d'audio-vision, les spectateurs expriment et mettent en débat la portée opératoire des dispositifs filmiques quant à leur faculté de donner à appréhender et à imaginer les lieux représentés. Et ensuite, que la critique du "film outil" soulève, d'une part, la question de la légitimité du recours au film, et d'autre part, la question de la portée politique de la mise en représentation par le film.

À travers les différentes questions transversales aux extraits que nous avons développées jusqu'à présent dans ce chapitre, nous avons vu que l'audio-vision d'un film travaille de multiples registres de l'expérience. En convoquant ces différents registres la représentation filmique affecte, rend compte, met en partage et en discussion la compréhension de l'urbain filmé. En nous intéressant dorénavant au dispositif même de projection collective, c'est sur le partage des représentations menant à la construction d'un commun que nous allons à présent nous pencher. Il s'agira ainsi d'aborder le registre créatif puis d'esquisser ultérieurement un questionnement concernant la portée opératoire d'un tel dispositif de projection collective dans le projet du devenir urbain.

4 / Créatif

Comme nous l'avons indiqué au début de ce chapitre, l'angle d'analyse employé pour aborder le registre créatif met l'accent sur l'ensemble de la discussion collective tenue lors de la journée d'étude. Nous nous intéresserons de même au cadre singulier qu'est le dispositif d'échange que nous avons organisé. C'est-à-dire : que peut engendrer le fait de réunir un collectif de personnes issues d'horizons variés, de leur faire partager une expérience d'audio-vision – qui, comme nous l'avons vu précédemment convoque les registres sensible, perceptif, interprétatif et critique – et de leur proposer un temps et un espace de dialogue dans lesquels ils peuvent exposer et mettre au travail leurs opinions partagées comme leurs différences ?

Le registre créatif s'élabore en lien aux registres précédents et s'expose plus explicitement à partir de la critique. Par l'interprétation et la critique des dispositifs filmiques, c'est en pointant les

manières dont le film donne à appréhender ou à imaginer l'existant filmé, c'est en réfléchissant au rapport au monde qu'un film traduit, que les intervenants font déjà preuve de propositions au regard des lieux filmés et de la manière dont ils ont été filmés.

En nous intéressant à présent au dispositif même de discussion collective basée sur une projection filmique, c'est-à-dire en prenant comme focale la méta-dimension de cette journée d'étude, nous ne questionnerons alors plus uniquement l'enjeu de la projection pour un spectateur, mais pour un collectif de spectateurs appelés à mettre en débat les films dont ils font l'expérience d'audio-vision et à réfléchir à leurs portées. Nous verrons comment l'expression des savoirs, des compétences et des opinions s'organise et nous questionnerons la portée opératoire de ce dispositif quant à la constitution d'un (espace) commun.

Il s'agit ici de s'intéresser d'abord aux modalités de la discussion collective, puis de voir en quoi cet échange basé sur une expérience d'audio-vision partagée participe à la construction d'une communauté créative.

a - Modalités des échanges

Comme nous l'avons précisé au début de ce chapitre, notre analyse a été principalement élaborée sur le socle des propos recueillis et nous n'avons ainsi pas pu prendre en compte de façon systématique les gestes et attitudes corporelles qui participent cependant à l'écologie des interactions et seraient de première importance pour une ethnographie approfondie des échanges étudiés. Nous pouvons néanmoins relever différents points importants concernant les modalités des échanges verbaux.

Les discussions faisant suite aux projections des extraits de films se sont articulées autour de l'exposé des différents points de vue des participants. C'est à l'expression et à l'articulation de ces témoignages, prises de positions et interprétations, que nous allons maintenant nous intéresser, au travers des jeux de prises de paroles individuelles, de l'organisation collective de la discussion, du rôle du rire dans les échanges et des niveaux d'adhérence entre les propos tenus et les films visionnés.

Exposer individuellement son point de vue : entre affirmation et expression du doute

La majorité des interventions commencent par le commentaire, sur le mode indicatif, du point de vue personnel de l'intervenant au regard de sa propre expérience d'audio-vision. Ainsi, en étudiant la retranscription de la discussion, nous remarquons, principalement au début des échanges, l'emploi récurrent de la première personne du singulier – « *Moi je* », « *pour moi* », « *Enfin, c'est comme ça que je le perçois* » – et d'un temps se référant à l'expérience alors tenue dans un passé proche – « *je pensais* », « *j'ai vu* », « *j'ai entendu* ». La forme affirmative des propos renvoie à l'expression de l'expérience singulière et personnelle d'audio-vision ou supporte parfois le témoignage d'un intervenant dépassant le cadre de la projection – les intervenants ont quelquefois raconté des anecdotes issues de leur vie personnelle en lien avec ce qu'ils venaient de voir. Notons aussi que, faisant référence à l'expérience d'audio-vision, les spectateurs ont employés à de nombreuses reprises la forme passive : « *ça m'a fait cet effet* », « *ça m'a donné moi l'impression* », « *la première chose qui m'a frappé* ». Dans ce contexte, la forme passive et l'emploi récurrent du "ça" désignent, sans en nommer précisément les causes, ce que la réception filmique a engendré chez le spectateur[581].

Si le spectateur, témoignant de la singularité de son expérience d'audio-vision, aborde les registres sensibles et perceptifs sur un mode affirmatif, il n'en est pas de même pour le registre interprétatif. Lorsqu'il s'agit d'interpréter ou de critiquer le film ou les dispositifs filmiques, l'intervenant exprime souvent un doute au début de sa prise de parole en ayant recours à des expressions marquant l'incertitude – par exemple : « *Alors je ne connais absolument pas le site, mais je trouve...* », « *Je crois* », « *C'est mon interprétation* », « *Ça m'a donné moi l'impression de...* », « *Moi je m'imaginais que* », etc. Il communique ainsi à ses interlocuteurs que ses propos ne doivent pas être reçus comme un discours de savoir mais comme une interprétation possible, une invitation à envisager les choses sous un certain angle. La forme interrogative est

[581] Nous pourrions associer l'emploi de la forme passive comme commentaire de l'expérience d'audio-vision à la notion de distraction moderne, qui, selon Pierre-Damien Huyghe, est véhiculée et travaillée par les techniques de l'enregistrement photographique ou cinématographique : « Dans la distraction repose une expérience qui n'est pas fluidifiée par la puissance du sujet qui perçoit, une expérience primordiale de la jointure, de l'articulation, du rythme aussi bien. Cette jointure, cette articulation, ce rythme demeurent dans le sentiment de soi : ils y sont si bien que l'expérience – ce qui arrive au sujet – n'est pas entièrement relevée. Cette expérience n'est pas toute vécue au nom de la personne. Plus exactement, elle n'est pas toute vécue *subjectivement*, elle n'est pas complètement thématisée par un sujet, ce dernier ne l'inscrit pas entièrement au registre de ses intentions et de ses capacités. C'est pourquoi il semblerait plus juste de dire, à l'époque des appareils d'enregistrement, non pas par exemple : "je vois", mais plus généralement : "il m'arrive quelque chose de visible" ». Citation issue page 87 de : HUYGHE Pierre-Damien. *Le cinéma avant après.* Grenoble : De l'incidence Éditeur, 2012. 221 p.

parfois même utilisée pour soumettre une interprétation individuelle au collectif – « *Est-ce que vraiment il y a des figures, des personnes qui ressortent parmi ces quelques passants ?* ».
C'est donc entre le témoignage d'expériences et de points de vue singuliers et le partage d'interprétations que se construit la parole individuelle.

Organisation collective de la parole

La parole collective s'organise quant à elle autour de l'articulation des points de vue et des interprétations individuelles, dans le relais d'une parole à l'autre, c'est-à-dire au cours du dialogue. En rebondissant sur les propos précédents, un interlocuteur peut montrer son approbation avec ce qui vient d'être dit – « *Oui c'est ça*», « *Oui c'est vrai*», « *C'est le cas* », « *Moi je rejoins ce qui vient d'être dit* ». Il peut de même exprimer son désaccord ou une divergence d'opinion – « *Ça je trouve que c'est vachement discutable* », « *Moi j'aurais une lecture assez différente* », « *Moi j'ai plutôt l'impression que…* ». Sans forcément invalider les propos antérieurs, l'intervenant peut ainsi compléter une remarque, la nuancer ou l'infléchir. Par ces échanges se constitue l'articulation de diverses subjectivités, qui peu à peu atteignent un taux de redondance intersubjective[582].
Lorsque tout semble avoir été dit, lorsque toutes les interprétations possibles ont été exposées et épuisées, la discussion prend fin et laisse place à la projection de l'extrait suivant. Néanmoins, on remarque que certains sujets de discussion, souvent les sujets les plus polémiques comme la question du "film-outil" ou de la mesure objective, reviennent régulièrement au cours de la discussion, au gré des films projetés. Ainsi, si la discussion se construit après chaque film dans l'exposé et le dialogue des différentes interventions, elle se structure aussi dans le déroulement même des projections successives. Après leur discussion, les films visionnés constituent une base commune sur laquelle peuvent s'appuyer de nouveaux propos, de nouvelles interprétations. Les extraits de films et leurs commentaires, transformés en fond commun, appellent donc à être cités pour argumenter un propos relatif à un extrait suivant. Les intervenants, faisant preuve de « compétences d'évocation et de resituation »[583], font ainsi référence aux extraits antérieurs et à

[582] En suivant les pistes méthodologiques formulées par Pascal Amphoux concernant l'observation récurrente, rappelons que cette visée est au cœur de notre démarche. Selon Pascal Amphoux, « pour limiter l'arbitraire de l'interprétation et parvenir à objectiver des phénomènes, il faut croiser des interprétations différentes, "naturellement subjectives", et contrôler de la sorte le degré d'objectivité de ce que l'on avance en fonction d'un *taux de redondance intersubjective* ». Citation issue page 153 de : AMPHOUX Pascal. « L'observation récurrente ». In GROSJEAN Michèle & THIBAUD Jean-Paul. *L'espace urbain en méthode.* Marseille : Éditions Parenthèses, 2008 (2001). Collection Eupalinos, série Architecture et Urbanisme. Pages 153-169.

[583] Pour Mathieu Berger, les compétences d'évocation et de resituation sont rendues possibles grâce à la mémoire collective des discussions passées, liée à l'"expérience collatérale" commune aux différents intervenants. Se référer à la

leur discussion, et peuvent être amenés à s'en servir comme des éléments de comparaison – par exemple : « *Et pour revenir encore sur la comparaison entre le film d'avant et celui-ci…* ».

La prise de parole s'est faite différemment selon les intervenants. Aucun tour de parole n'ayant été prédéfini dans l'organisation de la journée d'étude, la parole a ainsi circulé selon les envies de chaque intervenant. Nous avons pu observer que les fréquences de prises de parole et les durées d'interventions étaient hétérogènes : certaines personnes se sont exprimées régulièrement en formulant majoritairement des remarques courtes, tandis que d'autres se sont exprimées moins fréquemment mais souvent sur des temps de parole plus longs.
De plus, nous avons aussi remarqué que les débats engendrés par la projection des extraits de films se sont parfois prolongés en dehors du cadre des sessions de travail : certaines conversations ont continué en petits groupes (souvent en duo) pendant les pauses, et plus particulièrement pendant la pause déjeuner. Au cours de l'après-midi certains intervenants ont ainsi fait référence à des propos qu'ils avaient échangés au cours du repas.

Le rôle du rire dans l'institution d'un climat propice aux échanges

La discussion a souvent été ponctuée de rires, qu'ils soient individuels ou collectifs. Nous avons pu repérer trois types d'apparitions du rire, associés à des causes variées et remplissant des fonctions de différents ordres.
Premièrement, le rire peut advenir au cours du visionnage ou pendant la discussion en raison d'un détail amusant de la scène filmée – par exemple, le banc surélevé de *Esplanade de la cathédrale. Assises végétales* ou le cri de la poule dans *Lothringen !* ont déclenché des rires partagés par l'assemblée. Ce type de rire renvoie à l'expression individuelle d'un sentiment d'amusement qui peut être plus ou moins partagé par les autres membres du groupe.
Deuxièmement, le rire peut venir désamorcer ou atténuer certains propos critiques. Nous avons remarqué que l'énonciation d'un désaccord au sujet d'un point de vue exprimé par un autre intervenant ou la critique forte d'un dispositif filmique sont souvent suivis d'un rire bref de la part du locuteur. Ce rire est nécessaire à la bonne tenue de la conversation : en insistant sur la

page 204 de l'article suivant : BERGER Mathieu. Répondre en citoyen ordinaire. Pour une étude ethnographique des engagements profanes. *Tracés. Revue de Sciences humaines*. LAVERGNE Cécile & MONDÉMÉ Thomas (Eds.). N°15 : « Pragmatismes », 2008. [En ligne]. Mis en ligne le 01/12/2010. URL : http://traces.revues.org/773, (Consulté le 20/06/2014). Pages 191-208.

légèreté du ton, il autorise l'expression d'une critique ou d'une divergence d'opinion tout en désamorçant un conflit potentiel.

Troisièmement, le rire collectif peut advenir suite à des plaisanteries formulées par certains intervenants, souvent lors de moments de transition dans la conversation – par exemple, avant la projection d'un nouvel extrait de film, ou à la fin d'une session de travail. Ces plaisanteries ont pour objet principal la situation d'interaction dans laquelle sont pris les intervenants. Par exemple, à la fin de la première session de travail, juste avant la pause déjeuner, l'un des intervenants, en parlant des extraits de films visionnés au cours de la matinée, a lancé avec ironie : « *Donc là il faut faire un classement, c'est ça ?!* ». Une seconde personne a renchéri : « *Et le grand prix est attribué à…* ». L'enchaînement de ces deux phrases a donné lieu à un bref éclat de rire collectif avant que la discussion reprenne rapidement une teneur analytique à propos ce qui s'était passé au fil de la demi-journée. Ce dernier type de rire, basé sur une situation partagée par tous les membres du groupe – le fait d'intervenir dans cette journée d'étude atypique – permet de créer du lien entre les personnes présentes et renforce le collectif.

Ces différentes formes de rire ont contribué, au cours de la journée, à instaurer un climat léger et bienveillant, dans lequel l'expression d'une hétérogénéité de points de vue était possible. Ce climat a rendu possible à la fois l'expression d'éléments insignifiants et l'expression de dissentiment, et comme nous le verrons par la suite, nous pensons que cela est nécessaire à la constitution d'un commun.

Adhérence de l'échange à l'extrait de film

Selon les films projetés lors de la journée d'étude nous avons pu remarquer qu'il existe différents niveaux d'adhérence entre le film et la discussion qu'il suscite. Parfois, le commentaire colle à l'image audiovisuelle, il la décrit, la questionne. Tandis que d'autres fois, le film semble être à l'origine d'une discussion qui le dépasse ; il n'est alors que le prétexte, le motif à un échange portant sur des questionnements plus vastes dans lesquels il est pris. À travers la teneur des échanges succédant à la projection des différents extraits de films projetés lors de la journée d'étude, nous avons pu relever trois niveaux d'adhérence. Chaque niveau propose un degré d'adhérence plus ou moins fort et porte sur différentes dimensions du film.

Le premier niveau est celui d'une adhérence matérielle. Le terme "matérielle" est à rapprocher ici de l'emploi qu'en fait Siegfried Kracauer[584], c'est-à-dire que ce type d'adhérence fait référence au monde extérieur enregistré et exposé par le film. La discussion porte alors principalement sur les qualités de l'existant montrées par le film. On pourrait dire qu'elle porte sur le contenu du film et s'établit sur les choses vues et entendues par les spectateurs. En quelque sorte la conversation est immersive, elle se situe dans l'image audiovisuelle, travaille les détails de la réalité filmée montrés ou suggérés par le film. Ce type d'adhérence a particulièrement été remarqué lors de la discussion des films proposant une certaine ouverture, c'est-à-dire, comme nous l'avons vu plus haut, des films qui travaillent le sensible, stimulent les capacités perceptives et invitent le spectateur à penser. Ainsi, la discussion de *Lothringen !* n'a cessé de porter sur les détails de l'image audiovisuelle, sur les forces en présence dans le plan retenu – notons par ailleurs que les immatérialités ont toute leur place dans la réalité matérielle.

Le second niveau est celui d'une adhérence méthodologique ou formelle. Dans ce type d'adhérence, la discussion porte sur les dispositifs filmiques mis en œuvre, c'est-à-dire sur les choix méthodologiques lisibles dans les formes proposées par le film. L'accent est moins porté sur le contenu du film que sur la manière dont ce contenu est enregistré, montré et exposé par le film, que sur le rapport au monde qui se dégage de la mise en représentation proposée. C'est par exemple le cas des échanges faisant suite, entre autres, à la projection de *La parenthèse urbaine : Circle* ou à celle de *The Girl Chewing Gum*, films à propos desquels les choix formels de la mise en représentation (le *time-lapse* et le montage sonore pour le premier, et le rôle du commentaire pour le second) ont été fortement discutés.

Le troisième niveau est celui d'une adhérence opératoire. Dans ce type d'adhérence, la discussion porte sur le statut, la place et la portée du film dans son contexte de production. Il est alors question des enjeux du recours au film, de sa raison d'existence au regard de problématiques plus larges de l'ordre de l'éthique voire du politique. Ainsi, comme nous l'avons déjà remarqué, la projection de *The Social Life of Small Urban Spaces* et celle de *Trajets 3* modes ont engendré une discussion principalement orientée sur le rôle opératoire du film dans la compréhension et l'orientation des espaces publics (dans leurs projets) et la portée éthique d'une telle mise en représentation ou de l'utilisation de cette représentation dans la décision politique.

[584] KRACAUER Siegfried. *Théorie du film* : *La rédemption de la réalité matérielle*. Paris : Flammarion, 2010 (1960). 515p. Traduit de l'anglais par Daniel Blanchard et Claude Orsoni.

Pour résumer, l'adhérence matérielle concerne l'objet de la représentation et pose la question du "quoi". L'adhérence méthodologique ou formelle interroge les manières de mettre en représentation l'existant ; elle adresse ainsi la question du "comment". Et l'adhérence opératoire soulève les enjeux et la portée de cette mise en représentation et pose alors la question du "pourquoi". Ces niveaux sont classés par ordre décroissant d'adhérence. C'est-à-dire que la discussion est fortement reliée au film dans le cas d'une adhérence matérielle, mais tend à s'en détacher dans le cas d'une adhérence opératoire.

b - Rencontres et divergences : la construction du commun

Quelque soit la discussion faisant suite à la projection de films, celle-ci est faite de rencontres et de divergences entre les différents interlocuteurs. Si les discussions liées au premier niveau d'adhérence participent déjà à l'exposé de points de vue se rencontrant ou divergeant, c'est principalement au troisième niveau que se joue l'expression d'un dissentiment et dans lequel se travaille le commun.

Rencontres

Selon Pierre-Damien Huyghe, il y a dans certains films, « à un moment donné, la rencontre étonnante de quelque chose qui, sans divertir mon attention, distrait mon esprit, un "à coté" dont la vertu est de faire incidence, sinon même incident, dans la trame signifiante et dramatisante que constitue inévitablement un film en tant qu'il est aussi fait, matériellement, d'une succession de plans "montés" »[585]. Comme nous l'avons vu à propos du registre sensible de l'expérience d'audio-vision, cette citation nous remémore qu'il y a des moments où le spectateur rencontre quelque chose qui le trouble. Si ces moments – que Pierre-Damien Huyghe qualifie, rappelons-le, de "moments de cinéma" – existent pour le spectateur lors du visionnage, nous pensons qu'il peut aussi se passer quelque chose de l'ordre du moment dans le partage des expériences spectatorielles, c'est-à-dire au cours de la discussion, par leur commentaire. Ces moments s'articulent alors en quelque sorte autour de la rencontre de rencontres : lorsque ce qui a fait trouble chez un spectateur fait écho à l'expérience d'un second ; lorsque ces rencontres individuelles, par le commentaire, se rencontrent dans la discussion et s'expose au collectif.

[585] Citation issue page 141 de : HUYGHE Pierre-Damien. *Le cinéma avant après.* Grenoble : De l'incidence Éditeur, 2012. 221p.

Un tel moment s'est produit lors de la discussion de l'extrait sélectionné à partir du film *The Girl Chewing Gum*. Dans cet extrait, la voix du narrateur, décrivant les présences, les passages et les actions des usagers de la rue, ne fait pas mention de la silhouette d'une femme située derrière la fenêtre du bâtiment qui compose l'arrière-plan de l'image. Le verre brouillé de la vitre derrière laquelle elle se tient, la faible portée de ses mouvements et le fait qu'elle soit mise à l'écart du commentaire rendent sa présence quelque peu fantomatique, du moins énigmatique. Il s'agit d'une présence insignifiante, difficilement remarquable, qui néanmoins trouble le spectateur. Cet à-côté de la scène, cette autre chose qui n'est pas l'objet du film mais cependant le trouble, l'opacifie, le complexifie par sa présence, a suscité des commentaires de la part de différents spectateurs[586]. On peut dire que dans la discussion, il y a alors eu rencontre des rencontres de chaque spectateur à la présence énigmatique.

Ces moments de rencontre, qui n'arrivent pas dans toutes les discussions et à propos de tous les extraits projetés, sont l'expression d'une parole collective travaillant le sensible. Dans ces moments, les propos individuels se réunissent pour accorder de l'importance à l'insignifiant, à ce qui ne fait pas l'objet de la représentation mais y réside, y siège et marque l'expérience du spectateur. Ces moments opèrent ainsi le passage d'un trouble individuel à un trouble partagé qui importe pour le collectif. Il se joue alors une percée du sensible porté par le film, qui, bien qu'insignifiant – qui ne fait pas sens –, importe et demande à être commenté et partagé collectivement.

Si la discussion à l'issue d'une projection ne forge pas complètement le sens de l'objet du trouble, elle permet, du moins, de donner de l'importance au registre sensible de l'expérience. Lors des moments de rencontres dont nous parlons, le film contribue alors à établir une communauté sensible.

Dissentiment

Si la discussion du film propose des moments de rencontre d'expériences sensibles partagées, elle permet aussi de mettre en débat ce que les différents intervenants ne partagent pas. Elle contribue par là à l'expression et à l'établissement d'un dissentiment.

Au cours de la journée d'étude, le principal objet du dissentiment a été la question du "film outil", et plus précisément du film au service d'une mesure objective – nous avons déjà abordé ce point

[586] Pour lire cette discussion, se reporter à la retranscription de la Session de projection Matin du groupe 1 (de 10h00 à 12h30) - [code 1a], présente en annexe, page 437.

dans le paragraphe dédié au registre critique. Il nous semble que les partis pris exprimés dans les différentes sessions de projection et lors du débat clôturant la journée ont été fortement teintés par le rattachement disciplinaire et les contextes professionnels des différents intervenants engagés.

Issus de champs de questionnements et d'actions variés, les intervenants ont effectivement témoigné de différents rapports au monde et de considérations diverses concernant l'usage et la portée opérationnelle du film.

Ainsi, les intervenants affiliés au milieu opérationnel – qui, dans le cadre de leur pratique, œuvrent au diagnostique territorial et à l'aide à la conception et à la mise en œuvre de politiques urbaines et territoriales – ont rappelé quels étaient pour eux les enjeux d'un recours au film. D'une part, ils considèrent le film comme un outil d'analyse et un mode de représentation sensible qui met en évidence des choses difficilement représentables par d'autres biais. Dans ce sens, le médium filmique est reconnu comme capable de représenter l'ambiance, le sensible, la temporalité ; là même où les outils de représentation classiquement utilisés dans les agences d'urbanisme (statistiques, images fixes – photo, modélisation, schéma, carte –, textes, etc.) échouent. Le film est donc employé afin de donner à ressentir des choses que d'autres modes de représentation passent sous silence. D'autre part – mais ce second point est en lien avec le premier–, le film est considéré comme permettant de sensibiliser et d'engager le "spectateur-décideur". Ainsi, l'enjeu du film se situe au moment de sa diffusion, dans sa réception et concerne l'action qu'il peut permettre ensuite d'engendrer. Dans cette perspective, le film est vu au service de l'aide à la décision : « *Nous on produit pas de la connaissance, voilà. Enfin, en tant que telle, au sens scientifique du terme. On produit des choses qui vont permettre de dialoguer, de faire des choix, de tendre vers des décisions, etc. Nous c'est notre contexte* ».

À l'inverse du positionnement exprimé dans les derniers propos cités, les intervenants issus du champ des sciences humaines et sociales considèrent quant à eux le film comme opérant pour la production d'un savoir en images. Cette production de connaissance par le film et dans la représentation audiovisuelle permet une compréhension sensible de l'urbain. Ces intervenants considèrent alors que le rôle politique du film résiderait dans cette capacité à comprendre, à convoquer et à mettre en partage le sensible : certains films sont vus comme permettant la « *diffusion d'éléments sensibles qui renvoie à une anthropologie fondamentale, où là je trouve que le rôle politique de l'audiovisuel pour le coup est plus sensible, pour reprendre le mot* ».

Ces divers positionnements par rapport aux enjeux du film demandent, au cours de l'échange, de travailler à l'élaboration d'un vocabulaire commun : pour dialoguer, il faut s'accorder sur la définition des termes employés par chacun.[587]

Constitution du commun

La divergence de ces positionnements, rencontrée suite à la projection des extraits de films et mise en exergue lors du débat clôturant la journée, nous semble être l'expression possible d'un dissentiment que nous considérons, à la suite de Jacques Rancière, comme nécessaire à l'élaboration d'un commun. Dans un article publié dans le quotidien *Libération*, Jacques Rancière dénonce à ce propos les méfaits de l'assentiment et montre l'importance de l'expression d'un dissentiment dans et pour la construction d'un commun – dans le contexte de cet article, le commun en question n'est autre que notre société contemporaine – : pour qu'une action politique soit « capable de supporter les divisions de la société et de prendre en charge les altérités [...] C'est au contraire le dissentiment qui rend une société vivable. Et la politique, si on ne la réduit pas à la gestion et à la police d'État, est précisément l'organisation de ce dissentiment »[588].

Si chez Jacques Rancière la portée du dissentiment réside dans l'exposition et la prise en considération des altérités, Judith Revel met elle aussi en exergue le rôle des différences – que la démocratie moderne a selon elle mises à l'écart du domaine public en les cantonnant tant bien que mal dans le domaine de la sphère privée – dans la construction du commun : « le problème du commun passe par la reconnaissance de la manière dont peuvent aujourd'hui se composer entre elles les différences à partir de la reconnaissance non pas de ce qui les rend identiques (puisqu'elles ne le sont pas) ou complémentaires (puisqu'elles ne sont pas les parties d'un Tout posé en amont), mais de ce qui, momentanément, ponctuellement, les articule ensemble dans un rapport de forces qui les détermine et dont elles cherchent à se déprendre. Ce passage par la

[587] À ce propos, une intervenante issue du milieu opérationnel, a fait la remarque suivante : « *on est quand même forcément dans des contextes professionnels très différents donc on réagit à tout ça par rapport à nos objectifs, nos contextes, nos modes de faire, etc. On utilise des mots de vocabulaire qui sont peut-être les mêmes mais derrière lesquels on met pas les mêmes mots, les mêmes choses, les mêmes sens, etc. Et en particulier par rapport à cet outil vidéo je pense que, alors je reviens, tu vois, je parle toujours d'outil vidéo parce que, pourquoi je parle de ça, parce que dans notre contexte professionnel c'est sûr que, produire... tout ce qu'on produit, c'est-à-dire on produit une carte, on produit un film vidéo, on produit de l'image ou on produit un power point... tout ce qu'on produit c'est des outils qui visent au dialogue* ».

[588] Citation issue de : RANCIÈRE Jacques. L'immigré et la loi du consensus. *Libération*. « Rebonds », Lundi 12 juillet 1993. [En ligne]. URL : http://www.bok.net/pajol/debat/presse/libe/ranciere0.html, (Consulté le 20/06/2014).

matérialité du conflit semble à bien des égards déterminant. C'est par la reconnaissance d'un commun des enjeux de lutte que la construction de ce commun comme nouvelle forme d'universalité à venir peut se faire »[589]. Dans une perspective similaire, Loïc Blondiaux suggère, dans le cadre d'une critique sociologique des dispositifs de participation contemporains, que « la recherche d'un consensus rationnel n'est pas la seule [finalité de la délibération] concevable. D'autres approches mettent en avant au contraire l'"exploration d'un monde commun" et l'approfondissement des controverses à travers la prise en compte de la plus grande diversité des points de vue »[590].

Nous faisons l'hypothèse que le dispositif de discussion basée sur une expérience d'audio-vision partagée, en rassemblant et en mettant au travail différents intervenants (d'horizons et d'opinions hétérogènes) autour d'enjeux associés au devenir de certains espaces, peut contribuer à la constitution d'un collectif travaillant le commun. C'est aussi dans ce sens que s'est exprimé l'un des intervenants de la journée d'étude : « *Je trouve que la question de la communauté que ça* [i.e. un tel dispositif] *crée est très importante parce que… C'est vrai que la réflexion est difficile je trouve, entre la vidéo et son opérationnalité, et sa portée opérationnelle. C'est comme si il manquait un maillon en se disant : comment est-ce que la vidéo met en politique une sensation ? C'est-à-dire au sens de crée une communauté, un partage du sensible, un peu au sens de Rancière. Une communauté se crée autour de la mise en partage d'une sensation. Et c'est cette communauté-là qui après peut sans doute trouver des formes opérationnelles ou instrumentales dans la façon dont, la façon d'arbitrer les choses* ».

Qu'entendons-nous par commun ? Et comment un tel dispositif de discussion collective peut-il contribuer à sa constitution ?

Pour Pascal Nicolas-Le Strat l'enjeu d'une réflexion sur le commun est « de réfléchir conjointement à la question de l'*agir en commun* (Comment agir en nombre ? Comment faire collectif ?), à la question de la *constitution d'un commun* (Qu'est-ce qui nous réunit, nous associe ? Qu'est-ce que nous détenons en partage ? De quoi disposons-nous en commun ?) et à la question

[589] Citation issue de : REVEL Judith. Construire le commun : une ontologie. *EIPCP : Institut Européen pour des Politiques Culturelles en Devenir.* « Transversal », Janvier 2011. [En ligne]. URL : http://eipcp.net/transversal/0811/revel/fr, (Consulté le 20/06/2014).

[590] Citation issue page 141 de : BLONDIAUX Loïc. Démocratie délibérative *vs*. Démocratie agonistique ? Le statut du conflit dans les théories et les pratiques de participation contemporaines. *Raisons politiques*. N° 30 : « Les victimes écrivent leur Histoire », 2008/2. Paris : Presses de Sciences Po, 2008. Pages 131-147.

d'un *travail du commun* (Comment agir sur ce commun qui nous humanise ? Comment le développer, le déployer ? Comment renforcer sa pensée émancipatrice ?) »[591].

Selon Pascal Nicolas-Le Strat, la constitution du commun repose sur trois niveaux. Premièrement, « Sur le plan de notre environnement de vie »[592] – environnement composé d'un ensemble de ressources (vues comme "opportunités" et "disponibilités") –, constituer le commun nécessite de « formuler notre rapport individuel et collectif à ces disponibilités, à ces ressources matérielles et immatérielles, à ces productions de sens et d'imaginaire, à ces formes langagières et symboliques indissociables de la vie quotidienne… »[593]. Nous avons vu que l'échange collectif basé sur une expérience d'audio-vision partagée permet à la fois des moments de rencontre et l'expression de positions divergentes. En révélant et en mettant au travail les différences, ce dispositif appelle à considérer autrement notre monde, à le voir autrement : d'une part, à l'apercevoir, à le recevoir au travers du film (et donc, à la fois par le travail des appareils d'enregistrement et par les gestes du filmant) et au regard des perceptions et interprétations prononcées par les autres discutants. L'expérience et l'expression de ces différences que permet cet échange nous semblent, dans ce sens, participer à la constitution du commun.

Deuxièmement, « Sur le plan de notre puissance (collective) à agir »[594], travailler le commun revient à « expérimenter de nouvelles facultés – des facultés de pensée, de langage, de sensibilité que nous partagerons d'autant mieux qu'elles auront été explorées et légitimées collégialement, en coopération »[595]. Discuter à partir d'une expérience d'audio-vision revient à accorder une place au sensible – ou tout du moins à questionner sa place – dans notre manière de faire l'expérience et de penser collectivement le monde. Lorsqu'un film nous saisit, nous trouble, cela contribue à interroger la part du sensible dans nos expériences ordinaires de l'espace et c'est dans le sens d'une réflexion sur cette faculté de sensibilité que nous pensons que le commun peut être travaillé.

Troisièmement, « Sur le plan d'un processus instituant (constituant) »[596], le commun se constitue « dans ces mouvements d'élaboration et de constitution, dans ce rapport instituant

---

[591] Citation issue page 113 de : NICOLAS-LE STRAT Pascal. Agir en commun / Agir le commun. Comment configurer et constituer un "commun" ? *Échappées*. Revue annuelle d'art et de design de l'ÉSA Pyrénées. N° 1, Décembre 2012. Pau & Tarbes : ÉSA Pyrénées Éditions, 2012. Pages 113-123.

[592] Ibidem, citation page 116.

[593] Ibidem, citation page 117.

[594] Ibidem.

[595] Ibidem, citation page 119. Pascal Nicolas-Le Strat indique à ce propos que les professionnels de l'art, du social et de l'urbain sont à même de s'impliquer dans cet enjeu d'expérimentation.

[596] Ibidem.

(constituant) au réel. Ce qui nous est commun, ce qui fait commun, ce sont bien les processus de réinvention du réel que nous amorçons ensemble et qui, en retour, nous obligent collectivement, nous sollicitent réciproquement, nous rapportent les uns aux autres. Le *travail du commun* correspond à cette prise de risque, à ce pari politique et intellectuel – le pari de l'ouverture, du devenir, du processuel. C'est une façon d'éprouver (ensemble) une situation (qui nous concerne les uns et les autres), de l'explorer et de l'expérimenter »[597].

Pour conclure sur le registre créatif, nous aimerions avancer l'idée que c'est par le biais de l'improvisation que se travaille l'élaboration d'un commun au travers du dispositif d'échange basé sur une expérience d'audio-vision partagée.

Selon Elizabeth Hallam et Tim Ingold, deux notions complémentaires permettent d'appréhender la créativité : l'improvisation et l'innovation. Ce qui différencie l'improvisation de l'innovation ce « n'est pas que l'une travaille dans le cadre d'une convention établie tandis que l'autre est en rupture avec elle, mais que la première caractérise la créativité par le biais de ses processus, la seconde par le biais de ses produits. Lire la créativité en tant qu'innovation c'est, si vous voulez, la lire à l'envers, en fonction de ses résultats, au lieu de la lire à l'endroit, en fonction des mouvements qui ont engendré ces résultats »[598]. En nous intéressant au processus de mise en débat et en travail d'un collectif (comme nous venons de le faire dans la dernière partie de ce chapitre), nous n'avons pu étudier la créativité sous l'angle de l'innovation – au quel cas nous aurions dû nous intéresser à des projets d'urbanisme participatif réalisés à partir d'un tel dispositif d'échange – mais nous avons bien pu observer les traces d'une improvisation à l'œuvre dans ce processus.

Ce dispositif d'échange est créatif selon les deux caractéristiques suivantes : premièrement, si l'on suit la définition qu'en font Tim Ingold et Elizabeth Hallam, il nous semble s'apparenter à un processus d'improvisation ; secondement, il répond plus particulièrement au phénomène d'improvisation collaborative décrit par Karin Barber.

---

[597] Ibidem, citation page 120.

[598] Traduction personnelle du texte original : « The difference between improvisation and innovation, then, is not that the one works within established convention while the other breaks with it, but that the former characterizes creativity by way of its processes, the latter by way of its products. To read creativity as innovation is, if you will, to read it backwards, in terms of its results, instead of forwards, in terms of the movements that gave rise to them ». Citation issue pages 2 et 3 de : HALLAM Elizabeth & INGOLD Tim. « Creativity and Cultural Improvisation: An Introduction ». In HALLAM Elizabeth & INGOLD Tim (Eds.). *Creativity and Cultural Improvisation.* Oxford et New-York : Berg, 2007. Pages 1-24.

Pour Elizabeth Hallam et Tim Ingold, l'improvisation est à la fois "générative" (l'improvisation « donne naissance aux formes phénoménales de la culture telles qu'elles sont vécues par ceux qui en font l'expérience ou en accord avec eux »), "relationnelle" (dans le sens où l'improvisation nécessite d'être « constamment à l'écoute et sensible à la performance des autres) – et temporelle (l'improvisation « ne peut se résumer à un instant, ou même une série d'instant, mais prend corps dans une certaine durée »[599]). Or, nous retrouvons ces trois attributs de l'improvisation dans les discussions de la journée d'étude :

- sur le plan génératif, nous avons vu comment, à partir des films et des échanges s'expriment des expériences ordinaires partagées ou différentes ;

- sur le plan relationnel, nous avons vu comment la discussion et le travail collectifs prennent formes dans l'écoute et l'expression de points de vues individuels ;

- sur le plan temporel, nous avons vu comment la discussion et la construction du commun se dessinent dans la durée, au fil des projections successives et des échanges[600].

Refusant l'idée que l'innovation et la créativité sont les faits d'individus doués et isolés, Karin Barber s'intéresse à l'improvisation collaborative. Selon elle, l'improvisation peut être mise à l'œuvre par un collectif d'individus[601]. Ce collectif peut être composé d'individus qu'elle qualifie d'"interchangeables" – chaque membre du groupe sachant faire exactement la même chose qu'un autre –, ou d'individus extrêmement spécialisés. Cependant, le plus souvent on a affaire à des collectifs dans lesquels « ces deux types de procédures [sont] combinés – une répartition des tâches spécialisées, mais aussi un mélange d'autonomie individuelle dans une harmonisation mutuelle qui peut prendre la forme d'une sorte d'attention interpersonnelle »[602]. Pour illustrer son propos, Karin Barber prend l'exemple d'un collectif de musiciens de musique de chambre, dont les membres, bien qu'ayant des rôles spécifiques, jouent ensemble en s'écoutant mutuellement et non en se référant à un tempo qui aurait été convenu antérieurement. Cette

[599] Traduction personnelle du texte original : « First, it [i.e. improvisation] is *generative*, in the sense that it gives rise to the phenomenal forms of culture as experienced by those who live them or in accord with them. Second, it is *relational*, in that it is continually attuned and responsive to the performance of others. Third, it is *temporal*, meaning that it cannot be collapsed into an instant, or even a series of instants, but embodies a certain duration ». Ibidem, citation issue page 1.

[600] Au niveau du commentaire de chacun des extraits, l'improvisation prend fin – du moins dans un premier temps – avec l'épuisement du dire. Mais un second niveau d'improvisation s'organise dans l'enchaînement des extraits, qui possiblement reprend et prolonge le commentaire d'un extrait précédent.

[601] BARBER Karin. « Improvisation an the Art of Making Things Stick». In HALLAM Elizabeth & INGOLD Tim (Eds.). *Creativity and Cultural Improvisation.* Oxford et New-York : Berg. 2007. Pages 25-41.

[602] Traduction personnelle du texte original : « But most often we seems to see both these kinds of procedure combined – a distribution of specialized tasks, but also a blending of individual autonomy in mutual attunement that may take the form of a kind of interpersonal shadowing ». Ibidem, citation issue pages 33 et 34.

remarque fait fortement écho aux propos d'Alfred Schütz, dans le texte que nous avons déjà cité plus haut, qui distingue le temps externe – temps mesurable dans lequel un tempo particulier peut s'inscrire – du temps interne : temps dans lequel des individus, éventuellement pris dans une relation de face-à-face, qui, par exemple, font de la musique ensemble, « se syntonisent l'un sur l'autre. Ils vivent ensemble dans le même flux, vieillissent ensemble pendant la durée du processus musical »[603]. Si Alfred Schütz illustre ainsi la relation de syntonie[604] – qu'il a étudié à partir d'un exemple de relation sociale pré-communicative tel que "faire de la musique ensemble", mais qu'il étend à toutes sortes de communications –, Karin Barber parle alors de "mutualité de la performance" comme d'un type de relation que l'on retrouve aussi chez les interlocuteurs engagés dans une même conversation.

Dans le cadre du dispositif d'échange basé sur une expérience d'audio-vision partagée, le collectif correspond au dernier type décrit par Karin Barber : chaque membre présente une spécificité au regard de la situation (les interlocuteurs étant issus d'horizons variés et remplissant des fonctions potentiellement complémentaires) et participe à un processus d'improvisation collaborative rendu possible par la relation de face-à-face dans laquelle les individus présents se syntonisent dans le temps interne de la discussion.

5 / Synthèse et ouverture

a - L'appréhension de la transformation ordinaire par le film

Si nous considérons de nouveau les questions posées à l'origine de la journée d'étude sur la transformation ordinaire des lieux au prisme des dispositifs filmiques, le dispositif d'échange basé sur une expérience d'audio-vision partagée que nous avons élaboré à ce sujet nous a permis de mettre à jour certains éléments de réponse.

Premièrement, concernant la question de la mise en visibilité et en débat de la transformation ordinaire des lieux par le film, nous avons vu que différents registres de l'expérience d'audio-

[603] Citation issue page 135 de : SCHÜTZ Alfred. « Faire de la musique ensemble. Une étude de la relation sociale », (1951). *Écrits sur la musique. 1924-1956.* Traduction, introduction et notes et postfaces par Bastien Gallet et Laurent Perreau. Paris : Éditions MF, 2007. Pages 113-139. Collection Répercussions.

[604] Pour Alfred Schütz, la relation de syntonie est une « relation sociale pré-communicative » qui implique « que les deux acteurs font l'expérience du "Moi" et du "Toi" comme d'un "Nous" en présence vivante ». Ibidem, citations issues page 118.

vision rendent appréhendable et pensable la dynamique de l'ambiance. Dans le fond mouvant des images audiovisuelles, l'expression des immatérialités affecte le spectateur. Les films ouverts sur l'insignifiant, sur les formes sensibles d'un lieu, et qui offrent gratuitement – sans raison apparente – un espace et un temps à l'expression des immatérialités, amènent le spectateur à ressentir les modulations et les infimes variations d'un lieu qui forgent son caractère à la fois complexe et dynamique, et permettent par la discussion la création d'une communauté sensible. Entre les images et les sons, entre le champ et le hors-champ, entre ce qui est représenté et ce qui est complété par le commentaire des intervenants, l'expérience d'audio-vision partagée donne à percevoir un engagement dynamique dans l'espace et/ou le temps d'un lieu. En donnant à voir les activités présentes dans un lieu et en procédant lui-même par gestes, le film traduit le caractère processuel et métabolique du paysage en pratique.

Deuxièmement, concernant la question de l'opérativité de l'approche filmique dans l'étude et le projet d'un territoire, nous avons vu que les films sont déjà porteurs de projets, dans le sens où la construction de la mise en représentation demande un positionnement éthique voire politique qui peut être partagé ou critiqué. Nous avons vu aussi que c'est dans le croisement des interprétations des intervenants et dans l'expression de leurs points de vues partagés et de leurs différences que se constitue un commun. L'enjeu de l'expérience d'audio-vision partagée réside d'ailleurs à cet endroit : dans la création d'une communauté d'individus qui, au cours de la discussion mettent en œuvre une improvisation collaborative.

Si, au regard de ces apports, un tel dispositif d'échange nous semble avoir été effectif et éclairant pour notre recherche, nous souhaiterions brièvement considérer et questionner sa portée pour un projet d'espace.

Afin de contribuer à une réflexion sur un territoire particulier en projet, le dispositif d'échange mis en place dans le cadre de notre recherche pourrait être adapté de la manière suivante : il s'agirait alors de convier des interlocuteurs issus de la maîtrise d'ouvrage, de la maîtrise d'œuvre et de la maîtrise d'usage à venir discuter et penser ensemble le devenir d'un lieu à partir de représentations filmiques du territoire questionné.

Que peut proposer un tel dispositif de mise en partage dans le cadre de l'urbanisme participatif ? Qu'est-ce qu'une discussion basée sur l'expérience d'audio-vision collective de films peut apporter de différent ?

b - Un échange basé sur une expérience d'audio-vision partagée opérant pour le projet ?

Il nous semble qu'une telle proposition apporte (au moins) deux éléments de réflexion face aux problèmes que rencontrent les dispositifs de démocratie participative existants : le premier concerne le statut des interlocuteurs sollicités ; le second interroge les auteurs des productions filmiques servant de support à la discussion.

Des statuts de "sollicitants" et "répondants" à celui de discutants

Le premier élément de réflexion concerne le statut des interlocuteurs sollicités. Mathieu Berger constate que « L'existence des dispositifs de démocratie participative que nous connaissons en Belgique et en France dans les secteurs du développement urbain, de l'aide sociale ou de la santé se justifie *a minima* par l'aptitude supposée des personnes sollicitées (citoyens, habitants, usagers...) à trouver une place acceptable à la table des discussions aux côtés des représentants d'autorités politiques, administratives et techniques »[605]. Nous pouvons relever dans cette phrase deux choses qui participent à déterminer la légitimité de ces dispositifs. Premièrement, ils se doivent de réunir des personnes aux compétences variées et complémentaires : il s'agit, pour envisager le devenir d'un lieu, de travailler collectivement en réunissant des membres de la maîtrise d'ouvrage, de la maîtrise d'œuvre et de la maîtrise d'usage. Deuxièmement, ces dispositifs se doivent aussi de rendre possible un dialogue entre les différentes personnes réunies. Cependant, cette "place acceptable à la table des discussions" que les usagers devraient pouvoir trouver (et endosser), ne signifie pas forcément qu'il y ait de fait une égalité des places – nous pourrions dire aussi, un partage démocratique des places – au sein de ces dispositifs. Cette inégalité des places attribuées aux différents interlocuteurs est justement l'un des problèmes, aujourd'hui connu et souvent critiqué[606], que rencontrent les dispositifs de démocratie participative qui discriminent les

[605] Citation issue page 191 de : BERGER Mathieu. Répondre en citoyen ordinaire. Pour une étude ethnographique des engagements profanes. *Tracés. Revue de Sciences humaines*. LAVERGNE Cécile & MONDÉMÉ Thomas (Eds.). N° 15 : « Pragmatismes », 2008. [En ligne], Mis en ligne le 01/12/2010. URL : http://traces.revues.org/773, (Consulté le 20/06/2014). Pages 191-208.

[606] Cette critique est présente notamment au sein des travaux de Loïc Blondiaux, selon qui « Tout dispositif participatif instaure par ailleurs un cadrage relativement strict des places occupées par les acteurs, qui maintient le "citoyen ordinaire" ou "profane" dans un rôle et des limites fixées à l'avance, souvent matérialisées dans les lieux mêmes de la discussion ». Citation issue page 139 de : BLONDIAUX Loïc. Démocratie délibérative *vs*. Démocratie agonistique ? Le statut du conflit dans les théories et les pratiques de participation contemporaines. *Raisons politiques*. N° 30 : « Les victimes écrivent leur Histoire », 2008/2. Paris : Presses de Sciences Po, 2008. Pages 131-147.

intervenants comme "sollicitants" (élus, urbanistes) ou comme "répondants" (usagers). Les premiers sollicitent donc les seconds[607] à qui ils donnent la parole sur des sujets précis qu'ils ont précédemment pris le soin d'exposer[608]. Or, pour Pascal Nicolas-Le Strat cette égalité des places est fondamentale dans le processus de travail du commun : « un commun n'a de chance d'aboutir que si des personnes aux intérêts divers, voire disparates, acceptent de s'impliquer collégialement dans un processus, en ayant conscience qu'il leur appartiendra de définir et de délimiter ce processus, de le caractériser et de le négocier »[609].

Dans le dispositif d'échange basé sur une expérience d'audio-vision partagée la distinction entre "sollicitants" et "répondants" s'efface en proposant de considérer l'ensemble des différents interlocuteurs comme "discutants". D'une part, l'échange, le travail collectif, ne s'établit pas à partir d'objets soumis et présentés par les uns qui devraient être appréciés par les autres. À l'inverse, tous les intervenants font, dans le même temps, l'expérience d'audio-vision ; ils sont égaux face à la réception de la représentation filmique et tous doivent se prêter au jeu du commentaire[610]. D'autre part, devant une représentation filmique, les codes requis pour le déchiffrage des représentations techniques classiquement employées dans le cadre de l'architecture et de l'urbanisme, ne sont ici pas nécessaires. Chacun est expert de son expérience d'audio-vision. Nous pouvons à ce propos considérer et élargir la remarque de Walter Benjamin qui tient le spectateur de cinéma pour expert en conséquence du fait qu'il n'a pas, à l'inverse du

---

[607] Parfois regroupés sous le qualificatif de "panel d'habitants", terme qui traduit une procédure particulière : « Le panel d'habitants est une procédure "mini-public" impliquant des citoyens "profanes" sur l'objet débattu recrutés par tirage au sort et offrant les conditions nécessaires à la délibération et à la rédaction collective d'un avis ». Citation issue page 3 de : SEGUIN Laura. Faire entendre la parole des citoyens par le recours au film. Analyse d'un panel de citoyens dans la gestion de l'eau. *Participations. Revue de sciences sociales sur la démocratie et la citoyenneté.* CUNY Cécile & NEZ Héloïse (Eds.). N° 7 : « Photographie et film : antidotes à la domination politique ? », 2013/3. Bruxelles : Éditions De Boeck Supérieur, 2013. Pages 127-149.

[608] « Quand les "sollicitants" que sont l'élu ou l'urbaniste se placent dans la réunion, à travers des prises de paroles inaugurales (le mot d'introduction, la présentation du contexte général d'intervention, etc.), et disposent pour le faire d'une autonomie relativement grande, les citoyens, auxquels on reconnaît un rôle plus modeste de "répondants", ne peuvent que chercher à se replacer, empêtrés qu'ils sont déjà dans un environnement normatif et un système de relations pré-donnés ». Citation issue page 105 et 106 de : BERGER Mathieu. « Micro-écologie de la résistance. Les appuis sensibles de la parole citoyenne dans une assemblée d'urbanisme participatif à Bruxelles ». BERGER Mathieu, CEFAÏ Daniel & GAYET-VIAUD Carole (Eds.). *Du civil au politique. Ethnographies du vivre ensemble*. Bruxelles : P.I.E. Peter Lang, 2011. Pages 101-130. Collection Action publique, dirigée par Jean-Louis Genard et Steve Jacob.

[609] Citation issue page 123 de : NICOLAS-LE STRAT Pascal. Agir en commun / Agir le commun. Comment configurer et constituer un "commun" ? *Échappées*. Revue annuelle d'art et de design de l'ÉSA Pyrénées. N° 1, Décembre 2012. Pau & Tarbes : ÉSA Pyrénées Éditions, 2012. Pages 113-123.

[610] Il nous faut tout de même nuancer un peu nos propos, en admettant que cette égalité dans la réception ne signifie néanmoins pas forcément une égalité dans la participation : les différents interlocuteurs n'étant pas forcément égaux face à l'intérêt qu'ils portent au dispositif d'échange, aux différentes représentations filmiques ou dans leurs façons de commenter celles-ci.

spectateur de théâtre, « de contact personnel avec l'interprète »[611]. Alors que les représentations classiques précédemment mentionnées sont habituellement accompagnées du discours d'un sollicitant les présentant, le film ne nécessite aucun commentaire en amont ou au cours de sa réception. Si le répondant peut être influencé par la prestation du sollicitant présentant un élément de représentation, dans le cadre d'un dispositif d'échange basé sur une expérience d'audio-vision, les discutants sont invités à prendre en compte uniquement le film comme point de départ de leur échange. À partir de la représentation filmique, chaque discutant est considéré comme expert de sa réception et peut se prêter à un jugement indépendant et individuel qu'il soumettra ensuite au débat.

Cet ensemble de remarques nous amène au deuxième élément de réflexion que nous apporte un tel dispositif. Celui-ci concerne les auteurs des représentations filmiques débattues.

Les auteurs des productions filmiques

Si tous les intervenants (maîtrise d'ouvrage, maîtrise d'œuvre et maîtrise d'usage) sont considérés comme égaux face aux films servant de support à la discussion, il convient alors de se demander qui est à l'origine de leur fabrication ? Si aucun des intervenants ne peut être l'auteur des films discutés, qui participe à la constitution de la représentation du lieu en projet ?

Nous souhaitons à ce propos esquisser ici trois pistes méthodologiques, parmi d'autres – chacune de ces pistes s'appuyant sur des exemples travaillés dans des contextes existants – : la première consiste à soumettre la réalisation de la production filmique à des artistes vidéastes ; la seconde à s'appuyer sur des représentations filmiques passées du territoire en question ; la dernière à discuter de représentations réalisées par des habitants.

Des films d'artistes

Cette première piste s'appuie sur la sollicitation d'artistes contemporains à se saisir d'un territoire, à le questionner au regard d'une pratique singulière. Il s'agit de définir le lieu de projet

[611] L'une « des conséquences qu'entraîne la médiation de la performance de l'acteur par les appareils [...] tient à ce que l'interprète du film, ne présentant pas lui-même sa performance au public, n'a pas, comme l'acteur de théâtre, la possibilité d'adapter son jeu, en cours de représentation, aux réactions des spectateurs. Le public se trouve, ainsi, dans la situation d'un expert dont le jugement n'est troublé par aucun contact personnel avec l'interprète. *Il n'y a de relation empathique avec lui qu'en ayant une relation de ce type avec l'appareil. Il en adopte donc l'attitude : il fait passer un test* ». Citation issue page 37 de : BENJAMIN Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique.* Paris : Éditions Allia, 2009 (1972). 77p.

comme territoire d'expérimentation, comme objet de départ du travail des artistes. Les questions dont ils se saisissent sont alors libres.

SmartCity, programme européen sur la ville créative et durable – dont nous avons déjà parlé dans le chapitre concernant le corpus de films existants[612] –, met en œuvre cette piste méthodologique en conviant « architectes-urbanistes, artistes, chercheurs, collectivités territoriales, acteurs économiques, usagers et société civile à imaginer des modes inédits pour lire, s'approprier et transformer la ville »[613] à partir de terrains donnés. En associant des artistes aux projets urbains, ce programme soulève notamment les deux enjeux suivants : « Inventer de nouveaux modes de concertation et de conception de la ville » et « Agir comme interface entre habitants, acteurs locaux et maîtrise d'ouvrage »[614].

Cette piste repose sur l'idée que la pratique artistique est en mesure de se saisir de questions singulières et peut porter un regard spécifique sur l'urbain contemporain. Le débat qui s'appuiera sur de telles représentations s'établira sur ces regards contemporains portés sur le territoire questionné.

Des films passés

La seconde piste méthodologique tend, à l'inverse, à convoquer le passé pour penser le devenir d'un lieu. Il s'agit ici de recueillir des films existants réalisés dans un passé plus ou moins proche et dont l'objet est le territoire de projet.

Telle est la piste qui a été portée par les membres de l'événement intitulé "Retour vers le futur : Traces de mobilité pour demain", organisé dans le cadre de la manifestation "La grande ville - 24 heures chrono" – événement dont nous avons déjà fait mention dans un précédent chapitre[615]. Pour rappel, en invitant différents intervenants (deux architectes, un cinéaste et un historien de l'architecture) à discuter à partir de la projection du film *Études sur Paris*[616] réalisé par André Sauvage en 1928, les porteurs de l'événement ont interrogé les possibilités d'un film tourné dans le passé à faire redécouvrir et penser les potentialités d'un espace à l'heure actuelle.

---

[612] Pour rappel, c'est dans ce contexte qu'a été réalisé le film *Sans Titre (RER)* du collectif Pied La Biche.

[613] Citation issue de : DÉDALE. *SmartCity, nouveaux enjeux urbains, nouvelles pratiques artistiques*. [En ligne]. URL : http://www.dedale.info/smartcity, (Consulté le 20/06/2014).

[614] Citations issues de : SMARTCITY. *SmartCity, laboratoire européen d'innovation urbaine.* [En ligne]. URL : http://www.smartcity.fr/europe/presentation, (Consulté le 20/06/2014).

[615] Se référer au paragraphe dédié au « dépaysement spatial, temporel et ambiantal » dans le chapitre 4 : « Troisième corpus : Réalisation d'un film de commande », page 162.

[616] SAUVAGE André. *Études sur Paris*. 80 min. Noir & Blanc, muet, 1928.

Cette piste est basée sur l'idée qu'une représentation passée, en montrant le territoire de projet de façon à la fois familière mais décalée, en donnant à saisir l'épaisseur temporelle du lieu en question, peut contribuer à la discussion de ses caractéristiques constantes ou éphémères pour penser son devenir. Cette piste met à profit l'idée défendue par Marion Froger, quant à la capacité des films documentaires à tisser des liens entre une époque révolue ou à venir et le temps contemporain dans lequel se tient le spectateur : « Les documentaires, qui sont faits d'images et de sons enregistrés, ne pourraient prétendre, de ce point de vue, rivaliser avec l'expérience de transmission de la coprésence. Pourtant, ils sont aussi l'occasion d'une expérience singulière, ils recréent à leur manière un "milieu" dans lequel spectateurs, acteurs et filmeurs baignent, le temps d'une immersion et d'une écoute. Ce bain a ceci de spécifique qu'il ne repose sur aucune séparation préalable entre les vivants et les morts, ce qui est passé et ce qui est actuel, l'absent et le présent, le présent et le futur. Il n'y a pas un média, mais un médiateur qui efface les ruptures de temps et d'espace pour produire du lien »[617].

Des films endogènes

La troisième piste méthodologique considère la création de productions filmiques endogènes au territoire étudié, c'est-à-dire fabriquées par des habitants. Le terme d'habitant est à considérer ici dans un sens dépassant la simple question du lieu de résidence : est habitant d'un lieu celui qui le parcourt et le pratique régulièrement, s'y engage et y prend part.

Dans le cadre du projet « Amiens Métropole à l'horizon 2030 »[618], l'une des équipes retenues[619] a réalisé – dans la première phase du projet – une lecture du territoire métropolitain à partir de cinq traversées[620]. S'il s'agissait de traversées physiques pour les quatre premières d'entre elles, la cinquième, en tant que traversée numérique, reposait sur la collecte et l'analyse de vidéos produites par des habitants et mises en ligne sur des sites d'hébergement de vidéos. Il s'agissait principalement de petits films réalisés par des amateurs.

La fabrication de représentations endogènes est aussi à l'œuvre dans un projet en cours, à l'initiative de Lucinda Groueff, dans le cadre du comité consultatif Lamaze au Nord-Est de Saint-Denis : « Depuis 2010, la Ville de Saint-Denis s'est engagée dans une démarche de

[617] Citation issue page 153 de : FROGER Marion. *Le cinéma à l'épreuve de la communauté. Le cinéma francophone de l'Office national du film. 1960-1985.* Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2009. 292 p.

[618] Consultation commanditée par la communauté d'agglomération d'Amiens Métropole.

[619] L'équipe en question est composée de membres de Bazar Urbain, de Contrepoint, de Chronos, de Zoom et d'experts.

[620] TIXIER Nicolas (Ed.). *Amiens 2030, le quotidien en projets*. Grenoble : Bazar Urbain Éditions, 2013. 479 p.

réflexions d'aménagement sur un territoire dont le cœur est le carrefour Lamaze, en écho aux revendications du collectif d'habitants du même nom. L'objectif est d'apporter des solutions pour améliorer la qualité de vie dans ces quartiers Nord-Est de la ville tout en pensant un projet urbain à partir des richesses et des contraintes du territoire perçues par ses habitants. Les histoires de chacun participent à la définition d'un lieu et contribuent à envisager son évolution tout en préservant les choses ordinaires du quotidien »[621]. Dans le cadre de ce projet, une cartographie participative accueille et localise les représentations du territoire – photographies, textes, enregistrements sonores et vidéos – que les habitants créent et partagent. Des ateliers sont organisés afin d'accompagner les habitants à mettre en œuvre les modes de représentation dont ils souhaitent s'emparer pour représenter et mettre en débat leur lieu de vie[622].

Cette dernière piste questionne la place possible d'une production filmique endogène et amatrice comme créatrice de représentations sur lesquelles la discussion peut se développer. Nous ne pouvons qu'entendre ici l'écho des propos de Jean Rouch, qui, s'adressant à Margaret Mead dans un texte lui rendant hommage, écrivait déjà en 1979 : « Enfin, comme vous l'aviez souhaité, les "filmés" d'Afrique, d'Asie, ou d'Amérique, ont pris la relève. Partout, ils ont commencé à enregistrer eux-mêmes les images qui les concernent directement, parfois au prix d'acrobaties techniques incroyables, tels ces Eskimo du Grand Nord, qui tournent, en Super-8, dans leur propre langue, des petits films très simples que l'on diffuse ensuite, par satellite, aux autres groupes Eskimo perdus sur la banquise... Vous voyez, chère Margaret Mead, "le travail est en cours", puisque, désormais, Nonook of the North filme avec la caméra de Robert Flaherty »[623].

Cette troisième piste méthodologique fait le pari qu'il est souhaitable et riche de discuter du devenir d'un lieu à partir d'images produites par ses habitants, images qui traduisent un engagement ordinaire et quotidien dans le territoire questionné, images qui, pour reprendre l'expression employée par Jean Rouch, "les concernent directement".

---

[621] Citation issue de : SAINT-DENIS NORD-EST. *À propos.* [En ligne]. URL : http://saintdenis-nordest.fr/, (Consulté le 20/06/2014).

[622] « Des ateliers et évènements sont organisés en partenariat avec des structures locales pour offrir aux habitants la possibilité de se familiariser avec ces outils de communication, apprendre à les utiliser et enrichir un diagnostic urbain et social du territoire, reflet du quotidien et des aspirations de ceux qui l'habitent et l'animent ». Ibidem.

[623] Citation issue page 135 de : ROUCH Jean. « Conclusion : Salut à Margaret Mead». In DE FRANCE Claudine (Ed.). *Pour une anthropologie visuelle*. Paris : Mouton et École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1979. Pages 167-168.

L'hypothèse générale que sous-tendent à la fois un tel dispositif de débat et de telles propositions méthodologiques, réside dans le partage des représentations et dans la construction collective du récit d'un lieu comme manière de penser le devenir urbain. Nous y reviendrons prochainement dans le cours de la conclusion.

Conclusion

Au terme de cette recherche sur la portée du film (comme médium, comme pratique filmique et dans sa réception) dans la compréhension du paysage urbain et, plus spécifiquement dans l'appréhension de la transformation ordinaire des lieux, il nous faut à présent retracer le chemin parcouru afin de saisir les différentes avancées portées par ce travail, leurs limites et les perspectives ultérieures qui s'offrent désormais à nous.

Ce travail exploratoire, développant un questionnement de nature principalement méthodologique, est né d'une ambition forte : celle de réfléchir aux moyens de comprendre en termes sensibles les qualités d'un lieu dans lequel pourrait être envisagé un projet d'architecture, d'urbanisme ou de paysage. Comment comprendre ce qui est déjà là, ce qui déjà constitue le lieu avant l'intervention du concepteur ? Et ainsi, comment faire de la conception architecturale et urbaine une chose publique et non pas un projet pensé *ex nihilo* ?

Nous souhaitions explorer les conditions de possibilité d'un tel objectif à partir de l'approche filmique. Considérée non pas comme un moyen d'illustrer ou de simuler un projet d'espace, mais en tant qu'approche sensible déployée en prise avec le lieu et ses acteurs, l'approche filmique nous semblait permettre une compréhension singulière de l'existant, dans la pratique autant que dans la réception, en tant qu'elle porte une connaissance du mouvement et permet la représentation de phénomènes fluents dans le cours de leurs modulations. En choisissant d'aborder ce champ de questionnements à partir des dispositifs filmiques, nous souhaitions interroger les multiples choix menant à la constitution d'un film (ou à la mobilisation d'images filmiques existantes), à sa projection et à son utilisation potentielle au sein de son cadre de production. Il s'agissait, par cette

entrée, de comprendre comment s'élabore un regard porté sur le monde, dans un certain rapport à l'existant, et ce que cette mise en représentation permet, à la fois dans ce qu'elle maîtrise et dans ce qui lui échappe. Il s'agissait aussi de faire dialoguer les dispositifs filmiques définis dans différents cadres de productions (cadres artistiques, opérationnels ou encore de recherches urbaines) et d'interroger les passages existants d'un cadre à l'autre, leurs apports ou leurs influences réciproques. Pour finir, nous souhaitions questionner la capacité du film à faire l'objet d'un débat, à croiser les interprétations d'un groupe de personnes discutant d'un lieu à partir de l'expérience vécue communément de l'audio-vision de sa représentation filmée. Dans ce sens il nous intéressait d'interroger la capacité du film à permettre l'échange d'expériences et d'interprétations singulières afin de penser en commun la conception de l'urbain.

1 / Première reprise : retours sur un protocole méthodologique croisé

Pour aborder cet objet, nous avons construit et déployé au cours de ce travail différents contextes et postures de recherche au travers desquels l'approche filmique pouvait être investiguée. Ainsi, nous avons pu parallèlement :

Chapitre 2 } **analyser une sélection de films existants**. À partir de celle-ci nous avons dessiné deux postures filmiques idéales-typiques qui tracent des relations de distances et de rapports du corps filmant au contexte filmé (distanciation ou immersion, objectivation ou subjectivation), qui distinguent deux types de rapports à la dimension temporelle (en considérant le temps ou les temporalités) et qui relèvent deux sortes d'énonciations (descriptives ou narratives). Au regard de cette typologie, nous avons relevé l'importance de la posture immersive dans la qualification de l'expérience sensible de l'espace filmée.

Chapitre 3 } **observer la constitution et l'usage du film dans une étude urbaine**. Ce cadre d'observation a permis de mettre en critique certains

statuts et enjeux du recours au film pour l'analyse de l'urbain. Il nous a par ailleurs amenée à énoncer trois pistes à l'égard de la commande et du protocole filmique déployés dans un contexte au sein duquel les tâches de réalisation et d'analyse filmique sont dissociées et distribuées à différents acteurs de l'étude. Ces pistes concernent la construction commune du protocole vidéographique par les commanditaires et les vidéastes et son expérimentation conjointe, la communication des enjeux et attentes de la production filmique aux différents partenaires et acteurs de l'étude et l'accompagnement de la captation filmique par une immersion du chercheur au cœur du terrain.

Chapitre 4 } **générer une commande auprès de vidéastes dans le cadre de la réalisation d'un film.** Ce contexte de production nous a permis d'analyser, à l'issue de la réalisation, un ensemble de manières de filmer témoignant de certaines spécificités des lieux représentés : ainsi, les appropriations diverses des indications de plans délivrées dans le cahier des charges – ces appropriations relevant de mouvements libres de la caméra, des échelles de plans choisies, des directions, vitesses de déplacement et mouvements de l'image liés aux travellings –, sont autant d'indices qui témoignent des contextes de tournage, révèlent les singularités des villes filmées et des rapports que les vidéastes entretiennent à ces lieux. D'autre part, l'analyse du film réalisé a aussi permis de soulever la question de l'expérience de dépaysement liée à la réception filmique ; celle-ci pouvant mettre le spectateur en prise avec l'ambiance de son environnement quotidien, l'amenant à la considérer sous un nouveau jour, ou tout du moins, à la réinterroger.

Chapitre 5 } **accompagner la pratique filmique d'étudiants en architecture.** Cette expérimentation pédagogique, en suivant l'ensemble du processus de fabrication de petits films, a permis d'affirmer l'importance de l'engagement *in situ* (engagement dans un lieu, une durée et une relation à l'autre) et de l'expérience corporelle au cœur de la construction d'une connaissance sensible

de l'espace. Cela nous a d'autre part amenée à considérer la capacité de la représentation filmique à traduire la complexité des lieux filmés à partir d'une image pleine et d'allers-retours fréquents entre l'espace de captation et l'espace de l'image. En donnant à voir les qualités de l'existant (complexe et en mouvement), l'approche descriptive mise en œuvre dans la constitution d'un film préfigure des intentions de conception, brouillant ainsi l'écart marqué théoriquement entre les catégories d'analyse et de projet.

Chapitre 6 } **étudier la discussion d'un groupe de personnes réunies autour de la projection d'extraits de films.** Dans un premier temps, l'analyse des thématiques relevées dans la discussion de chacun des extraits (analyse film par film) soulève le rôle des dispositifs filmiques dans la réception. Cette première analyse a permis de mettre à jour des manières d'enregistrer et de capter le réel, des manières d'assembler et de montrer des images audiovisuelles, des éléments de l'existant filmé auxquels le film donne accès, ainsi que des sentiments et émotions vécus par les spectateurs au cours de la projection, et a impliqué une réflexion sur le statut des films projetés.

Chapitre 7 } Dans un second temps, par l'analyse croisée des différents extraits (analyse de l'ensemble du corpus d'extraits de films), cette projection-discussion nous a permis de relever les registres convoqués lors d'une expérience d'audio-vision partagée ainsi qu'un ensemble d'éléments opérant pour la compréhension de la transformation ordinaire des lieux par le film. Ainsi, le registre sensible met à jour le possible trouble de l'image filmique et le rôle des immatérialités dans l'appréhension de la tonalité, des modulations et de la dynamique de l'ambiance du lieu filmé. Ce sont ensuite dans des écarts, entre l'image et le son, entre le dit et le tu, entre le champ et le hors-champ, entre les gestes du filmant et le regard du spectateur, entre les plans, entre l'expérience performée et filmée et l'expérience vécue et témoignée, que se joue le registre perceptif. Les registres interprétatif et critique témoignent du rôle opératoire du film dans la compréhension et l'imagination des lieux représentés et soulèvent les enjeux (et les limites) éthiques et politiques du recours au film dans la représentation et la conception de l'urbain. Dans un troisième et dernier

> temps, en nous intéressant à la fois au cadre singulier mis en place pour cette expérience d'audio-vision partagée et aux modalités de la discussion (méta-analyse du dispositif d'échange et de l'ensemble des débats), nous avons abordé la portée de la représentation filmique dans la constitution d'un commun. Au cours du dialogue, par l'exposé d'une hétérogénéité de points de vue, et dans leur rencontre tout comme dans leur divergence, s'élabore une improvisation collective qui travaille et forme un commun.

Ces différentes postures de recherche et les divers contextes de production de films dans lesquels elles ont été mises en œuvre, ont permis d'étudier plusieurs enjeux du recours au film et plusieurs étapes de l'approche filmique (de la définition des intentions de réalisation à la discussion faisant suite à la réception filmique). En cela, ces postures et cadres d'investigations nous semblent avoir été complémentaires et nous nous attèlerons dans quelques instants à croiser les résultats issus de ces différentes expériences.

Le protocole méthodologique que nous avons élaboré semble donc avoir été opérant pour notre recherche. Néanmoins, nous pouvons relever l'absence d'un dernier cadre d'investigation qui nous aurait permis d'étudier un film réalisé et employé dans le contexte d'un véritable projet d'espace. En présence de ce dernier cadre nous n'aurions alors pas été loin de réaliser ce que nous pourrions appeler, en déformant l'expression employée par Ola Söderström, une "expertise de l'approche filmique". Dans la conclusion de son ouvrage déjà cité auparavant, Ola Söderström appelle de ses vœux une « expertise du visuel » en urbanisme, celle-ci devant « permettre de suivre le visuel de ses formes immatérielles à ses formes matérielles. Autrement dit, elle devrait permettre de comprendre comment un regard porté sur l'environnement, une manière de le découper et de le schématiser, peut conduire, à travers une série de médiations (des représentations graphiques en particulier), à sa transformation matérielle. Et, en retour, comment ces formes peuvent affecter nos schèmes cognitifs ou nos projets d'action »[624]. Une telle expertise, qui passe par l'analyse des dispositifs visuels, « suppose l'articulation de quatre maillons de ce qu'on pourrait appeler un circuit du visuel : celui de leur contexte d'élaboration, celui de leur

[624] Citation issue page 120 de : SÖDERSTRÖM Ola. *Des images pour agir : Le visuel en urbanisme.* Lausanne : Éditions Payot Lausanne, 2000. 139 p.

processus de production, celui de leur contexte d'usage, celui de leur matérialisation »[625]. Si, dans le cadre de notre travail, nous avons pu approcher les trois premiers maillons décrits par Ola Söderström, nous n'avons néanmoins pas pu étudier de matérialisation liée à l'approche filmique, c'est-à-dire l'impact d'une représentation filmique sur la réorganisation concrète d'un espace urbain[626]. Dans le temps imparti de cette recherche, nous n'avons effectivement pas pu créer les conditions pour qu'un tel suivi ait lieu. Cela constitue sans doute une des limites de notre protocole et pourrait être l'une des perspectives de ce travail à déployer ultérieurement.

2 / Deuxième reprise : les spécificités de l'approche filmique à la croisée des différents corpus et expériences

À partir des lignes de réflexions et des résultats portés par les différents contextes de cette recherche, nous pouvons reformuler notre questionnement initial : de quelles manières le film permet-il d'appréhender et de penser autrement le paysage en pratique et la transformation ordinaire des lieux ? Quelles sont les singularités de l'approche filmique ? Et comment celles-ci infléchissent-elles la conception et nous amènent-elles à repenser la question du projet au prisme du devenir ?

Il nous faut en effet maintenant tenter de ressaisir, au croisement des différents corpus investigués, certains éléments avancés (élaborés dans les divers contextes et postures mis en œuvre) qui expriment les manières par lesquelles le film est en mesure d'enrichir une pensée du paysage en pratique. Si nous reprenons les caractéristiques des démarches qui, selon Jean-Paul Thibaud, procèdent d'un retournement de la pensée du paysage et participent à la définition du paysage en pratique – démarches, rappelons-le, dans lesquelles « le mouvement tend à se substituer au point fixe, le social à l'individuel, le plurisensoriel au visuel, l'immersion à la

[625] Ibidem.

[626] Ola Söderström précise ainsi le niveau de la matérialisation d'un ordre visuel : « L'interrogation porte ici sur les effets sociaux, économiques et culturels des stratégies d'organisation visuelle du territoire. Les représentations visuelles du territoire sont productrices de réorganisations de l'espace matériel ». Ibidem, citation issue pages 121 et 122.

distanciation[627] » –, nous pouvons dire que l'approche filmique telle que nous l'avons explorée dans ce travail peut s'inscrire pleinement dans ce développement.

La portée principale de l'approche filmique tient dans sa capacité, sous certaines conditions, à qualifier l'existant et sa transformation ordinaire. L'approche filmique, de la constitution du film à sa réception, permet de faire l'expérience et de penser les rythmes, les intensités et les nuances du lieu filmé, offrant ainsi une compréhension qualitative de la dynamique de l'ambiance pouvant mener à la conception, par la discussion et le travail collectif de son devenir. Le film ne révèle pas uniquement les constantes de l'espace étudié et c'est ainsi sur les qualités singulières d'un lieu et de ses usages qu'une telle compréhension est axée.

Deux conditions nous semblent déterminantes dans ce sens. L'approche filmique est particulièrement opérante pour la compréhension et la conception du paysage en pratique lorsqu'elle engage une qualification impliquée et plurielle ; c'est-à-dire, premièrement, lorsqu'elle traduit l'expérience sensible située, et deuxièmement, lorsqu'elle met en prise avec l'altérité et qu'elle met au travail un collectif.

a - Le film comme traduction d'une expérience sensible située

L'approche filmique, dans ses différents temps, nécessite de s'engager physiquement dans l'espace filmé et donne à voir et à partager une expérience sensible située. Dans le cadre de la constitution du film, le rapport au terrain est premier. Mettre en place un protocole de captation, définir les enjeux du film pour un terrain, nécessite un engagement physique du chercheur et du filmant au sein de l'espace filmé. Le repérage demande un arpentage de l'espace filmé sur un temps long ou répété, permettant de faire l'expérience de différents états d'ambiances liés aux temporalités, à la fréquentation des lieux, aux conditions météorologiques, etc. L'ancrage au contexte est donc indispensable dans la définition des intentions filmiques autant que dans le réajustement du protocole en fonction d'un engagement charnel permettant une connaissance sensible des lieux.

La captation nécessite une pratique située, à l'écoute du pouls de la ville, des personnes qui pratiquent les lieux et leurs donnent forme. Ouvert et impliqué dans l'action se déroulant ici et

[627] Ces propos, que nous avons déjà cités dans le premier chapitre de cette thèse, sont issus page 153 de : THIBAUD Jean-Paul. « Une approche pragmatique des ambiances urbaines ». In AMPHOUX Pascal, THIBAUD Jean-Paul & CHELKOFF Grégoire (Eds.). *Ambiances en Débats.* Bernin : Éditions À la Croisée, 2004. Collection Ambiances, Ambiance, dirigée par Jean-François Augoyard. Pages 145-161.

maintenant, pris dans la transformation ordinaire du lieu, le filmant se laisse affecter et saisir par ce qui est en jeu dans la situation vécue et, pour reprendre une expression de Christian Lallier, on peut ainsi dire qu'il « filme avec le ventre »[628]. En cherchant la juste distance avec le filmé, son corps est en prise avec l'environnement et les gestes qu'il accomplit répondent aux *affordances* spatiales et situationnelles[629].

Nous pensons ainsi que les postures filmiques immersives sont plus à même de traduire une expérience située que les postures filmiques objectivantes. En privilégiant un point de vue subjectif, engagé à même le sol et pris dans une temporalité vécue, ces postures traduisent l'expérience d'un corps en mouvement et/ou l'expérience des mouvements d'un paysage vécue par un corps. De même, les dispositifs narratifs peuvent témoigner d'une expérience vécue par un sujet, appelant à être complétée ou discutée par les spectateurs qui, au regard de la projection, mettent en partage et en débat leurs expériences propres au cours de la discussion.

L'emploi du son direct et l'ouverture du film aux immatérialités – ouverture à ce qui advient en réponse ou à l'insu des choix du filmant – sont des éléments qui, au cours de la réception, mettent le spectateur en prise directe avec les formes sensibles traduites par le film et témoignent des nuances et des intensités en modulation dans le lieu filmé. **Appréhender le lieu et penser sa conception à partir de l'approche filmique nous amène ainsi à reconnaître l'importance du sensible dans l'expérience ordinaire[630]. Il s'agit dès lors de se donner les moyens d'être sensible à ce qui arrive, à ce qui se module dans l'existant, et d'accepter avec légèreté de laisser ouvertes des possibilités**

[628] Selon Christian Lallier, le filmant « perçoit par son corps en mouvement, autrement dit par sa respiration… si bien que l'on peut soutenir qu'un documentariste, caméra à l'épaule, "filme avec le ventre", au sens où il engage tout son corps – se plaçant en rythme avec les échanges filmés – afin d'imprimer organiquement à la caméra ce que suscite en lui la situation observée ». Citation issue page 51 de : LALLIER Christian. *Pour une anthropologie filmée des interactions sociales.* Paris : Éditions des archives contemporaines, 2009. 250 p.

[629] Si la notion d'*affordance*, développée par James Gibson et récemment traduite par "invite", questionne la relation entre la perception d'un corps en mouvement et les prises sensibles de son environnement l'invitant à agir, la notion d'"*affordance* des événements", discutée par Anthony Pecqueux, met l'accent sur la mobilité même de l'environnement (et non plus seulement celle du corps percevant) dans la création de ces prises sensibles. À ce propos, se référer à l'article suivant : PECQUEUX Anthony. Les *affordances* des événements : des sons aux événements urbains. *Communications.* PECQUEUX Anthony (Ed.). N° 90 : « Les bruits de la ville », 2012/1. Paris : Le Seuil, 2012. Pages 215-227.

[630] Cette question a été abordée par Alain Mons, qui écrit qu'« Un lieu nous affecte par sa faille intrinsèque, par le flottement du sens qu'il engendre, par l'énigme qui l'habite » et qui témoigne de l'impact de l'expérience sensible au-delà ou en-deçà de la perception dans sa compréhension du lieu : « lorsque j'arrive dans un lieu qui me touche (par ailleurs des lieux peuvent être indifférents, détestables…) il ne s'agit pas de percevoir mais de *sentir*. La perception distingue, délimite des éléments de composition alors que le "sentir" prend tout en bloc sans détermination, accepte la con-fusion du lieu en ses éléments épars ». Citations issues pages 2 et 6 de : MONS Alain. L'intervalle des lieux. *Le Portique.* N°12 : « Charme et séduction », 2003. [En ligne]. Mis en ligne le 15 juin 2006. URL : http://leportique.revues.org/578, (Consulté le 20/06/2014). 8 p.

d'"accidents", de rencontres, de surgissement du sensible dans l'espace que l'on conçoit[631]. C'est à ce titre, entre autres, qu'une telle approche est salutaire pour la compréhension et la conception de l'urbain.

b - Le film comme prise avec l'altérité et le travail du collectif

Le film, de sa fabrication à sa réception, n'est jamais l'œuvre d'un démiurge isolé[632]. Si l'image filmique est riche, c'est qu'une pluralité de personnes, de choses et de techniques a contribué, volontairement ou non – consciemment ou non – à sa constitution. L'expérience d'une image et donc toujours le fruit d'un travail collectif et d'un partage. C'est ainsi que l'on peut parler d'un partage du regard – nous l'aurons compris, nous pourrions tout autant parler du partage d'une expérience –, l'approche filmique mêlant :

- le regard *d'un autre* : regard porté par le filmant sur le lieu filmé,
- le regard *sur l'autre* : regard qui donne à voir l'autre, le "mitoyen" ; regard teinté de la relation sociale qui unit le filmant au filmé,

---

[631] En ce sens peut s'élaborer, à partir de la notion d'ambiance, une critique sensible de l'urbain questionnant les effets des logiques actuelles d'aménagement telles que la pacification, l'apaisement ou l'aseptisation des espaces publics. Si ces « idéologies sécuritaires ou de l'enchantement propres aux modèles de la *ville pacifiée* ou *aseptisée* » fleurissent aujourd'hui dans les métropoles contemporaines, nous sommes en droit de les interroger, comme le propose Rachel Thomas, au regard de ce qu'elles produisent quant à la dimension sociale et sensible de l'expérience urbaine. Citation issue page 47 de : THOMAS Rachel. « Les perspectives critiques de la notion d'ambiance ». In THIBAUD Jean-Paul & SIRET Daniel (Eds.). *Ambiances in action / Ambiances en acte(s). Proceedings of the 2nd International Congress on Ambiances / Actes du 2nd Congrès International sur les Ambiances.* Centre Canadien d'Architecture, Montréal, Septembre 2012. Grenoble : Réseau International Ambiances, ENSAG, 2012. Pages 45-50. Pour prolonger ces réflexions, se référer à la recherche ANR MUSE dans laquelle nous sommes engagée : THOMAS Rachel (Direction scientifique) & alii. *Les énigmes sensibles des mobilités urbaines contemporaines*. Contrat de recherche ANR « Espace et territoire ». Décision ANR_10_ESVS_013_01, 2010 – 2014. Voir notamment nos « Notes de terrain St Pancras », qui soulèvent la question des effets, en terme sensibles, de l'évolution des logiques sécuritaires dans le cadre du réaménagement d'espaces de mobilité que sont les gares. Ce texte est disponible sur le site internet de la recherche : *Anr-Muse*. [En ligne]. URL : http://anr-muse.fr/#st-pancras-international, (Consulté le 20/06/2014).

[632] Pierre-Damien Huyghe, nous dit à ce propos que l'image filmique n'est jamais "auteurisée" : « l'être dont le regard est sollicité par une photographie ou un film ne tient que partiellement comme sujet du regard. Certes cet être peut dire et penser qu'il oriente lui-même sa vue sur telle ou telle partie de l'image ou du plan. Mais l'optique de cette image ou de ce plan, la profondeur de champ par exemple, l'exposition, le cadre et, dans le cas du cinéma, la durée et la ductilité de tout ce cadrage ont été réglés par devers lui. En outre, le plan de vision qu'il occupe dans le temps où son regard se déploie n'est pas exactement, à la différence de ce que l'on a pu croire depuis les théories de la perspective, celui d'un autre sujet. [...] En fait, l'image, même si elle a bien été déclenchée par quelqu'un, n'est jamais autorisée – "auteurisée" devrais-je pouvoir dire – par un seul sujet (mais au minimum en raison d'un vis-à-vis) et n'est pas davantage réalisé sur le seul mode du subjectif (la sensibilité de l'image photo- ou cinématographique se règle selon les capacités d'une pellicule ou d'un capteur, et non selon celles d'un esprit posé comme apte à guider les agissements d'une main experte à rendre le point de vue subjectif, ainsi que les représentations historiques de l'art de la perspective se sont plues à le faire penser) ». Citation issue pages 15 et 16 de : HUYGHE Pierre-Damien. *Le cinéma avant après*. Grenoble : De l'incidence Éditeur, 2012. 221 p.

- le regard *de l'autre* : réactions profilmiques du filmé engendrées par la situation de filmage (nous pensons par exemple au "regard caméra"),
- le regard *autre* : propre aux techniques et appareils d'enregistrement,
- le regard *par le regard de l'autre* : le regard de l'expérience d'audio-vision, empreint des précédents regards,
- le regard *sur le regard de l'autre* : interprétation, critique et mise en débat des différents regards.

L'approche filmique convoque donc fondamentalement l'altérité et le film admet, tout simplement, de regarder autrement, de faire l'expérience d'un décentrement, d'un dépaysement[633].

La pluralité et l'altérité propres à l'approche filmique sont à même de construire, par une mise en partage des représentations, le récit collectif d'un lieu. Pour Nicolas Tixier, « S'intéresser à la fabrique ordinaire de la ville nécessite bien souvent de recueillir ce que l'on peut appeler le récit du lieu. Ce récit, tout en étant à chaque fois singulier, n'est jamais un. Par nature, il est pluriel et polyglotte. Il s'intéresse aux pratiques et aux ambiances. Il mélange passé, présent et futur et nous renseigne, habitants, décideurs comme concepteurs sur ce qui fait le quotidien urbain, pour soi, tout autant que pour les autres. Si, pour beaucoup, recueillir ces récits n'est pas encore du projet, c'est au moins une mise en situation d'écoute, de réflexion et d'énonciation de son territoire et c'est, pour quelques-uns, déjà être "en projet". À cette fin, de nombreuses méthodes ont été formalisées, issues le plus souvent de la recherche urbaine : parcours commentés, itinéraires, observations récurrente, techniques de réactivation... Le lieu est énoncé alors par la parole, la photo, le dessin, la vidéo ou même l'expression du corps. Chaque lieu, chaque contexte de projet et d'acteurs, devient l'occasion d'éprouver et de modifier des méthodes pour collecter et faire se

[633] Nous partageons ainsi complètement les propos de Marion Froger qui voit dans la médiation audiovisuelle la possibilité d'une mise au travail sensible et critique du collectif : « Le régime communautaire n'est pas du cinéma direct ou du cinéma vécu du seul point de vue de son contenu, soit une expérience authentique partagée et narrée par le cinéaste, ou de sa technique, c'est-à-dire des images prises sur le vif. Le régime communautaire implique une certaine forme de "déchiffrement" qui constitue une épreuve pour le spectateur "intérieur à la relation", c'est-à-dire la personne filmée et le cinéaste, mais aussi pour le spectateur "extérieur" qui, lui, doit abolir la distance créée par l'image et accéder au lieu de sa propre implication dans la relation qui se joue à l'écran. Cette expérience esthétique fait l'économie du rapport à l'œuvre, ou plutôt du rapport à l'œuvre en tant qu'œuvre. La "reconnaissance" qui se joue dans l'épreuve du lien à travers la fabrication du film et sa réception ne consiste pas non plus en un *jugement moral* sur la valeur de ce lien en particulier, ou du lien à autrui en général ; la reconnaissance est plutôt le produit de la médiation audiovisuelle, en tant que cette médiation rend extrêmement *sensible* et *critique* une manière de se tenir devant l'autre et avec lui ». Citation issue page 258 de : FROGER Marion. *Le cinéma à l'épreuve de la communauté. Le cinéma francophone de l'Office national du film. 1960-1985.* Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal. 2009. 292 p.

rencontrer les perceptions et les représentations de chacun »[634]. **Dans cette perspective, le film peut être une représentation partageable propice à la mise en récit du lieu filmé. L'expérience d'audio-vision collective mise en place au cours de ce travail nous montre qu'un tel partage est possible et riche à partir de la discussion autour de films, par le croisement (les rencontres et les divergences) des expériences et des interprétations des différents spectateurs.**

3 / Coda : quelle fin différente pour le projet ?

Nous avons, par le fait de notre culture architecturale, adopté et conservé certains termes tout au long de notre exposé, "représentation" et "projet", dont l'acception courante au sein de notre discipline n'est peut-être pas exactement ce que nous sommes amenée à en penser à l'issue de ce travail. Nous souhaitons ainsi conclure cette recherche en examinant ce que l'approche filmique a permis de préciser ou d'interroger à propos de ces deux termes et de notre positionnement par rapport à ces notions.

a - Le film : présentation et représentation

Notre travail a permis de soulever une question qui reste aujourd'hui ouverte et qui appelle à être discutée. Il en est de la nature polymorphe de l'image filmique qui n'est peut-être pas toujours placée sous le sceau de la représentation. L'entrée par les dispositifs filmiques et les différents cadres d'analyse construits, nous donnent à repenser le sens du terme "représentation" et son enjeu pour la conception de l'urbain. Ainsi, qu'est-ce qu'un film ? Et plus précisément, le film n'est-il qu'un mode de représentation ? Dans certains contextes étudiés, le film peut effectivement être considéré en premier lieu en tant que représentation. Par exemple, dans le cadre de l'expérimentation pédagogique, il s'est agi pour les étudiants de représenter les temporalités d'un lieu, et, par ce travail de mise en représentation, de comprendre les potentialités du lieu filmé et de préfigurer la conception. Cependant, nous avons vu que dans sa réception,

[634] Citation issue page 247 de : TIXIER Nicolas. « L'ambiance est dans l'air : synthèse ». In TIXIER Nicolas (Direction scientifique) & alii. *L'ambiance est dans l'air : La dimension atmosphérique des ambiances architecturales et urbaines dans les approches environnementalistes.* Contrat de recherche PIR Ville et Environnement – CNRS – PUCA, novembre 2008- avril 2010. Grenoble : Cresson, ENSAG, 2011. Pages 245-249.

nous avons aussi été appelée à considérer le film pour sa capacité à présenter, à porter au sensible de l'être qui le reçoit ce qu'il y a, ce qui est en présence dans l'existant filmé. **Ainsi, l'image filmique, sous certains aspects et à certains moments, présente ce qui est déjà là et le rapport dans lequel on se tient à son égard, plus qu'elle ne représente une idée préconçue en dehors de tout contexte. Ainsi, le film ne peut être considéré seulement sous l'angle de l'imitation, ni non plus sous celui de l'imagination de la chose à partir de sa représentation.** Le travail du sensible, présent et opéré par le film, invite à réfléchir au terme "*imago*", ainsi que le propose Pierre-Damien Huyghe : « Ce qu'il faut entendre par ce terme, conformément à l'usage qu'en fait Augustin lorsqu'il réfléchit sur les paradoxes du temps, au livre 11 de ses *Confessions*, c'est, tout à la fois, un impact et un dépôt. "*Imago*", c'est du présent qui se dépose sur une surface sensible comme une petite peau, comme une "pellicule", dit Augustin. Cet impact, ce dépôt définissent les caractères de la réceptivité, l'instance du percept. Le langage et le discours n'y sont pas, ils procèdent d'ailleurs. Ce qu'*imago* désigne ainsi de longue date, et sans qu'à mon sens, obnubilé qu'on était par les intérêts des processus de l'imitation, on y ait assez pensé, ce n'est pas une représentation, mais un affect »[635]. L'*imago*, l'image filmique, porte en elle le caractère singulier de l'existant filmé qui nous trouble, nous, spectateurs ouverts à sa présentation.

Si nous nous ouvrons à cette image dans la réception, celle-ci doit elle-même faire preuve d'ouverture afin d'accompagner la compréhension de la transformation ordinaire des lieux et de nourrir la pensée de leur devenir. Ainsi, l'intention, le concept, le message, peuvent brider, fermer (enfermer) la présentation du lieu, empêcher que quelque chose advienne dans le temps de l'image – temps interne qui, comme nous l'avons vu dans le travail d'Alfred Schütz, lie les co-participants de l'image.

L'approche filmique, forte de cette ouverture à la transformation dans le cours du temps à partir de la présentation de ce qui est déjà là, de ce qui déjà constitue le lieu, nous amène à penser différemment la question du projet, car elle interroge sous un nouveau jour les rapports entre la fabrique ordinaire de l'urbain et le lieu existant pris dans sa complexité.

[635] Citation issue page 24 de : HUYGHE Pierre-Damien. *Le cinéma avant après*. Grenoble : De l'incidence Éditeur, 2012. 221 p.

b - Le travail du devenir : un en-projet

Ainsi, de la même manière que le film, tel que nous l'appréhendons dans ce travail, ne peut être considéré comme une simple "représentation" – dans le sens d'une visualisation d'un concept issu de la pure imagination d'un concepteur –, le "projet" ne peut être envisagé comme un acte isolé, comme un faire exogène au lieu qui en est l'objet.

À l'inverse même de cette idée, notre recherche nous amène à penser que l'approche filmique est riche du fait qu'elle donne à travailler (notamment collectivement) le devenir urbain *avec* l'existant. Un beau texte d'Olivier Labussière peut nous permettre de préciser cette idée. En convoquant la philosophie du devenir de Gilles Deleuze – à partir de la lecture deleuzienne de quelques "robinsonnades"[636] – afin de penser une approche endogène de l'optimisation de l'espace géographique, Olivier Labussière rappelle qu'«habiter ne signifie pas occuper l'espace, mais devenir avec lui »[637]. C'est dans la « proximité forte entre les thèmes de l'action créatrice et du milieu »[638] qu'Olivier Labussière soulève dans la pensée deleuzienne du devenir une dimension esthétique, définie comme « sensation qui déborde et l'entendement et l'imagination à l'infini »[639]. Ainsi, dans ce devenir commun de l'homme et du milieu, de l'usager et du lieu, la conception, le projet ne regardent pas l'anticipation d'un futur, la fixation par l'esprit (et la représentation) de choses qui se réaliseraient telles que le concepteur les aurait imaginées (et représentées). À l'inverse, la pensée prospective est ici considérée comme « un exercice sur le devenir, ce qui suppose une attention pour le milieu à la fois comme lieu des formes constituées dans l'histoire et lieu inépuisable d'apparitions de la nouveauté »[640]. Ce travail du devenir, ce travail avec le milieu, est rendu possible par l'expérimentation. Ainsi, l'aménagement est vu

---

[636] Olivier Labussière précise que la "robinsonnade" est une « tradition littéraire particulière, pratiquée par D. Defoe, J. Giraudoux ou encore M. Tournier, [qui] a pour caractéristique narrative principale, l'île déserte. Ce qui peut paraître anecdotique ou simplement tenir lieu de décors, prend pourtant chez G. Deleuze l'allure d'un véritable paradigme – à dimension géographique – du devenir ». Citation issue page 2 de : LABUSSIÈRE Olivier. *Optimisation, organisation de l'espace et pensée de l'émergence : La piste esthétique chez Gilles Deleuze*. Communication présentée au Colloque Géopoint : « Optimisation de l'espace géographique et satisfactions sociétales », organisé par le Groupe Dupont et l'UMR ESPACE, le 5 juin 2008 à L'Université d'Avignon et des Pays du Vaucluse. [En ligne]. URL : http://www.google.fr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CDAQFjAA&url=http%3A%2F%2Fhalshs.archives-ouvertes.fr%2Fdocs%2F00%2F33%2F55%2F63%2FPDF%2FLabussiere_Optimisation_organisation_de_l_espace_et_pensee_de_l_emergence.pdf&ei=GV57U7fOHY_L0AW8uoG4CA&usg=AFQjCNEVCGKyLL-L9f0eo-ItM2TqQ_0e8g&bvm=bv.67229260,d.d2k, (Consulté le 20/06/2014).

[637] Ibidem, citation page 3.

[638] Ibidem, citation page 5.

[639] Ibidem, citation page 6.

[640] Ibidem.

comme « l'art de favoriser de nouveaux rapports entre les choses sans prédéterminer la forme de ces rapports. C'est l'art d'expérimenter de nouvelles possibilités d'existence »[641].

L'approche filmique, telle que nous avons pu l'expérimenter avec les étudiants en architecture (Corpus 4), s'inscrit précisément dans ce travail du devenir. Les films développés par les étudiants ne répondaient pas à une idée figée de façon antérieure à l'engagement dans le lieu et au déploiement de la pratique filmique. C'est avec le lieu pris dans sa complexité que les films se sont constitués et ont pris forme. Ainsi, à travers l'approche filmique, c'est par l'expérimentation située, dans une ouverture face à ce qui advient, dans le rapport à l'autre et dans le cours du temps, qu'apparaissent et sont mises au travail les potentialités du lieu. Comme nous l'avons vu, ce travail du devenir brouille les catégories d'analyse et de projet : **l'expérimentation filmique peut ainsi être considérée comme un en-projet qu'aucun dessein n'a la nécessité de précéder mais qui fait preuve d'une ouverture à ce qui advient, à la transformation ordinaire du lieu avec laquelle il s'agit de commencer à faire ensemble.**

Si nous nous intéressons à présent à la définition classique entendue derrière le terme de "projet", nous voyons mieux en quoi l'approche filmique nous amène à repenser celui-ci. Pierre-Damien Huyghe écrit que « Dans notre appréhension du "projet", terme d'origine latine, se glisse quelque chose de l'*eidos* grecque, de "l'idée" [...] – une (re)-présentation d'avance »[642]. En s'intéressant à l'architecture, au mot même – mot formé des deux termes qui délimitent le processus architectural : "archi", « qui envisage et archive d'avance le terme du travail global » dans la phase de conception, et "tecture", « la pose du toit qui achève la construction »[643] – comme à la méthode, Pierre-Damien Huyghe critique l'idée que « Toute production en ce monde matériel et matriciel sera regardée comme *d'abord* idéale, projet en somme – projet non matériel – *avant* d'être rejet, pro-duction formée »[644]. À côté de cette première acception du projet en architecture, "conception réifiée"[645] basée sur une intention maîtresse, une idée formulée et

[641] Ibidem.

[642] Citation page 17 de : HUYGHE Pierre-Damien. *Commencer à deux : Propos sur l'architecture comme méthode*. Paris : Mix Éditions, 2009. 83 p.

[643] Ibidem, citations issues page 15.

[644] Ibidem, citation pages 50 et 51.

[645] Cette première acception du projet nous semble proche de ce que Pascal Nicolas-Le Strat nomme la "conception réifiée", dans laquelle « le projet se déclinerait à partir de la logique qu'il "embarque" en lui dès son démarrage (sa programmation) ». Il adosse à cette conception une seconde, qualifiée de "conception pas à pas", selon laquelle « le projet construit son existence pas à pas et ne révèle sa logique qu'en fin de parcours – une logique dont il s'est doté et

représentée par un architecte qui voit en la technique un moyen de la réaliser, Pierre-Damien Huyghe propose une seconde acception basée sur une conduite différente à l'égard de la technique : « Dans l'autre conduite, ce que considère *d'abord* mon architecte moins regardant sur "l'archi-" et sur les droits de l'auteur comme père, c'est le milieu technique qui lui fait face, prêt à faire et à autoriser lui aussi. Le projet, dès lors, n'est pas prévu comme fait d'une seule source »[646]. Il précise alors son positionnement en faveur de cette acception seconde, en exprimant que « Si projet il doit y avoir, il serait intéressant qu'il aille avec son temps, dans le sens de la découverte du milieu technique *con*-temporain, qu'il compose avec ce dernier, qu'il se fasse d'abord à deux et que l'architecte, par conséquent, regarde ce qu'il y a de matière autour de lui avant *et* au lieu d'envisager le rejeton qu'il ne fera jamais réellement à soi seul »[647].

Nous retrouvons dans cette deuxième définition du projet, l'idée, déjà évoquée dans un chapitre précédent, formulée par Yves Chalas dans le cadre d'une réflexion sur l'urbanisme contemporain à propos d'une logique de projet qu'il qualifie de "pensée faible". Selon lui, si l'on accepte de prendre en compte la complexité des territoires contemporains, il faut mettre en pratique un "urbanisme intégrateur" en adoptant une logique de projet qui renonce à la mainmise d'un concepteur isolé et extérieur sur la globalité de la conception au profit d'une ouverture à l'existant, au mouvant et à une diversité d'acteurs : « Dans un contexte de haute complexité, les informations, les connaissances, les données sont mouvantes et dispersées. Nul individu, nulle institution ne peut prétendre les posséder en totalité ou même être en mesure de les capitaliser. Leur saisie requiert une collaboration plurielle et relève de la recomposition. Seule une attitude flexible (Lorrain, 1993), ouverte, attentive à chaque fois, pour chaque projet, aux forces en présence, aux expressions, aux trajectoires, mais aussi aux opportunités et aux potentialités, a des chances de réussir. Dans un univers devenu complexe, la capacité à combiner, entrecroiser, réunifier selon les situations et donc dans une portée limitée, compte plus que l'opiniâtreté à imposer une grande idée ou une grande vision »[648].

---

qu'il a testé tout au long de son avancée, et non une logique qui l'aurait déterminé et guidé dès son lancement ». Citations issues de : NICOLAS-LE STRAT Pascal. Écosophie du projet. *Le-commun.* [En ligne]. Mis en ligne en juillet 2007. URL : http://www.le-commun.fr/index.php?page=ecosophie-du-projet (consulté le : 20/06/2014).

[646] Citation issue page 56 de : HUYGHE Pierre-Damien. *Commencer à deux : Propos sur l'architecture comme méthode*. Paris : Mix Éditions, 2009. 83 p.

[647] Ibidem, citation page 58.

[648] Citation issue pages 161 et 162 de : CHALAS Yves. *L'invention de la ville.* Paris : Anthropos, 2000. 199 p. Collection Villes, dirigée par Denise Pumain.

Nous considérons que c'est cette deuxième définition du projet que porte l'approche filmique : **par la pratique filmique et dans sa réception a lieu un en-projet collectif qui se fait avec l'existant et ceux qui le peuplent et lui donnent forme dans le cours de sa transformation ordinaire.**

En nous intéressant aux dispositifs filmiques, nous nous situons à la croisée de différents cadres de réflexion et d'action de l'en-projet. La notion de dispositifs filmiques est opératoire dans la mesure où elle permet d'articuler l'approche filmique à la fois comme condition de possibilités et comme moyen de compréhension de la transformation ordinaire des lieux et du travail du devenir. Ainsi, comme nous l'avons vu à partir des corpus portés sur la constitution du film, la pratique filmique et la mise en place de dispositifs filmiques spécifiques (c'est-à-dire, les choix relatifs à la commande, au statut du film, à la captation, au montage, aux conditions de projection, etc.), peuvent permettre au concepteur de construire de nouveaux rapports aux lieux, aux acteurs, aux espaces et aux temporalités. L'en-projet se fait alors collectivement, dans une expérimentation qui se déploie avec la pratique filmique. Dans le cadre des corpus portés sur la réception du film, les dispositifs filmiques sont aussi les moyens par lesquels il est possible d'appréhender et de mettre en débat la transformation ordinaire des lieux, cette discussion et l'improvisation collective qui en découle faisant aussi état d'un en-projet.

Car elle rend possible une compréhension qualitative de l'existant et de sa transformation ordinaire, car elle met l'accent sur la dimension sensible de l'expérience des lieux, car elle nécessite un faire collectif dans sa constitution et autorise un échange pluriel au cours de sa réception, car elle permet le travail du devenir avec l'existant, nous considérons que l'approche filmique est riche pour la recherche comme pour la conception urbaine. Si elle n'est pourtant pas déployable dans n'importe quel contexte, elle soulève néanmoins un ensemble de questions et d'attentions qui méritent d'être pensées lorsqu'on produit la ville.
Dès le début de ce travail nous affirmions comme nécessaire le fait que tout projet architectural, urbain ou de paysage soit contextualisé, que sa forme ne réponde pas à un programme exempt d'une réflexion menée à l'égard du lieu qui l'accueille. **L'approche filmique nous amène aujourd'hui à préciser la nécessité d'une conception collective et impliquée, attentive à la portée esthétique de la dynamique de l'ambiance.**

4 / Ouvertures

Au terme de ce travail, de nombreux points n'ont été qu'esquissés. Nous retiendrons deux pistes principales qui nous semblent dignes d'attention et ouvrent des perspectives de recherches futures.

La première est celle du lien entre les portées esthétique et politique qu'articule la notion d'ambiance. Comment l'ambiance, dans sa réception comme dans sa constitution – en tant, rappelons-le, qu'elle « relève à la fois de ce qui peut être perçu et de ce qui peut être produit »[649] par les concepteurs comme par les usagers –, donne-t-elle à penser une conception collective de l'urbain qui prenne en compte l'expérience sensible et le faire ensemble ? Si nous avons eu l'occasion d'aborder la question de l'improvisation collective à partir de la discussion – improvisation supportée par le film qui met en prise les participants avec l'existant – il nous semblerait intéressant d'examiner une improvisation liée à l'expérimentation, au faire et au construire ensemble. Il s'agirait ainsi de considérer à nouveaux frais la thématique de la participation habitante et d'interroger alors ce qu'il se passe quand les habitants sont à l'initiative d'un faire ensemble et dans le cours de l'improvisation collective qui peut potentiellement s'établir.

Si notre exploration de l'approche filmique nous a permis de mettre à jour certaines manières par lesquelles appréhender la transformation ordinaire des lieux, la question de la qualification de la dynamique de l'ambiance – de ses variations et non pas uniquement celle de ses états – nous semble mériter un approfondissement. La seconde piste que nous envisageons concernerait donc un travail de caractérisation des phénomènes fluents, pour lequel l'élaboration d'un vocabulaire des rythmes et des modulations de ce que nous avons nommé les "immatérialités" pourrait avoir un intérêt. Si la dimension temporelle de l'ambiance a été considérée au sein des outils descripteurs développés par le laboratoire Cresson[650], il nous semble qu'un travail de description

[649] Citation issue page 168 de : THIBAUD Jean-Paul. Petite archéologie de la notion d'ambiance. *Communications.* PECQUEUX Anthony (Ed.). N° 90 : « Les bruits de la ville », 2012/1. Paris : Le Seuil, 2012. Pages 155-174.

[650] Nous pensons notamment à la création d'un répertoire des effets sonores : AUGOYARD Jean-François & TORGUE Henry (Eds.). *À l'écoute de l'environnement : Répertoire des effets sonores*. Marseille : Éditions Parenthèses, 1995. 174 p. Collection Habitat / Ressources.

précis reste à être mené quant aux formes de la transformation ordinaire de l'ambiance. Il s'agirait alors de travailler à la caractérisation des relations entre corps et espace, relations qui donnent le ton du lieu dans le mouvement même de leurs variations. Nous pourrions dans ce sens répondre à l'invitation de François Laplantine lorsqu'il appelle à considérer ce qu'il nomme des "mouvements de variance" (dilaté, rétracté, amplifié, atténué, ralenti, accéléré) et lorsqu'il écrit que « Tout devient, dans ces conditions, affaire de tempo appelant un mode de connaissance beaucoup plus rythmique »[651]. Nous pourrions ainsi commencer par méditer ces propos, comme une manière, peut-être, de penser les relations entre corps et espace non seulement dans leur mouvement mais aussi dans leur devenir.

[651] Citation issue page 251 de : LAPLANTINE François. *De tout petits liens.* Paris : Les Éditions Fayard, 2003. 414 p. Collection Mille et une nuits, dirigée par Sandrine Palussière.

Bibliographies et filmographie

Remarque préliminaire : tous les documents relatifs à l'étude des différents corpus de travail de cette thèse ne se trouvent ni indiqués dans ces deux bibliographies ni dans la filmographie, mais sont référencés en annexes.

1 / Bibliographie alphabétique

AGARD Olivier. *Kracauer : Le chiffonnier mélancolique.* Paris : CNRS Éditions, 2010. 400p. Collection De l'Allemagne, dirigée par Michel Espagne et Michael Werner.

ALAMI Sophie, DESJEUX Dominique & GARABUAU-MOUSSAOUI Isabelle. *Les méthodes qualitatives.* Paris : PUF, 2009. 126 p. Collection Que sais-je ?

AMPHOUX Pascal. « De théories en pratiques : Trois principes d'hybridation pour la ville ». In SÖDERSTRÖM Ola. *L'usage du projet : Pratiques sociales et conception du projet urbain et architectural.* Lausanne : Payot-Lausanne, 2000. Pages 39-50.

AMPHOUX Pascal. Petit manifeste pour une métamorphose de la pédagogie du projet. *Trames, Revue de l'aménagement*. N°13 : « Le projet en aménagement : formations et contextes ». Montréal : Université de Montréal, 2001. Pages 25-34.

AMPHOUX Pascal. « L'observation récurrente ». In GROSJEAN Michèle & THIBAUD Jean-Paul (Eds.). *L'espace urbain en méthodes.* Marseille : Éditions Parenthèses, 2008 (2001). Collection Eupalinos, série Architecture et Urbanisme. Pages 153-169.

AMPHOUX Pascal & JACCOUD Christophe. *Parcs et promenades pour habiter - Tome 1 : Étude exploratoire sur les pratiques et représentations urbaines de la nature à Lausanne*. Rapport de recherche : IREC, n° 109. Lausanne : École Polytechnique Fédérale de Lausanne, 1992. 118 p.

AMPHOUX Pascal & JACCOUD Christophe. *Parcs et promenades pour habiter - Tome 2 : Douze vidéogrammes lausannois.* Rapport de recherche : Co-production IREC - DAVI, École Polytechnique Fédérale de Lausanne, École Cantonale d'Art de Lausanne, 1993. Cassette vidéo.

AMPHOUX Pascal & JACCOUD Christophe. *Parcs et promenades pour habiter - Tome 3 : Douze monographies lausannoises*. Rapport de recherche : IREC, n° 121. Lausanne : École Polytechnique Fédérale de Lausanne, 1994. 158 p.

AMPHOUX Pascal, THIBAUD Jean-Paul & CHELKOFF Grégoire (Eds.). *Ambiances en Débats.* Bernin : Éditions À la Croisée, 2004. 309 p. Collection Ambiances, Ambiance, dirigée par Jean-François Augoyard.

Articulo - Journal of Urban Research. MAGER Christophe & MATTHEY Laurent (Eds.). Special issue 4 : « Le nouveau récit du paysage », 2013. [En ligne]. URL : http://articulo.revues.org/2125, (consulté le 20/06/2014).

ATELIER INTERNATIONAL DU GRAND PARIS. *24 heures chrono*. [En ligne]. URL : http://www.ateliergrandparis.fr/24hchrono/#lacite, (Consulté le 20/06/2014).

AUGOYARD Jean-François. *Pas à pas. Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain.* Paris : Éditions du Seuil, 1979. 190 p. Collection Espacements.

AUGOYARD Jean-François. « La vue est-elle souveraine dans l'esthétique paysagère ? ». In ROGER Alain (Ed.). *La théorie du paysage en France (1974-1994).* Seyssel : Éditions Champ Vallon, 1995. Collection Pays / Paysages, dirigée par Alain Roger. Pages 334-345.

AUGOYARD Jean-François & TORGUE Henry (Eds.). *À l'écoute de l'environnement : Répertoire des effets sonores.* Marseille : Éditions Parenthèses, 1995. 174 p. Collection Habitat / Ressources.

BAILLY Jean-Christophe. *Le dépaysement : Voyages en France.* Paris : Seuil, 2011. 419 p. Collection Fiction & Cie, dirigée par Bernard Comment.

BALLESTA Jordi. Produire des savoirs sur l'espace urbain à partir de la photographie. *Lieux Communs. Les Cahiers du LAUA.* DEVISME Laurent (Ed.), N° 11 : « Cultures visuelles de l'urbain contemporain », Octobre 2008. Nantes : LAUA et ENSA Nantes, 2008. Pages 77-92.

BARBER Karin. « Improvisation an the Art of Making Things Stick». In HALLAM Elizabeth & INGOLD Tim (Eds.). *Creativity and Cultural Improvisation.* Oxford et New-York : Berg. 2007. Pages 25-41.

BARIOL Brigitte (Ed.). *Les agences d'urbanisme. Une ingénierie en réseau pour les politiques territoriales*. Paris : Fédération Nationale des Agences d'Urbanisme, 2012. 25 p.

BARTHES Roland. *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III*. Paris : Seuil, 1982. 282 p. Chapitre « Rhétorique de l'image », Pages 25-42. Collection Tel Quel, dirigée par Philippe Solers.

BATTESTI Vincent. Les échelles temporelles des oasis du Jérid tunisien. *Anthropos 95*, Septembre 2000. Pages 419-432.

BENJAMIN Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique.* Paris : Éditions Allia, 2009 (1972). 77p.

BERGER Mathieu. Répondre en citoyen ordinaire. Pour une étude ethnographique des engagements profanes. *Tracés. Revue de Sciences humaines*. LAVERGNE Cécile & MONDÉMÉ Thomas (Eds.). N°15 : « Pragmatismes », 2008. [En ligne], Mis en ligne le 01/12/2010. URL : http://traces.revues.org/773, (Consulté le 20/06/2014). Pages 191-208.

BERGER Mathieu. « Micro-écologie de la résistance. Les appuis sensibles de la parole citoyenne dans une assemblée d'urbanisme participatif à Bruxelles ». In BERGER Mathieu, CEFAÏ Daniel & GAYET-VIAUD Carole (Eds.). *Du civil au politique. Ethnographies du vivre ensemble*. Bruxelles : P.I.E. Peter Lang, 2011. Pages 101-130. Collection Action publique, dirigée par Jean-Louis Genard et Steve Jacob.

BESSE Jean-Marc. *Le goût du monde : exercices de paysage.* Arles et Versailles : Actes Sud et ENSP = École nationale supérieure du paysage, 2009. 227 p. Collection Paysage, dirigée par l'École nationale supérieure du paysage.

BESSE Jean-Marc & **TIBERGHIEN Gilles A**. « L'expérience du paysage ». In JACKSON John Brinckerhoff. *À la découverte du paysage vernaculaire.* Arles et Versailles : Actes Sud et ENSP = École nationale supérieure du paysage, 2003. (1984). Pages 9-34.

BLONDIAUX Loïc. Démocratie délibérative *vs*. Démocratie agonistique ? Le statut du conflit dans les théories et les pratiques de participation contemporaines. *Raisons politiques*. N° 30 : « Les victimes écrivent leur Histoire », 2008/2. Paris : Presses de Sciences Po, 2008. Pages 131-147.

BONAMY Robert. *Le fond cinématographique.* Paris : L'Harmattan, 2013. 197 p. Collection Le parti pris du cinéma, dirigée par Claire Mercier.

BONNET Aurore & **BRAYER Laure** (Eds.), **MEIGNEUX Guillaume**. *Vidéo & Ambiance : Approches vidéographiques dans la recherche urbaine à travers le rythme*. Séminaire scientifique. Les 25 et 26 Octobre 2011, École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble. [En ligne]. URL : http://www.ambiances.net/seminars/grenoble-2011-video-et-ambiance.html, (Consulté le 20/06/2014).

BOUKALA Mouloud. *Le dispositif cinématographique, un processus pour [re]penser l'anthropologie.* Paris : Téraèdre, 2009. 140 p. Collection L'anthropologie au coin de la rue.

BRAYER Laure. « Du regard vidéographique au regard du spectateur : comment se représente et se partage l'ambiance ? "Taskscapes urbains, Regards sur 5 métropoles" ». In THIBAUD Jean-Paul & SIRET Daniel (Eds.). *Ambiances in action / Ambiances en acte(s). Proceedings of the 2nd International Congress on Ambiances / Actes du 2nd Congrès International sur les Ambiances.* Centre Canadien d'Architecture, Montréal, Septembre 2012. Grenoble : Réseau International Ambiances, ENSAG, 2012. Pages 95-98.

BRAYER Laure. Appréhender, partager et concevoir le paysage en pratique à partir de dispositifs filmiques. *Articulo - Journal of Urban* Research. MAGER Christophe & MATTHEY Laurent (Eds.). Special issue 4 : « Le nouveau récit du paysage », 2013. [En ligne], Mis en ligne le 01/01/2013. URL : http://articulo.revues.org/2241, (consulté le 20/06/2014).

BRAYER Laure. Filmer l'ambiance urbaine : Les dispositifs vidéographiques à l'œuvre chez William H. Whyte dans "La vie sociale des petits espaces urbains". *Ambiances : Revue internationale sur l'environnement sensible, l'architecture et l'espace urbain*. [En ligne], Mis en ligne le 13/05/2013. URL : http://ambiances.revues.org/335, (Consulté le 20/06/2014).

BRAYER Laure (Ed.) & **alii**. *La transformation ordinaire des lieux au prisme des dispositifs filmiques*. Journée d'étude. Vendredi 11 Janvier 2013, Laboratoire CRESSON, École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble.

CHALAS Yves. *L'invention de la ville*. Paris : Anthropos, 2000. 199 p. Collection Villes, dirigée par Denise Pumain.

CHELKOFF Grégoire. Ambiances : Pour une conception modale des ambiances architecturales. *Faces, Journal d'architecture*. N°67 : « Atmosphère », Printemps 2010. Pages 18-23.

CHELKOFF Grégoire, **THIBAUD Jean-Paul** & **alii**. *Ambiances sous la ville : une approche écologique des espaces publics souterrains*. Rapport de recherche : Plan urbain, Ministère de l'équipement, Ministère de l'environnement. Programme écologie urbaine. Grenoble : Cresson, Plan Urbain, 1997. 304 p.

CHION Michel. *Le son au cinéma*. Paris : Cahiers du cinéma, Éditions de l'étoile, 1985. 220p. Collection Essais, dirigée par Alain Bergala et Jean Narboni.

CHION Michel. *L'audio-vision*. Paris : Nathan, 1990. 186 p. Collection Nathan-université, créée par Henri Mitterand. Série Cinéma et image, dirigée par Michel Marie.

CITTON Yves. Le retour de l'objectivité ? *La Revue des Livres*. N° 9, Janvier-février 2013. Pages 3-12.

CITTON Yves. Politiques de fonds. *La Revue des Livres*. N° 13, Septembre-Octobre 2013. Pages 18-27.

COLLEYN Jean-Paul. Champ et hors-champ de l'anthropologie visuelle. *L'Homme*. N° 203-204, Mars-avril 2012. Paris : Éditions de l'E.H.E.S.S., 2012. Pages 457-480.

COLLOT Michel. « Points de vue sur la perception des paysages ». In ROGER Alain (Ed.). *La théorie du paysage (1974-1994)*. Seyssel : Éditions Champ Vallon, 1995. Collection Pays / paysages, dirigée par Alain Roger. Pages 210-223.

COMOLLI Annie. « Une méthode de description profilmique : son application à l'étude des procès d'initiation ». In DE FRANCE Claudine, PESSIS Anne-Marie & COMOLLI Annie. *Le film documentaire : options méthodologiques*. Nanterre : Formations de recherches cinématographiques, 1981. Pages 46-62.

CORBIN Alain & **LEBRUN Jean**. *L'homme dans le paysage : entretien avec Jean Lebrun.* Paris : Les Éditions Textuel, 2001. 190 p.

CUNY Cécile & **NEZ Héloïse**. La photographie et le film : des instruments de pouvoir ambivalents. *Participations. Revue de sciences sociales sur la démocratie et la citoyenneté.* CUNY Cécile & NEZ Héloïse (Eds.). N°7 : « Photographie et film : antidotes à la domination politique ? », 2013/3. Bruxelles : Éditions De Boeck Supérieur, 2013. Pages 7-46.

DANAN Yves Maxime. *Les agences d'urbanisme d'agglomération*. Paris : Centre de Recherche d'Urbanisme, 1976. 213 p.

DANEY Serge. *Persévérance : Entretien avec Serge Toubiana.* Paris : P.O.L., 1994. 171 p.

DAVILA Thierry. « Une *cinéplastique* généralisée ». In DE MÉAUX Danièle & MOUREY Jean-Pierre (Eds.). *Le paysage au rythme du voyage.* Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherche sur l'Expression Contemporaine, Travaux 153, 2011. Pages 149-154. Collection Arts.

DE BRIGARD Émilie. « Historique du film ethnographique». In DE FRANCE Claudine (Ed.). *Pour une anthropologie visuelle*. Paris : Mouton et École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1979. Pages 21-51.

DE CERTEAU Michel. *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*. Paris : Éditions Gallimard, 1990 (1980). 349p. Collection Folio essais.

DE FRANCE Claudine (Ed.). *Pour une anthropologie visuelle.* Paris : Mouton et École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1979. 168p.

DE FRANCE Claudine. « Corps, matière et rite dans le film ethnographique». In DE FRANCE Claudine (Ed.). *Pour une anthropologie visuelle*. Paris : Mouton et École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1979. Pages 139-163.

DE FRANCE Claudine. *Cinéma et anthropologie.* Paris : Éditions de la maison des sciences de l'homme, 1989 (1982). 400 p.

DE FRANCE Claudine. « La profilmie, une forme permanente d'artifice en documentaire ». In COMOLLI Annie & DE FRANCE Claudine (Eds.). *Corps filmé, corps filmant.* Paris : Université Paris X – FRC (Formation de Recherches Cinématographiques), 2006. Collection Cinéma & Sciences humaines. Pages 117-142.

DE FRANCE Claudine, **PESSIS Anne-Marie** & **COMOLLI Annie**. *Le film documentaire : options méthodologiques*. Nanterre : Formations de recherches cinématographiques, 1981. 65p. Prépublication de la Formation de recherches cinématographiques / Université Paris X Nanterre.

DELEUZE Gilles. *Cinéma 1. L'image-Mouvement.* Paris : Les Éditions de Minuit, 1983. 297 p. Collection Critique, dirigée par Jean Piel.

DELEUZE Gilles. *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1985. 378 p. Collection Critique, dirigée par Jean Piel.

DELORME Stéphane. De l'émotion et du mouvement des images. *Trafic*. N°37 : « Serge Daney : après, avec », Printemps 2001. Paris : P.O.L. éditeur, 2001. Pages 43-54.

DEPARDON Raymond. *Errance*. Paris : Éditions du Seuil, 2000. 181 p. Collection Points.

DERÈZE Gérard. *Méthodes empiriques de recherche en communication.* Bruxelles : Éditions De Boeck Université, 2009. 256 p. Collection Info & Com, dirigée par Benoît Grevisse et Marc Lits.

DESHAYS Daniel. *Pour une écriture du son.* Paris : Klincksieck, 2006. 190p. Collection 50 questions, dirigée par Belinda Connone.

DESPOIX Philippe. « La "miniature urbaine" comme genre, Kracauer entre ethnographie urbaine et heuristique du cinéma ». In DESPOIX Philippe & PERIVOLAROPOULOU Nia (Eds.), avec la collaboration de Joachim Umlauf. *Culture de masse et modernité : Siegfried Kracauer sociologue, critique, écrivain.* Paris : Éditions de la maison des sciences de l'homme, 2001. Collection Philia, dirigée par Gérard Raulet. Pages 162-177.

DESPOIX Philippe. « Introduction. Siegfried Kracauer, chroniqueur de l'époque de Weimar ». In KRACAUER Siegfried. *Le voyage et la danse : Figures de ville et vues de films.* Textes choisis et présentés par Philippe Despoix, traduits de l'allemand par Sabine Cornille. Nouvelle Édition. Paris et Sainte-Foy : Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme et Les Presses de l'Université de Laval, 2008. Pages 5-20.

DESPOIX Philippe & **PERIVOLAROPOULOU Nia** (Eds.), avec la collaboration de Joachim Umlauf. *Culture de masse et modernité : Siegfried Kracauer sociologue, critique, écrivain.* Paris : Éditions de la maison des sciences de l'homme, 2001. 281 p. Collection Philia, dirigée par Gérard Raulet.

DESPOIX Philippe & **PERIVOLAROPOULOU Nia**. « Introduction. Une théorie intempestive du cinéma ». In KRACAUER Siegfried. *Théorie du film : La rédemption de la réalité matérielle*. Paris : Flammarion, 2010 (1960). Pages VII – XXIX.

DEVISME Laurent. De la crise de l'imagibilité aux cultures visuelles de l'urbain contemporain. *Lieux Communs. Les Cahiers du LAUA.* DEVISME Laurent (Ed.). N° 11 : « Cultures visuelles de l'urbain contemporain », Octobre 2008. Nantes : LAUA et ENSA Nantes, 2008. Pages 6-18.

DEVISME Laurent. Rendre visible la ville à elle-même. *Place Publique*. N° 40 : « Nantes et Saint-Nazaire, les villes vues d'en haut », Juillet-Août 2013. Nantes : Éditions Joca Seria, 2013. Pages 6-10.

DONADIEU Pierre. *Les Paysagistes ou les métamorphoses du jardinier.* Arles et Versailles : Actes Sud et ENSP = École nationale supérieure du paysage, 2009. 169p. Collection Paysage, dirigée par l'École nationale supérieure du paysage.

DUBAR Claude & **THOEMMES Jens**. « Introduction : Les sciences sociales face aux temporalités ». In DUBAR Claude & THOEMMES Jens (Eds.). *Les temporalités dans les sciences sociales*. Toulouse : Octarès Éditions, 2013. Pages 7- 12.

DURAND Jean-Pierre. *La représentation du projet : Approche pratique et critique*. Paris : Éditions de la Villette, 2003. 223 p. Collection École d'architecture de Grenoble.

FROGER Marion. *Le cinéma à l'épreuve de la communauté. Le cinéma francophone de l'Office national du film. 1960-1985.* Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal. 2009. 292 p.

FROGER Marion. Mitoyenneté dans le cinéma urbain de Johan van der Keuken. *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / intermédiality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*. CISNEROS James & STRAW Will (Eds.). N° 14 : « Bâtir », automne 2009. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2009. Pages 127-141.

GAY André. Le cinématographe. *Bulletin du photo-club de Paris. 5ème année*, 1895. Pages 301-311. [En ligne]. URL : http://www.institut-lumiere.org/francais/patrimoinelumiere/cinematographe.html, (Consulté le 20/06/2014).

GIROT Christophe & **WOLF Sabine**. *Cadrages II. Landscapevideo. Landscape in movement*. Zürich : Verlag, 2010. 95p.

GROSJEAN Michèle & **THIBAUD Jean-Paul** (Eds.). *L'espace urbain en méthodes.* Marseille : Éditions Parenthèses, 2001 et 2008. Collection Eupalinos, série Architecture et Urbanisme. 214 p.

GUÉRONNET Jane. *Le geste cinématographique*. Paris : Université Paris X – Formation de Recherches Cinématographiques, 1987. 157p. Collection Cinéma & Sciences humaines.

GUEZ Alain. T comme Temps. *Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine.* BONNIN Philippe & DE BIASE Alessia (Eds.). N° 20/21 : « L'espace anthropologique », Mars 2007. Paris : Monum & Éditions du patrimoine, 2007. Pages 148-151.

HALL Edward Twitchell. *La danse de la vie. Temps culturel, temps vécu.* Paris : Éditions du Seuil, 1984 (1983). 282 p. Collection Points Essais.

HALLAM Elizabeth & **INGOLD Tim**. « Creativity and Cultural Improvisation: An Introduction ». In HALLAM Elizabeth & INGOLD Tim (Eds.). *Creativity and Cultural Improvisation.* Oxford et New-York : Berg, 2007. Pages 1-24.

HAMEL Jacques (Ed.). *L'analyse qualitative interdisciplinaire : Définition et réflexions*. Paris : L'Harmattan, 2010. 250 p. Collection Socio-anthropologie, dirigée par Pierre Bouvier.

HAY Iain (Ed.) & **alii**. *Qualitative Research Methods in Human Geography*. Toronto : Oxford University Press Canada, 2010 (2000). 432 p.

HERMANGE Emmanuel. Notes sur l'invention du passant. *Parades. Revue d'art et de littérature.* N° 8, février 2010. « Rires et autres éclats ». Tourcoing : ERSEP école d'art supérieure de Tourcoing, 2010. Pages 168-188.

HUYGHE Pierre-Damien. *Commencer à deux : Propos sur l'architecture comme méthode*. Paris : Mix Éditions, 2009. 83 p.

HUYGHE Pierre-Damien. *Le cinéma avant après*. Grenoble : De l'incidence Éditeur, 2012. 221 p.

HUYGHE Pierre-Damien. Séminaire doctoral 2014 : « Arts et industries 3 / Des modes d'expérience des objets techniques », réalisé au sein du LETA (Laboratoire d'Esthétique Théorique et Appliquée) / CREDE (Centre de Recherche Esthétique Design Environnements), École doctorale Arts plastiques, esthétique et sciences de l'art, Université Paris 1 – Panthéon – Sorbonne.

IAMPOLSKI Mikhaïl. La cinéphilie comme esthétique. *Trafic*. N°37 : « Serge Daney : après, avec », Printemps 2001. Paris : P.O.L. éditeur, 2001. Pages 93-106.

INGOLD Tim. The Temporality of the Landscape. *World Archaeology*. Volume 25, N° 2 : « Conception of Time and Ancient Society ». Londres et New York : Routledge, 1993. Pages 152-174.

INGOLD Tim. « Landscape or weather-world ? ». In INGOLD Tim. *Being Alive. Essays on movement, knowledge and description.* Londres et New York : Routledge, 2011. Pages 126-135.

JACKSON John Brinckerhoff. *À la découverte du paysage vernaculaire.* Arles et Versailles : Actes Sud et ENSP = École nationale supérieure du paysage, 2003 (1984). 277p. Traduction de Xavier Carrère. Collection Paysage, dirigée par l'École nationale supérieure du paysage.

JANNIÈRE Hélène & **POUSIN Frédéric**. Paysage urbain : d'une thématique à un objet de recherche. *STRATES - Matériaux pour la recherche en sciences sociales*. N° 13 : « Paysage urbain : genèse, représentations, enjeux contemporains », octobre 2007. [En ligne]. URL : http://strates.revues.org/4953, (Consulté le 20/06/2014).

JULLIEN François. *Les transformations silencieuses.* Paris : Éditions Grasset & Fasquelle, 2009. 155 p. Collection Le Livre de Poche.

KAPLAN Leslie. Style de Daney. *Trafic.* N°37 : « Serge Daney : après, avec », Printemps 2001. Paris : P.O.L. Éditeur, 2001. Pages 210-216.

KRACAEUR Siegfried. *Le voyage et la danse. Figures de ville et vues de films.* Textes choisis et présentés par Philippe Despoix, traduits de l'allemand par Sabine Cornille. Paris et Sainte-Foy : Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme et Les Presses de l'Université de Laval, 2008. 194 p. Collection Philia, dirigée par Gérard Raulet.

KRACAUER Siegfried. *Théorie du film : La rédemption de la réalité matérielle*. Paris : Flammarion, 2010 (1960). 515 p. Collection La bibliothèque des savoirs. Traduit de l'anglais par Daniel Blanchard et Claude Orsoni.

LABARTHE André S. & **LAGIER Luc**. « Cinéma, de notre temps. Entretien avec André S. Labarthe ». [Livret DVD]. In GIRARD Guy. *Cinéma, de notre temps « Aki Kaurismäki »*. [DVD] : MK2 éditions, Sylicone DVD. 55 min. Couleur, parlant, 2005. Collection Cinéma, de notre temps, dirigée par Janine Bazin et André S. Labarthe. Pages 4-17.

LABARTHE André S. & PROVENÇAL Jérôme. Les yeux dans l'ombre. Andrés S. Labarthe, entretien par Jérôme Provençal. *Mouvement*. N°59, Avril-Juin 2011. Pages 52-57.

LABUSSIÈRE Olivier. *Optimisation, organisation de l'espace et pensée de l'émergence : La piste esthétique chez Gilles Deleuze*. Communication présentée au Colloque Géopoint :« Optimisation de l'espace géographique et satisfactions sociétales », organisé par le Groupe Dupont et l'UMR ESPACE, le 5 juin 2008 à L'Université d'Avignon et des Pays du Vaucluse. [En ligne]. URL : http://www.google.fr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved =0CDAQFjAA&url=http%3A%2F%2Fhalshs.archivesouvertes.fr%2Fdocs%2F00%2F33%2F55%2F63%2FPDF%2FLabussiere_Optimisation_organisation_de_l_espace_et_pensee_de_l_emergence.pdf&ei=GV57U7fOHY_L0AW8uoG4CA&usg=AFQjCNEVCGKyLL-L9f0eo-ItM2TqQ_0e8g&bvm=bv.67229260,d.d2k, (Consulté le 20/06/2014).

LABUSSIÈRE Olivier & ALDHUY Julien. Le terrain ? C'est ce qui résiste. *Hal-SHS. Archives ouvertes*. 2008. 14 p. [En ligne]. URL : http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00290459/en/, (Consulté le 20/06/2014).

LAJOUX Jean-Dominique. « Film ethnographique et histoire ». In DE FRANCE Claudine (Ed.). *Pour une anthropologie visuelle*. Paris : Mouton et École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1979. Pages 105-122.

LALLIER Christian. *Pour une anthropologie filmée des interactions sociales.* Paris : Éditions des archives contemporaines, 2009. 250 p.

LAMBELET Alexandre. Analyser les rassemblements au moyen de photographies ou de films. Pistes et enjeux. *Ethnographiques.org*. BOUILLON Florence & LAMBELET Alexandre (Eds.). N°21 : « Analyser les rassemblements au moyen de photographies ou de films », Novembre 2010. [En ligne]. URL : http://www.ethnographiques.org/2010/Lambelet, (Consulté le 20/06/2014).

LAPLANTINE François. *De tout petits liens.* Paris : Les Éditions Fayard, 2003. 414 p. Collection Mille et une nuits, dirigée par Sandrine Palussière.

LAPLANTINE François. *Le social et le sensible. Introduction à une anthropologie modale.* Paris : Téraèdre, 2005. 220 p. Collection L'anthropologie au coin de la rue.

LAPLANTINE François. *Leçons de cinéma pour notre époque : Politique du sensible.* Paris : Téraèdre Publishing, Éditions de la revue Murmure, 2007. 220 p.

LAPLANTINE François. « Préface ». In BOUKALA Mouloud. *Le dispositif cinématographique, un processus pour [re]penser l'anthropologie.* Paris : Téraèdre, 2009. Pages 9-14. Collection L'anthropologie au coin de la rue.

LATEK Irena. *Écotopies et autres essais.* Conférence présentée à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble, le 20 mai 2010 à Grenoble.

LATOUR Bruno. « Les "vues" de l'esprit. Une introduction à l'anthropologie des sciences et des techniques ». In AKRICH Madeleine, CALLON Michel & LATOUR Bruno. *Sociologie de la traduction. Textes fondateurs*. Paris : Presses de l'École des Mines de Paris, 2006. Pages 33-70.

LEROI-GOURHAN André. « Le film ethnographique existe-t-il ? ». *Revue de géographie humaine et d'ethnologie*. N° 3, Juillet-Septembre 1948. Pages 42-50.

Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine. BONNIN Philippe & DE BIASE Alessia (Eds.). N° 20/21 : « L'espace anthropologique », Mars 2007. Paris : Monum & Éditions du patrimoine, 2007. 279 p.

Lieux Communs. Les Cahiers du LAUA. DEVISME Laurent (Ed.). N° 11 : « Cultures visuelles de l'urbain contemporain », Octobre 2008. Nantes : LAUA et ENSA Nantes, 2008. 256 p.

LYNCH Kevin. *What Time Is This Place ?* Massachusetts et Londres : The Massachusetts Institute of Technology Press, 1972. 277 p.

MACDOUGALL David. « Au delà du cinéma d'observation». In DE FRANCE Claudine (Ed.). *Pour une anthropologie visuelle*. Paris : Mouton et École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1979. Pages 89-104.

MAREY Étienne-Jules. Le fusil photographique. *La Nature : Revue des Sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie*. Avril 1882. Pages 326-330.

MARIN Louis. *De la représentation*. Paris : Seuil / Gallimard, 1994. 396 p. Collection Hautes Études.

MARIN Louis. *De l'entretien.* Paris : Les Éditions de minuit, 1997. 94p.

MASSON Damien & **BRAYER Laure**. « Understanding and Representing Urban Heterogeneity. The Case of Waste Collection in São Paulo ». In *The Place of Research / The Research of Place : proceedings of the ARCC/EAAE 2010 International Conference on Architectural Research.* Washington D.C. : ARCC Publication. [En ligne]. URL : http://info.aia.org/arcc/program/program.html, (Consulté le 20/06/2014).

METZ Christian. *Essais sur la signification au cinéma.* Tome 1. Paris : Éditions Klincksieck, 1983. 246 p.

MILLET Thierry. *Bruit et Cinéma*. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2007. 205 p. Collection Hors champ.

MONS Alain. L'intervalle des lieux. *Le Portique.* N°12 : « Charme et séduction », 2003. [En ligne]. Mis en ligne le 15 juin 2006. URL : http://leportique.revues.org/578, (Consulté le 20/06/2014). 8 p.

NANCY Jean-Luc. « Paysage et dépaysement ». *Au fond des images*. Paris : Galilée, 2003. Pages 101-119. Collection Écritures/figures, dirigé par Michel Delorme.

NATIVELLE Jean-Luc. *Dépaysement : Considérations sur l'(in)humain*. Bouguenais : Asphodèle-édition, 2011. 44 p.

NICOLAS-LE STRAT Pascal. Écosophie du projet. *Le-commun.* [En ligne]. Mis en ligne en juillet 2007. URL : http://www.le-commun.fr/index.php?page=ecosophie-du-projet (consulté le : 20/06/2014)

NICOLAS-LE STRAT Pascal. Agir en commun / Agir le commun. Comment configurer et constituer un "commun" ? *Échappées*. Revue annuelle d'art et de design de l'ÉSA Pyrénées. N° 1, Décembre 2012. Pau & Tarbes : ÉSA Pyrénées Éditions, 2012. Pages 113-123.

NOUGARET Claudine & **CHIABAUT Sophie**. *Le son direct au cinéma. Entretiens.* Paris : Institut de Formation et d'Enseignement pour les Métiers de l'Image et du Son, 1997. 223 p. Collection Écrits/Écrans, dirigée par Claude Gauteur.

NOVARINA Gilles. « Les nouvelles modalités de l'analyse urbaine : décrire plutôt que prescrire ». In CHALAS Yves (Ed.). *L'imaginaire aménageur en mutation. Cadres et référents nouveaux de la pensée et de l'action urbanistiques*. Paris : L'Harmattan, 2004. Pages 59-77. Collection La librairie des Humanités, dirigée par Alain Pessin et Pierre Croce.

PAILLÉ Pierre (Ed.). *La méthodologie qualitative : Postures de recherche et travail de terrain*. Paris : Armand Colin, 2006. 239 p. Collection U. Sociologie, fondée par Henri Mendras, dirigée par Patrick Le Galès et Marco Oberti.

PALUMBO Maria Anita. « Filmer la ville en transformation ». Résumé de communication. *Vidéo & Ambiance : Approches vidéographiques dans la recherche urbaine à travers le rythme*. Séminaire scientifique. Les 25 et 26 Octobre 2011, École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble. [En ligne]. URL : http://www.ambiances.net/seminars/grenoble-2011-video-et-ambiance.html, (Consulté le 20/06/2014).

PECQUEUX Anthony. Les *affordances* des événements : des sons aux événements urbains. *Communications.* PECQUEUX Anthony (Ed.). N° 90 : « Les bruits de la ville », 2012/1. Paris : Le Seuil, 2012. Pages 215-227.

PEREC Georges. *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien.* Paris : Christian Bourgeois éditeur, 1975. 50 p.

PÉTONNET Colette. L'Observation flottante. L'exemple d'un cimetière parisien. *L'Homme*. Tome 22, n°4. Paris : Éditions de l'EHESS, 1982. Pages 37-47.

POURCHEZ Laurence. Multimédia et anthropologie : de la mode à la narration réflexive. *Ethnographiques.org*. CHEVALIER Sophie, MAYOR Grégoire & SCHOENI Dominique (Eds.). N°16 : « La narration dans tous ses états : nouvelles technologies, nouvelles questions ? », Septembre 2008. [En ligne]. URL : http://www.ethnographiques.org/2008/Pourchez.html, (Consulté le 20/06/2014).

POUSIN Frédéric. Photographier le paysage urbain. *Ethnologie française*. BONNIN Philippe & CLAVEL Maïté (Eds). Vol. 40 : « natures urbanisées », 2010/4. Paris : Presses Universitaires de France, 2010. Pages 673-684.

POUSIN Frédéric. « Découpes urbaines : Entre coupe et traversée ». In TIXIER Nicolas (Direction scientifique) & **alii**. *L'ambiance est dans l'air : La dimension atmosphérique des ambiances architecturales et urbaines dans les approches environnementalistes.* Contrat de recherche PIR Ville et Environnement – CNRS – PUCA, novembre 2008 - avril 2010. Grenoble : Cresson, ENSAG, 2011. 254 p.

POUSIN Frédéric. « Le quotidien et les ambiances : histoires croisées ». In THIBAUD Jean-Paul & SIRET Daniel (Eds.). *Ambiances in action / Ambiances en acte(s). Proceedings of the 2nd International Congress on Ambiances / Actes du 2nd Congrès International sur les Ambiances.* Centre Canadien d'Architecture, Montréal, Septembre 2012. Grenoble : Réseau International Ambiances, ENSAG, 2012. Pages 331-336.

POUSIN Frédéric (Direction scientifique) & **alii**. *Saisir le paysage urbain : Du rôle des publications, figurations architecturales, des pratiques photographiques et cinématographiques dans les décennies 1960-1970.* Contrat de recherche Programme Interdisciplinaire de Recherche : « Art, architecture et paysage », (3ème appel à proposition). Paris : LADYSS, 2007. 351 p.

PROJECT FOR PUBLIC SPACES Inc. *How to Turn a Place Around. A Handbook for Creating Successful Public Spaces.* New York : PPS Inc., 2005 (2000). 119 p.

QUENAULT Grégoire. « Des rythmes du cinéma et des voyages cinématographiques ». In DE MÉAUX Danièle & MOUREY Jean-Pierre (Eds.). *Le paysage au rythme du voyage.* Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherche sur l'Expression Contemporaine, Travaux 153, 2011. Collection Arts. Pages 93-109.

QUESNEY Daniel, **RISTELHUEBER-GUILLOTEAU Véronique** & **STEFULESCO Caroline**. *L'observatoire photographique du paysage.* Brochure réalisée à l'occasion de l'exposition "l'Observatoire photographique du paysage" à la cité des Sciences et de l'Industrie. Paris : Ministère de l'Environnement, Cité des Sciences et de l'Industrie, 1994. 36 p.

RANCIÈRE Jacques. L'immigré et la loi du consensus. *Libération*. « Rebonds », Lundi 12 juillet 1993. [En ligne]. URL : http://www.bok.net/pajol/debat/presse/libe/ranciere0.html, (Consulté le 20/06/2014).

RANCIÈRE Jacques. *Le partage du sensible : Esthétique et politique.* Paris : La Fabrique-éditions, 2000. 74p.

REVEL Judith. Construire le commun : une ontologie. *EIPCP : Institut Européen pour des Politiques Culturelles en Devenir.* « Transversal », Janvier 2011. [En ligne]. URL : http://eipcp.net/transversal/0811/revel/fr, (Consulté le 20/06/2014).

RICOEUR Paul. Architecture et narrativité. *Arquitectonics : Mind, Land & Society.* N° 4. Barcelone : Edicions Universitat Politècnica de Catalunya, 2003. Pages 9-29.

ROGER Alain (Ed.). *La théorie du paysage en France (1974-1994).* Seyssel : Éditions Champ Vallon, 1995. 473 p. Collection Pays / Paysages, dirigée par Alain Roger.

ROSENBERG Daniel & **GRAFTON Anthony**. *Cartographies of Time: A History of the Timeline*. New York : Princeton Architectural Press, 2010. 272 p.

ROUCH Jean. « Introduction ». In DE FRANCE Claudine (Ed.). *Pour une anthropologie visuelle*. Paris : Mouton et École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1979. Pages 5-11.

ROUCH Jean. « La caméra et les hommes ». In DE FRANCE Claudine (Ed.). *Pour une anthropologie visuelle*. Paris : Mouton et École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1979. Pages 53-71.

ROUCH Jean. « Conclusion : Salut à Margaret Mead». In DE FRANCE Claudine (Ed.). *Pour une anthropologie visuelle*. Paris : Mouton et École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1979. Pages 167-168.

ROY André. *Dictionnaire du film : Tous les termes de la technique, de l'industrie, de l'histoire et de la culture cinématographiques.* Outremont : Les Éditions Logiques, 1999. 359 p.

SCHAFER R. Murray. *Le paysage sonore : Le monde comme musique.* Paris : Éditions Wildproject, 2010. 411 p. Collection Domaine Sauvage, dirigée par Baptiste Lanaspeze.

SCHÜTZ Alfred. « Faire de la musique ensemble. Une étude de la relation sociale ». (1951). *Écrits sur la musique. 1924-1956*. Traduction, introduction et notes et postfaces par Bastien Gallet et Laurent Perreau. Paris : Éditions MF, 2007. Pages 113-139. Collection Répercussions.

SECCHI Bernardo. *Première leçon d'urbanisme*. Marseille : Éditions Parenthèses, 2011 (2000). 155 p. Collection Eupalinos. Série Architecture et Urbanisme. Traduction de Patrizia Ingallina.

SECCHI Bernardo & **PAQUOT Thierry**. *Entretien avec Bernardo Secchi, « Paroles sur la ville » : Propos recueillis par Thierry Paquot*. Paris : Institut d'Urbanisme de Paris, 1999. 8 p. [En ligne]. URL : http://urbanisme.u-pec.fr/servlet/com.univ.collaboratif.utils.LectureFichiergw?ID_FICHIER=1259768720192&ID_FICHE=38702, (Consulté le 22/08/2013).

SEGUIN Laura. Faire entendre la parole des citoyens par le recours au film. Analyse d'un panel de citoyens dans la gestion de l'eau. *Participations. Revue de sciences sociales sur la démocratie et la citoyenneté.* CUNY Cécile & NEZ Héloïse (Eds.). N° 7 : « Photographie et film : antidotes à la domination politique ? », 2013/3. Bruxelles : Éditions De Boeck Supérieur, 2013. Pages 127-149.

Séquences paysages : Revue de l'observatoire photographique du paysage -1997. Paris : Ministère de l'Environnement, Hazan, 1997. 112 p.

SITNEY P. Adams. *Le film Structurel*. Paris : Éditions Paris Expérimental, 2006 (1970). 30 p. Collection Les Cahiers de Paris Expérimental. Traduit de l'anglais par Eduardo De Gregorio et Dominique Noguez.

SÖDERSTRÖM Ola. *Des images pour agir : Le visuel en urbanisme.* Lausanne : Éditions Payot Lausanne, 2000. 139 p.

SOURIAU Étienne (Ed.). *L'univers filmique*. Paris : Flammarion, 1953. 210 p.

SOURIAU Étienne & **SOURIAU Anne** (Eds.). *Vocabulaire d'esthétique*. Paris : Presses Universitaires de France, 1990. 1415 p.

SUDRE Alain Alcide. « Expérimental (film) ». In VIRMAUX Alain & VIRMAUX Odette (Eds.). *Dictionnaire du cinéma mondial. Mouvements, écoles, courants, tendances et genres.* Monaco : Éditions du Rocher, 1994. Pages 318-345.

THIBAUD Jean-Paul. « La méthode des parcours commentés ». In GROSJEAN Michèle & THIBAUD Jean-Paul (Eds.). *L'espace urbain en méthodes*. Marseille : Parenthèses, 2001. Pages 79-89. Collection Eupalinos.

THIBAUD Jean-Paul. *La ville à l'épreuve des sens*. Habilitation à Diriger des Recherches. Grenoble : Institut d'Urbanisme de Grenoble, Université Pierre Mendès-France, 2003. 175 p.

THIBAUD Jean-Paul. « Une approche pragmatique des ambiances urbaines ». In AMPHOUX Pascal, THIBAUD Jean-Paul & CHELKOFF Grégoire (Eds.). *Ambiances en Débats.* Bernin : Éditions À la Croisée, 2004. Collection Ambiances, Ambiance, dirigée par Jean-François Augoyard. Pages 145-161.

THIBAUD Jean-Paul. « La ville à l'épreuve des sens ». In COUTARD Olivier & LEVY Jean-Pierre (Eds.). *Écologies urbaines : états des savoirs et perspectives*. Paris : Economica Anthropos, 2010. Pages 198-213.

THIBAUD Jean-Paul. Petite archéologie de la notion d'ambiance. *Communications.* PECQUEUX Anthony (Ed.). N° 90 : « Les bruits de la ville », 2012/1. Paris : Le Seuil, 2012. Pages 155-174.

THIBAUD Jean-Paul (Direction scientifique) & **alii**. *Variations d'ambiances. Processus et modalités d'émergences des ambiances urbaines*. Rapport de recherche n° 67 : Action Concertée Incitative Terrains, Techniques, Théories. Travail interdisciplinaire en Sciences Humaines et Sociales. Grenoble : CRESSON, 2007. 310 p.

THOMAS Rachel. La Ville charnelle. *Cosmopolitiques*. N°15 : « Esthétique & espace public ». Rennes : Éditions Apogée, 2007. Pages 111-120. [En ligne]. URL : http://www.cosmopolitiques.com/sites/default/files/10-Thomas_Cosmo%2015.pdf, (Consulté le 20/06/2014).

THOMAS Rachel (Ed.). *Marcher en ville : Faire corps, prendre corps, donner corps aux ambiances urbaines*. Paris : Éditions des archives contemporaines, 2010. 194 p.

THOMAS Rachel. « Les perspectives critiques de la notion d'ambiance ». In THIBAUD Jean-Paul & SIRET Daniel (Eds.). *Ambiances in action / Ambiances en acte(s). Proceedings of the 2nd International Congress on Ambiances / Actes du 2nd Congrès International sur les Ambiances.* Centre Canadien d'Architecture, Montréal, Septembre 2012. Grenoble : Réseau International Ambiances, ENSAG, 2012. Pages 45-50.

THOMAS Rachel (Direction scientifique) & **alii**. *Les énigmes sensibles des mobilités urbaines contemporaines*. Contrat de recherche ANR « Espace et territoire ». Décision ANR_10_ESVS_013_01, 2010 – 2014. (Rapport à paraître). *Anr-Muse*. [En ligne]. URL : http://anr-muse.fr/#st-pancras-international, (Consulté le 20/06/2014).

TILLEY Christopher Y. *A phenomenology of landscape. Places, paths and monuments.* Oxford : Berg Publishers, 1994. 221 p. Collection Explorations in anthropology series.

TIXIER Nicolas. « L'ambiance est dans l'air : synthèse ». In TIXIER Nicolas (Direction scientifique) & alii. *L'ambiance est dans l'air : La dimension atmosphérique des ambiances architecturales et urbaines dans les approches environnementalistes.* Contrat de recherche PIR Ville et Environnement – CNRS – PUCA, novembre 2008- avril 2010. Grenoble : Cresson, ENSAG, 2011. Pages 245-249.

TIXIER Nicolas. *Représentations et constructions des identités métropolitaines*. Conférence présentée au Congrès Mondial du Développement Urbain (INTA 35), le 7 novembre 2011 à Grenoble. [En ligne]. URL : http://www.inta35.org/fr/speaker/70, (Consulté le 20/06/2014).

TIXIER Nicolas (Ed.). *Amiens 2030, le quotidien en projets*. Grenoble : Bazar Urbain Éditions, 2013. 479 p.

TIXIER Nicolas (Direction scientifique) & **alii**. *L'ambiance est dans l'air : La dimension atmosphérique des ambiances architecturales et urbaines dans les approches environnementalistes.* Contrat de recherche PIR Ville et Environnement – CNRS – PUCA, novembre 2008- avril 2010. Grenoble : Cresson, ENSAG, 2011. 254 p.

TIXIER Nicolas, **MELEMIS Steven** & **BRAYER Laure**. « Urban Transects ». In *The Place of Research / The Research of Place : proceedings of the ARCC/EAAE 2010 International Conference on Architectural Research.* Washington D.C. : ARCC Publication. [En ligne]. URL : http://info.aia.org/arcc/program/program.html, (Consulté le 20/06/2014).

TORGUE Henry. *Le sonore, l'imaginaire et la ville ; De la fabrique artistique aux ambiances urbaines.* Paris : L'Harmattan, 2012. 277 p.

Trafic. N°37 : « Serge Daney : après, avec », Printemps 2001. Paris : P.O.L. éditeur, 2001. 270 p.

UYTTENHOVE Pieter & **KEUNEN Bart** (Direction scientifique) & **alii**. *La puissance projective : Narrativité et imagerie discursives au fondement du projet urbain.* Contrat de recherche Programme Interdisciplinaire de Recherche : « Art, architecture et paysage », (4ème appel à proposition). Gand : Université de Gand (Faculté des Sciences de l'ingénieur / Faculté de Lettres et de philosophie), 2008. 563 p.

VERTOV Dziga. Kinoks - Révolution. *Les cahiers du cinéma. Revue mensuelle de cinéma.* N° 144, Juin 1963. Paris : Cahiers du cinéma, 1963. Pages 32-34.

VERTOV Dziga. *Articles, journaux, projets*. Paris : Les cahiers du cinéma, 1972. 442 p. Collection 10/18.

WHYTE William H. *The Social Life of Small Urban Spaces.* Washington D.C. : The Conservation Foundation, 1980. 125 p.

WHYTE William H. *City: Rediscovering the Center.* New York : Anchor Book, Doubleday, 1988. 386 p.

YOUNG Colin. « Le cinéma d'observation». In DE FRANCE Claudine (Ed.). *Pour une anthropologie visuelle*. Paris : Mouton et École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1979. Pages 73-88.

2 / Bibliographie thématique

a - Ambiances architecturales et urbaines ; perception sensible de l'environnement

AMPHOUX Pascal, **THIBAUD Jean-Paul** & **CHELKOFF Grégoire** (Eds.). *Ambiances en Débats.* Bernin : Éditions À la Croisée, 2004. 309 p. Collection Ambiances, Ambiance, dirigée par Jean-François Augoyard.

AUGOYARD Jean-François & **TORGUE Henry** (Eds.). *À l'écoute de l'environnement. Répertoire des effets sonores.* Marseille : Éditions Parenthèses, 1995. 174 p. Collection Habitat / Ressources.

BRAYER Laure. « Du regard vidéographique au regard du spectateur : comment se représente et se partage l'ambiance ? "Taskscapes urbains, Regards sur 5 métropoles" ». In THIBAUD Jean-Paul & SIRET Daniel (Eds.). *Ambiances in action / Ambiances en acte(s). Proceedings of the 2nd International Congress on Ambiances / Actes du 2nd Congrès International sur les Ambiances.* Centre Canadien d'Architecture, Montréal, Septembre 2012. Grenoble : Réseau International Ambiances, ENSAG, 2012. Pages 95-98.

CHELKOFF Grégoire. Ambiances : Pour une conception modale des ambiances architecturales. *Faces, Journal d'architecture.* N°67 : « Atmosphère », Printemps 2010. Pages 18-23.

CHELKOFF Grégoire, **THIBAUD Jean-Paul** & **alii**. *Ambiances sous la ville : une approche écologique des espaces publics souterrains*. Rapport de recherche : Plan urbain, Ministère de l'équipement, Ministère de l'environnement. Programme écologie urbaine. Grenoble : Cresson, Plan Urbain, 1997. 304 p.

MONS Alain. L'intervalle des lieux. *Le Portique.* N°12 : « Charme et séduction », 2003. [En ligne]. Mis en ligne le 15 juin 2006. URL : http://leportique.revues.org/578, (Consulté le 20/06/2014). 8 p.

PECQUEUX Anthony. Les *affordances* des événements : des sons aux événements urbains. *Communications.* PECQUEUX Anthony (Ed.). N° 90 : « Les bruits de la ville », 2012/1. Paris : Le Seuil, 2012. Pages 215-227.

POUSIN Frédéric. « Le quotidien et les ambiances : histoires croisées ». In THIBAUD Jean-Paul & SIRET Daniel (Eds.). *Ambiances in action / Ambiances en acte(s). Proceedings of the 2nd International Congress on Ambiances / Actes du 2nd Congrès International sur les Ambiances.* Centre Canadien d'Architecture, Montréal, Septembre 2012. Grenoble : Réseau International Ambiances, ENSAG, 2012. Pages 331-336.

RANCIÈRE Jacques. *Le partage du sensible : Esthétique et politique.* Paris : La Fabrique-éditions, 2000. 74p.

THIBAUD Jean-Paul. *La ville à l'épreuve des sens*. Habilitation à Diriger des Recherches. Grenoble : Institut d'Urbanisme de Grenoble, Université Pierre Mendès-France, 2003. 175 p.

THIBAUD Jean-Paul. « Une approche pragmatique des ambiances urbaines ». In AMPHOUX Pascal, THIBAUD Jean-Paul & CHELKOFF Grégoire (Eds.). *Ambiances en Débats.* Bernin : Éditions À la Croisée, 2004. Collection Ambiances, Ambiance, dirigée par Jean-François Augoyard. Pages 145-161.

THIBAUD Jean-Paul. « La ville à l'épreuve des sens ». In COUTARD Olivier & LEVY Jean-Pierre (Eds.). *Écologies urbaines : états des savoirs et perspectives*. Paris : Economica Anthropos, 2010. Pages 198-213.

THIBAUD Jean-Paul. Petite archéologie de la notion d'ambiance. *Communications.* PECQUEUX Anthony (Ed.). N° 90 : « Les bruits de la ville », 2012/1. Paris : Le Seuil, 2012. Pages 155-174.

THIBAUD Jean-Paul (Direction scientifique) & **alii**. *Variations d'ambiances. Processus et modalités d'émergences des ambiances urbaines*. Rapport de recherche n° 67 : Action Concertée Incitative Terrains, Techniques, Théories. Travail interdisciplinaire en Sciences Humaines et Sociales. Grenoble : CRESSON, 2007. 310 p.

THOMAS Rachel. La Ville charnelle. *Cosmopolitiques*. N°15 : « Esthétique & espace public ». Rennes : Éditions Apogée, 2007. Pages 111-120. [En ligne]. URL : http://www.cosmopolitiques.com/sites/default/files/10-Thomas_Cosmo%2015.pdf, (Consulté le 20/06/2014).

THOMAS Rachel. « Les perspectives critiques de la notion d'ambiance ». In THIBAUD Jean-Paul & SIRET Daniel (Eds.). *Ambiances in action / Ambiances en acte(s). Proceedings of the 2nd International Congress on Ambiances / Actes du 2nd Congrès International sur les Ambiances.* Centre Canadien d'Architecture, Montréal, Septembre 2012. Grenoble : Réseau International Ambiances, ENSAG, 2012. Pages 45-50.

THOMAS Rachel (Direction scientifique) & **alii**. *Les énigmes sensibles des mobilités urbaines contemporaines*. Contrat de recherche ANR « Espace et territoire ». Décision ANR_10_ESVS_013_01, 2010 – 2014. (Rapport à paraître). *Anr-Muse*. [En ligne]. URL : http://anr-muse.fr/#st-pancras-international, (Consulté le 20/06/2014).

TIXIER Nicolas (Direction scientifique) & **alii**. *L'ambiance est dans l'air : La dimension atmosphérique des ambiances architecturales et urbaines dans les approches environnementalistes.* Contrat de recherche PIR Ville et Environnement – CNRS – PUCA, novembre 2008 - avril 2010. Grenoble : Cresson, ENSAG, 2011. 254 p.

TORGUE Henry. *Le sonore, l'imaginaire et la ville ; De la fabrique artistique aux ambiances urbaines.* Paris : L'Harmattan, 2012. 277 p.

b - Approches filmiques dans la recherche urbaine et la conception de la ville

BONNET Aurore & **BRAYER Laure** (Eds.), **MEIGNEUX Guillaume**. *Vidéo & Ambiance : Approches vidéographiques dans la recherche urbaine à travers le rythme*. Séminaire scientifique. Les 25 et 26 Octobre 2011, École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble. [En ligne]. URL : http://www.ambiances.net/seminars/grenoble-2011-video-et-ambiance.html, (Consulté le 20/06/2014).

BRAYER Laure. Filmer l'ambiance urbaine : Les dispositifs vidéographiques à l'œuvre chez William H. Whyte dans "La vie sociale des petits espaces urbains". *Ambiances : Revue internationale sur l'environnement sensible, l'architecture et l'espace urbain*. [En ligne], Mis en ligne le 13/05/2013. URL : http://ambiances.revues.org/335, (Consulté le 20/06/2014).

BRAYER Laure (Ed.) & **alii**. *La transformation ordinaire des lieux au prisme des dispositifs filmiques*. Journée d'étude. Vendredi 11 Janvier 2013, Laboratoire CRESSON, École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble.

CUNY Cécile & **NEZ Héloïse**. La photographie et le film : des instruments de pouvoir ambivalents. *Participations. Revue de sciences sociales sur la démocratie et la citoyenneté.* CUNY Cécile & NEZ Héloïse (Eds.). N°7 : « Photographie et film : antidotes à la domination politique ? », 2013/3. Bruxelles : Éditions De Boeck Supérieur, 2013. Pages 7-46.

GIROT Christophe & **WOLF Sabine**. *Cadrages II. Landscapevideo. Landscape in movement*. Zürich : Verlag, 2010. 95p.

LAMBELET Alexandre. Analyser les rassemblements au moyen de photographies ou de films. Pistes et enjeux. *Ethnographiques.org*. BOUILLON Florence & LAMBELET Alexandre (Eds.). N°21 : « Analyser les rassemblements au moyen de photographies ou de films », Novembre 2010. [En ligne]. URL : http://www.ethnographiques.org/2010/Lambelet, (Consulté le 20/06/2014).

LATEK Irena. *Écotopies et autres essais.* Conférence présentée à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble, le 20 mai 2010 à Grenoble.

PALUMBO Maria Anita. « Filmer la ville en transformation ». Résumé de communication. *Vidéo & Ambiance : Approches vidéographiques dans la recherche urbaine à travers le rythme*. Séminaire scientifique. Les 25 et 26 Octobre 2011, École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble. [En ligne]. URL : http://www.ambiances.net/seminars/grenoble-2011-video-et-ambiance.html, (Consulté le 20/06/2014).

SEGUIN Laura. Faire entendre la parole des citoyens par le recours au film. Analyse d'un panel de citoyens dans la gestion de l'eau. *Participations. Revue de sciences sociales sur la démocratie et la citoyenneté.* CUNY Cécile & NEZ Héloïse (Eds.). N° 7 : « Photographie et film : antidotes à

la domination politique ? », 2013/3. Bruxelles : Éditions De Boeck Supérieur, 2013. Pages 127-149.

c - Architecture et urbanisme

AMPHOUX Pascal. « De théories en pratiques : Trois principes d'hybridation pour la ville ». In SÖDERSTRÖM Ola. *L'usage du projet : Pratiques sociales et conception du projet urbain et architectural.* Lausanne : Payot-Lausanne, 2000. Pages 39-50.

AMPHOUX Pascal. Petit manifeste pour une métamorphose de la pédagogie du projet. *Trames, Revue de l'aménagement*. N°13 : « Le projet en aménagement : formations et contextes ». Montréal : Université de Montréal, 2001. Pages 25-34.

AMPHOUX Pascal & JACCOUD Christophe. *Parcs et promenades pour habiter - Tome 1 : Étude exploratoire sur les pratiques et représentations urbaines de la nature à Lausanne*. Rapport de recherche : IREC, n° 109. Lausanne : École Polytechnique Fédérale de Lausanne, 1992. 118 p.

AMPHOUX Pascal & JACCOUD Christophe. *Parcs et promenades pour habiter - Tome 2 : Douze vidéogrammes lausannois.* Rapport de recherche : Co-production IREC - DAVI, École Polytechnique Fédérale de Lausanne, École Cantonale d'Art de Lausanne, 1993. Cassette vidéo.

AMPHOUX Pascal & JACCOUD Christophe. *Parcs et promenades pour habiter - Tome 3 : Douze monographies lausannoises*. Rapport de recherche : IREC, n° 121. Lausanne : École Polytechnique Fédérale de Lausanne, 1994. 158 p.

BARIOL Brigitte (Ed.). *Les agences d'urbanisme. Une ingénierie en réseau pour les politiques territoriales*. Paris : Fédération Nationale des Agences d'Urbanisme, 2012. 25 p.

BERGER Mathieu. Répondre en citoyen ordinaire. Pour une étude ethnographique des engagements profanes. *Tracés. Revue de Sciences humaines*. LAVERGNE Cécile & MONDÉMÉ Thomas (Eds.). N°15 : « Pragmatismes », 2008. [En ligne], Mis en ligne le 01/12/2010. URL : http://traces.revues.org/773, (Consulté le 20/06/2014). Pages 191-208.

BERGER Mathieu. « Micro-écologie de la résistance. Les appuis sensibles de la parole citoyenne dans une assemblée d'urbanisme participatif à Bruxelles ». In BERGER Mathieu, CEFAÏ Daniel & GAYET-VIAUD Carole (Eds.). *Du civil au politique. Ethnographies du vivre ensemble*. Bruxelles : P.I.E. Peter Lang, 2011. Pages 101-130. Collection Action publique, dirigée par Jean-Louis Genard et Steve Jacob.

CHALAS Yves. *L'invention de la ville.* Paris : Anthropos, 2000. 199 p. Collection Villes, dirigée par Denise Pumain.

DANAN Yves Maxime. *Les agences d'urbanisme d'agglomération*. Paris : Centre de Recherche d'Urbanisme, 1976. 213 p.

DEVISME Laurent. Rendre visible la ville à elle-même. *Place Publique*. N° 40 : « Nantes et Saint-Nazaire, les villes vues d'en haut », Juillet-Août 2013. Nantes : Éditions Joca Seria, 2013. Pages 6-10.

HUYGHE Pierre-Damien. *Commencer à deux : Propos sur l'architecture comme méthode*. Paris : Mix Éditions, 2009. 83 p.

LABUSSIÈRE Olivier. *Optimisation, organisation de l'espace et pensée de l'émergence : La piste esthétique chez Gilles Deleuze*. Communication présentée au Colloque Géopoint : « Optimisation de l'espace géographique et satisfactions sociétales », organisé par le Groupe Dupont et l'UMR ESPACE, le 5 juin 2008 à L'Université d'Avignon et des Pays du Vaucluse. [En ligne]. URL : http://www.google.fr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CDAQFjAA&url=http%3A%2F%2Fhalshs.archivesouvertes.fr%2Fdocs%2F00%2F33%2F55%2F63%2FPDF%2FLabussiere_Optimisation_organisation_de_l_espace_et_pensee_de_l_emergence.pdf&ei=GV57U7fOHY_L0AW8uoG4CA&usg=AFQjCNEVCGKyLL-L9f0eo-ItM2TqQ_0e8g&bvm=bv.67229260,d.d2k, (Consulté le 20/06/2014).

Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine. BONNIN Philippe & DE BIASE Alessia (Eds.). N° 20/21 : « L'espace anthropologique », Mars 2007. Paris : Monum & Éditions du patrimoine, 2007. 279 p.

NOVARINA Gilles. « Les nouvelles modalités de l'analyse urbaine : décrire plutôt que prescrire ». In CHALAS Yves (Ed.). *L'imaginaire aménageur en mutation. Cadres et référents nouveaux de la pensée et de l'action urbanistiques*. Paris : L'Harmattan, 2004. Pages 59-77. Collection La librairie des Humanités, dirigée par Alain Pessin et Pierre Croce.

PROJECT FOR PUBLIC SPACES Inc. *How to Turn a Place Around. A Handbook for Creating Successful Public Spaces.* New York : PPS Inc., 2005 (2000). 119 p.

RICOEUR Paul. Architecture et narrativité. *Arquitectonics : Mind, Land & Society*. N° 4. Barcelone : Edicions Universitat Politècnica de Catalunya, 2003. Pages 9-29.

SECCHI Bernardo & **PAQUOT Thierry**. *Entretien avec Bernardo Secchi, « Paroles sur la ville » : Propos recueillis par Thierry Paquot*. Paris : Institut d'Urbanisme de Paris, 1999. 8 p. [En ligne]. URL : http://urbanisme.u-pec.fr/servlet/com.univ.collaboratif.utils.LectureFichiergw?ID_FICHIER=1259768720192&ID_FICHE=38702, (Consulté le 22/08/2013).

SECCHI Bernardo. *Première leçon d'urbanisme*. Marseille : Éditions Parenthèses, 2011 (2000). 155 p. Collection Eupalinos. Série Architecture et Urbanisme. Traduction de Patrizia Ingallina.

TIXIER Nicolas (Ed.). *Amiens 2030, le quotidien en projets*. Grenoble : Bazar Urbain Éditions, 2013. 479 p.

d - Cinéma

BENJAMIN Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique.* Paris : Éditions Allia, 2009 (1972). 77p.

BONAMY Robert. *Le fond cinématographique.* Paris : L'Harmattan, 2013. 197 p. Collection Le parti pris du cinéma, dirigée par Claire Mercier.

CHION Michel. *Le son au cinéma*. Paris : Cahiers du cinéma, Éditions de l'étoile, 1985. 220p. Collection Essais, dirigée par Alain Bergala et Jean Narboni.

CHION Michel. *L'audio-vision*. Paris : Nathan, 1990. 186 p. Collection Nathan-université, créée par Henri Mitterand. Série Cinéma et image, dirigée par Michel Marie.

DANEY Serge. *Persévérance, Entretien avec Serge Toubiana.* Paris : P.O.L., 1994. 171 p.

DELEUZE Gilles. *Cinéma 1. L'image-Mouvement.* Paris : Les Éditions de Minuit, 1983. 297 p. Collection Critique, dirigée par Jean Piel.

DELEUZE Gilles. *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1985. 378 p. Collection Critique, dirigée par Jean Piel.

DELORME Stéphane. De l'émotion et du mouvement des images. *Trafic*. N°37 : « Serge Daney : après, avec », Printemps 2001. Paris : P.O.L. éditeur, 2001. Pages 43-54.

DESHAYS Daniel. *Pour une écriture du son.* Paris : Klincksieck, 2006. 190p. Collection 50 questions, dirigée par Belinda Connone.

FROGER Marion. *Le cinéma à l'épreuve de la communauté. Le cinéma francophone de l'Office national du film. 1960-1985.* Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2009. 292 p.

FROGER Marion. Mitoyenneté dans le cinéma urbain de Johan van der Keuken. *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / intermédiality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*. CISNEROS James & STRAW Will (Eds.). N° 14 : « Bâtir », automne 2009. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2009. Pages 127-141.

GAY André. Le cinématographe. *Bulletin du photo-club de Paris. 5ème année*, 1895. Pages 301-311. [En ligne]. URL : http://www.institut-lumiere.org/francais/patrimoinelumiere/cinematographe.html, (Consulté le 20/06/2014).

HUYGHE Pierre-Damien. *Le cinéma avant après*. Grenoble : De l'incidence Éditeur, 2012. 221 p.

IAMPOLSKI Mikhaïl. La cinéphilie comme esthétique. *Trafic*. N°37 : « Serge Daney : après, avec », Printemps 2001. Paris : P.O.L. éditeur, 2001. Pages 93-106.

KAPLAN Leslie. Style de Daney. *Trafic.* N°37 : « Serge Daney : après, avec », Printemps 2001. Paris : P.O.L. Éditeur, 2001. Pages 210-216.

KRACAEUR Siegfried. *Le voyage et la danse. Figures de ville et vues de films.* Textes choisis et présentés par Philippe Despoix, traduits de l'allemand par Sabine Cornille. Paris et Sainte-Foy : Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme et Les Presses de l'Université de Laval, 2008. 194 p. Collection Philia, dirigée par Gérard Raulet.

KRACAUER Siegfried. *Théorie du film : La rédemption de la réalité matérielle*. Paris : Flammarion, 2010 (1960). 515 p. Collection La bibliothèque des savoirs. Traduit de l'anglais par Daniel Blanchard et Claude Orsoni.

LABARTHE André S. & LAGIER Luc. « Cinéma, de notre temps. Entretien avec André S. Labarthe ». [Livret DVD]. In GIRARD Guy. *Cinéma, de notre temps « Aki Kaurismäki »*. [DVD] : MK2 éditions, Sylicone DVD. 55 min., couleur, parlant, 2005. Collection Cinéma, de notre temps, dirigée par Janine Bazin et André S. Labarthe. Pages 4-17.

LABARTHE André S. & PROVENÇAL Jérôme. Les yeux dans l'ombre. Andrés S. Labarthe, entretien par Jérôme Provençal. *Mouvement*. N°59, Avril-Juin 2011. Pages 52-57.

MAREY Étienne-Jules. Le fusil photographique. *La Nature : Revue des Sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie*. Avril 1882. Pages 326-330.

METZ Christian. *Essais sur la signification au cinéma.* Tome 1. Paris : Éditions Klincksieck, 1983. 246 p.

MILLET Thierry. *Bruit et Cinéma*. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2007. 205 p. Collection Hors champ.

NOUGARET Claudine & CHIABAUT Sophie. *Le son direct au cinéma. Entretiens.* Paris : Institut de Formation et d'Enseignement pour les Métiers de l'Image et du Son, 1997. 223 p. Collection Écrits/Écrans, dirigée par Claude Gauteur.

QUENAULT Grégoire. « Des rythmes du cinéma et des voyages cinématographiques ». In DE MÉAUX Danièle & MOUREY Jean-Pierre (Eds.). *Le paysage au rythme du voyage.* Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherche sur l'Expression Contemporaine, Travaux 153, 2011. Collection Arts. Pages 93-109.

ROY André. *Dictionnaire du film : Tous les termes de la technique, de l'industrie, de l'histoire et de la culture cinématographiques.* Outremont : Les Éditions Logiques, 1999. 359 p.

SITNEY P. Adams. *Le film Structurel*. Paris : Éditions Paris Expérimental, 2006 (1970). 30 p. Collection Les Cahiers de Paris Expérimental. Traduit de l'anglais par Eduardo De Gregorio et Dominique Noguez.

SOURIAU Étienne (Ed.). *L'univers filmique*. Paris : Flammarion, 1953. 210 p.

VERTOV Dziga. Kinoks - Révolution. *Les cahiers du cinéma. Revue mensuelle de cinéma.* N° 144, Juin 1963. Paris : Cahiers du cinéma, 1963. Pages 32-34.

VERTOV Dziga. *Articles, journaux, projets*. Paris : Les cahiers du cinéma, 1972. 442 p. Collection 10/18.

e - Film ethnographique ; anthropologie visuelle

BOUKALA Mouloud. *Le dispositif cinématographique, un processus pour [re]penser l'anthropologie.* Paris : Téraèdre, 2009. 140 p. Collection L'anthropologie au coin de la rue.

COLLEYN Jean-Paul. Champ et hors-champ de l'anthropologie visuelle. *L'Homme*. N° 203 – 204, Mars-avril 2012. Paris : Éditions de l'E.H.E.S.S., 2012. Pages 457-480.

COMOLLI Annie. « Une méthode de description profilmique : son application à l'étude des procès d'initiation ». In DE FRANCE Claudine, PESSIS Anne-Marie & COMOLLI Annie. *Le film documentaire : options méthodologiques*. Nanterre : Formations de recherches cinématographiques, 1981. Pages 46-62.

DE BRIGARD Émilie. « Historique du film ethnographique». In DE FRANCE Claudine (Ed.). *Pour une anthropologie visuelle*. Paris : Mouton et École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1979. Pages 21-51.

DE FRANCE Claudine (Ed.). *Pour une anthropologie visuelle.* Paris : Mouton et École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1979. 168p.

DE FRANCE Claudine. « Corps, matière et rite dans le film ethnographique». In DE FRANCE Claudine (Ed.). *Pour une anthropologie visuelle*. Paris : Mouton et École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1979. Pages 139-163.

DE FRANCE Claudine. *Cinéma et anthropologie.* Paris : Éditions de la maison des sciences de l'homme, 1989 (1982). 400 p.

DE FRANCE Claudine. « La profilmie, une forme permanente d'artifice en documentaire ». In COMOLLI Annie & DE FRANCE Claudine (Eds.). *Corps filmé, corps filmant.* Paris : Université Paris X – FRC (Formation de Recherches Cinématographiques), 2006. Collection Cinéma & Sciences humaines. Pages 117-142.

DE FRANCE Claudine, **PESSIS Anne-Marie** & **COMOLLI Annie**. *Le film documentaire : options méthodologiques*. Nanterre : Formations de recherches cinématographiques, 1981. 65p. Prépublication de la Formation de recherches cinématographiques / Université Paris X Nanterre.

GUÉRONNET Jane. *Le geste cinématographique*. Paris : Université Paris X – Formation de Recherches Cinématographiques, 1987. 157p. Collection Cinéma & Sciences humaines.

LAJOUX Jean-Dominique. « Film ethnographique et histoire ». In DE FRANCE Claudine (Ed.). *Pour une anthropologie visuelle*. Paris : Mouton et École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1979. Pages 105-122.

LALLIER Christian. *Pour une anthropologie filmée des interactions sociales.* Paris : Éditions des archives contemporaines, 2009. 250 p.

LAPLANTINE François. *De tout petits liens.* Paris : Les Éditions Fayard, 2003. 414 p. Collection Mille et une nuits, dirigée par Sandrine Palussière.

LAPLANTINE François. *Le social et le sensible. Introduction à une anthropologie modale.* Paris : Téraèdre, 2005. 220 p. Collection L'anthropologie au coin de la rue.

LAPLANTINE François. *Leçons de cinéma pour notre époque : Politique du sensible.* Paris : Téraèdre Publishing, Éditions de la revue Murmure, 2007. 220 p.

LEROI-GOURHAN André. Le film ethnographique existe-t-il ? *Revue de géographie humaine et d'ethnologie*. N° 3, Juillet-Septembre 1948. Pages 42-50.

MACDOUGALL David. « Au delà du cinéma d'observation». In DE FRANCE Claudine (Ed.). *Pour une anthropologie visuelle*. Paris : Mouton et École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1979. Pages 89-104.

ROUCH Jean. « Introduction ». In DE FRANCE Claudine (Ed.). *Pour une anthropologie visuelle*. Paris : Mouton et École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1979. Pages 5-11.

ROUCH Jean. « La caméra et les hommes ». In DE FRANCE Claudine (Ed.). *Pour une anthropologie visuelle*. Paris : Mouton et École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1979. Pages 53-71.

ROUCH Jean. « Conclusion : Salut à Margaret Mead». In DE FRANCE Claudine (Ed.). *Pour une anthropologie visuelle*. Paris : Mouton et École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1979. Pages 167-168.

YOUNG Colin. « Le cinéma d'observation». In DE FRANCE Claudine (Ed.). *Pour une anthropologie visuelle*. Paris : Mouton et École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1979. Pages 73-88.

f - Méthodes ; méthodologies *in situ*

ALAMI Sophie, **DESJEUX Dominique** & **GARABUAU-MOUSSAOUI Isabelle.** *Les méthodes qualitatives.* Paris : PUF, 2009. 126 p. Collection Que sais-je ?

AMPHOUX Pascal. « L'observation récurrente ». In GROSJEAN Michèle & THIBAUD Jean-Paul (Eds.). *L'espace urbain en méthodes.* Marseille : Éditions Parenthèses, 2008 (2001). Collection Eupalinos, série Architecture et Urbanisme. Pages 153-169.

DERÈZE Gérard. *Méthodes empiriques de recherche en communication.* Bruxelles : Éditions De Boeck Université, 2009. 256 p. Collection Info & Com, dirigée par Benoît Grevisse et Marc Lits.

GROSJEAN Michèle & **THIBAUD Jean-Paul** (Eds.). *L'espace urbain en méthodes.* Marseille : Éditions Parenthèses, 2001 et 2008. Collection Eupalinos, série Architecture et Urbanisme. 214 p.

HAMEL Jacques (Ed.). *L'analyse qualitative interdisciplinaire : Définition et réflexions*. Paris : L'Harmattan, 2010. 250 p. Collection Socio-anthropologie, dirigée par Pierre Bouvier.

HAY Iain (Ed.) & **alii**. *Qualitative Research Methods in Human Geography*. Toronto : Oxford University Press Canada, 2010 (2000). 432 p.

LABUSSIÈRE Olivier & **ALDHUY Julien**. Le terrain ? C'est ce qui résiste. *Hal-SHS. Archives ouvertes*. 2008. 14 p. [En ligne]. URL : http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00290459/en/, (Consulté le 20/06/2014).

PAILLÉ Pierre (Ed.). *La méthodologie qualitative : Postures de recherche et travail de terrain*. Paris : Armand Colin, 2006. 239 p. Collection U. Sociologie, fondée par Henri Mendras, dirigée par Patrick Le Galès et Marco Oberti.

PEREC Georges. *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien.* Paris : Christian Bourgeois éditeur, 1975. 50 p.

PÉTONNET Colette. L'Observation flottante. L'exemple d'un cimetière parisien. *L'Homme*. Tome 22, n°4. Paris : Éditions de l'EHESS, 1982. Pages 37-47.

THIBAUD Jean-Paul. « La méthode des parcours commentés ». In GROSJEAN Michèle & THIBAUD Jean-Paul (Eds.). *L'espace urbain en méthodes*. Marseille : Parenthèses, 2001. Pages 79-89. Collection Eupalinos.

THOMAS Rachel (Ed.). *Marcher en ville : Faire corps, prendre corps, donner corps aux ambiances urbaines*. Paris : Éditions des archives contemporaines, 2010. 194 p.

WHYTE William H. *The Social Life of Small Urban Spaces.* Washington D.C. : The Conservation Foundation, 1980. 125 p.

g - Paysage

Articulo - Journal of Urban Research. MAGER Christophe & MATTHEY Laurent (Eds.). Special issue 4 : « Le nouveau récit du paysage », 2013. [En ligne]. URL : http://articulo.revues.org/2125, (consulté le 20/06/2014).

AUGOYARD Jean-François. « La vue est-elle souveraine dans l'esthétique paysagère ? ». In ROGER Alain (Ed.). *La théorie du paysage en France (1974-1994).* Seyssel : Éditions Champ Vallon, 1995. Collection Pays / Paysages, dirigée par Alain Roger. Pages 334-345.

BAILLY Jean-Christophe. *Le dépaysement : Voyages en France.* Paris : Seuil, 2011. 419 p. Collection Fiction & Cie, dirigée par Bernard Comment.

BESSE Jean-Marc & **TIBERGHIEN Gilles A.** « L'expérience du paysage ». In JACKSON John Brinckerhoff. *À la découverte du paysage vernaculaire.* Arles et Versailles : Actes Sud et ENSP = École nationale supérieure du paysage, 2003. (1984). Pages 9-34.

BRAYER Laure. Appréhender, partager et concevoir le paysage en pratique à partir de dispositifs filmiques. *Articulo - Journal of Urban* Research. MAGER Christophe & MATTHEY Laurent (Eds.). Special issue 4 : « Le nouveau récit du paysage », 2013. [En ligne], Mis en ligne le 01/01/2013. URL : http://articulo.revues.org/2241, (consulté le 20/06/2014).

COLLOT Michel. « Points de vue sur la perception des paysages ». In ROGER Alain (Ed.). *La théorie du paysage (1974-1994)*. Seyssel : Éditions Champ Vallon, 1995. Collection Pays / paysages, dirigée par Alain Roger. Pages 210-223.

CORBIN Alain & **LEBRUN Jean**. *L'homme dans le paysage : entretien avec Jean Lebrun.* Paris : Les Éditions Textuel, 2001. 190 p.

DAVILA Thierry. « Une *cinéplastique* généralisée ». In DE MÉAUX Danièle & MOUREY Jean-Pierre (Eds.). *Le paysage au rythme du voyage.* Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherche sur l'Expression Contemporaine, Travaux 153, 2011. Pages 149-154. Collection Arts.

DONADIEU Pierre. *Les Paysagistes ou les métamorphoses du jardinier.* Arles et Versailles : Actes Sud et ENSP = École nationale supérieure du paysage, 2009. 169p. Collection Paysage, dirigée par l'École nationale supérieure du paysage.

INGOLD Tim. The Temporality of the Landscape. *World Archaeology*. Volume 25 N° 2 : « Conception of Time and Ancient Society ». Routledge : Londres et New York, 1993. Pages 152-174.

INGOLD Tim. « Landscape or weather-world ? ». In INGOLD Tim. *Being Alive. Essays on movement, knowledge and description.* Abingdon et New York : Routledge, 2011. Pages 126-135.

JACKSON John Brinckerhoff. *À la découverte du paysage vernaculaire.* Arles et Versailles : Actes Sud et ENSP = École nationale supérieure du paysage, 2003. (1984). 277p. Traduction de Xavier Carrère. Collection Paysage, dirigée par l'École nationale supérieure du paysage.

JANNIÈRE Hélène & **POUSIN Frédéric**. Paysage urbain : d'une thématique à un objet de recherche. *STRATES - Matériaux pour la recherche en sciences sociales*. N° 13 : « Paysage urbain : genèse, représentations, enjeux contemporains », octobre 2007. [En ligne]. URL : http://strates.revues.org/4953, (Consulté le 20/06/2014).

NANCY Jean-Luc. « Paysage et dépaysement ». *Au fond des images*. Paris : Galilée, 2003. Pages 101-119. Collection Écritures/figures, dirigé par Michel Delorme.

POUSIN Frédéric. Photographier le paysage urbain. *Ethnologie française*. BONNIN Philippe & CLAVEL Maïté (Eds). Vol. 40 : « natures urbanisées », 2010/4. Paris : Presses Universitaires de France, 2010. Pages 673-684.

POUSIN Frédéric (Direction scientifique) & **alii**. *Saisir le paysage urbain : Du rôle des publications, figurations architecturales, des pratiques photographiques et cinématographiques dans les décennies 1960-1970.* Contrat de recherche Programme Interdisciplinaire de

Recherche : « Art, architecture et paysage », (3ème appel à proposition). Paris : LADYSS, 2007. 351 p.

QUESNEY Daniel, RISTELHUEBER-GUILLOTEAU Véronique & STEFULESCO Caroline. *L'observatoire photographique du paysage.* Brochure réalisée à l'occasion de l'exposition "l'Observatoire photographique du paysage" à la cité des Sciences et de l'Industrie. Paris : Ministère de l'Environnement, Cité des Sciences et de l'Industrie, 1994. 36 p.

ROGER Alain (Ed.). *La théorie du paysage en France (1974-1994).* Seyssel : Éditions Champ Vallon, 1995. 473 p. Collection Pays / Paysages, dirigée par Alain Roger.

SCHAFER R. Murray. *Le paysage sonore : Le monde comme musique.* Paris : Éditions Wildproject, 2010. 411 p. Collection Domaine Sauvage, dirigée par Baptiste Lanaspeze.

Séquences paysages : Revue de l'observatoire photographique du paysage -1997. Paris : Ministère de l'Environnement, Hazan, 1997. 112 p.

TILLEY Christopher Y. *A phenomenology of landscape. Places, paths and monuments.* Oxford : Berg Publishers, 1994. 221 p. Collection Explorations in anthropology series.

h - Représentation

BALLESTA Jordi. Produire des savoirs sur l'espace urbain à partir de la photographie. *Lieux Communs. Les Cahiers du LAUA.* DEVISME Laurent (Ed.), N° 11 : « Cultures visuelles de l'urbain contemporain », Octobre 2008. Nantes : LAUA et ENSA Nantes, 2008. Pages 77-92.

DEVISME Laurent. De la crise de l'imagibilité aux cultures visuelles de l'urbain contemporain. *Lieux Communs. Les Cahiers du LAUA.* DEVISME Laurent (Ed.). N° 11 : « Cultures visuelles de l'urbain contemporain », Octobre 2008. Nantes : LAUA et ENSA Nantes, 2008. Pages 6-18.

DURAND Jean-Pierre. *La représentation du projet : Approche pratique et critique.* Paris : Éditions de la Villette, 2003. 223 p. Collection École d'architecture de Grenoble.

Lieux Communs. Les Cahiers du LAUA. DEVISME Laurent (Ed.). N° 11 : « Cultures visuelles de l'urbain contemporain », Octobre 2008. Nantes : LAUA et ENSA Nantes, 2008. 256 p.

MARIN Louis. *De la représentation*. Paris : Seuil / Gallimard, 1994. 396 p. Collection Hautes Études.

MASSON Damien & BRAYER Laure. « Understanding and Representing Urban Heterogeneity. The Case of Waste Collection in São Paulo ». In *The Place of Research / The Research of Place : proceedings of the ARCC/EAAE 2010 International Conference on Architectural Research.* Washington D.C. : ARCC Publication. [En ligne]. URL : http://info.aia.org/arcc/program/program.html, (Consulté le 20/06/2014).

SÖDERSTRÖM Ola. *Des images pour agir : Le visuel en urbanisme.* Lausanne : Éditions Payot Lausanne, 2000. 139 p.

TIXIER Nicolas. *Représentations et constructions des identités métropolitaines*. Conférence présentée au Congrès Mondial du Développement Urbain (INTA 35), le 7 novembre 2011 à Grenoble. [En ligne]. URL : http://www.inta35.org/fr/speaker/70, (Consulté le 20/06/2014).

TIXIER Nicolas, MELEMIS Steven & BRAYER Laure. « Urban Transects ». In *The Place of Research / The Research of Place : proceedings of the ARCC/EAAE 2010 International Conference on Architectural Research.* Washington D.C. : ARCC Publication. [En ligne]. URL : http://info.aia.org/arcc/program/program.html, (Consulté le 20/06/2014).

i - Temps et temporalités

BATTESTI Vincent. Les échelles temporelles des oasis du Jérid tunisien. *Anthropos 95*, Septembre 2000. Pages 419-432.

DUBAR Claude & THOEMMES Jens. « Introduction : Les sciences sociales face aux temporalités ». In DUBAR Claude & THOEMMES Jens (Eds.). *Les temporalités dans les sciences sociales*. Toulouse : Octarès Éditions, 2013. Pages 7- 12.

GUEZ Alain. T comme Temps. *Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine.* BONNIN Philippe & DE BIASE Alessia (Eds.). N° 20/21 : « L'espace anthropologique », Mars 2007. Paris : Monum & Éditions du patrimoine, 2007. Pages 148-151.

HALL Edward Twitchell. *La danse de la vie. Temps culturel, temps vécu.* Paris : Éditions du Seuil, 1984 (1983). 282 p. Collection Points Essais.

JULLIEN François. *Les transformations silencieuses.* Paris : Éditions Grasset & Fasquelle, 2009. 155 p. Collection Le Livre de Poche.

LYNCH Kevin. *What Time Is This Place ?* Massachusetts et Londres : The Massachusetts Institute of Technology Press, 1972. 277 p.

ROSENBERG Daniel & GRAFTON Anthony. *Cartographies of Time: A History of the Timeline*. New York : Princeton Architectural Press, 2010. 272 p.

3 / Filmographie

BRETON Stéphane. *Eux et moi.* [DVD]. Issy les Moulineaux : Arte Éditions. 63 min. Couleur, sonore, 2005 (2001).

CAVALCANTI Alberto. *Rien que les heures*. 45 min. Noir & blanc, sonore, 1926.

FLAHERTY Robert. *Nanook of the North*. 79 min. Noir & blanc, muet, 1922.

GONZALEZ-FOERSTER Dominique. *Parc Central*. [DVD]. Paris : MK2/Anna Sanders Films. 45 min. Couleur, sonore, 2006.

GIRARD Guy. *Cinéma, de notre temps « Aki Kaurismäki »*. [DVD]. Paris : MK2 éditions, Sylicone DVD. 55 min. Couleur, sonore, 2005. Collection Cinéma, de notre temps, dirigée par Janine Bazin et André S. Labarthe.

HADDON Alfred Cort. *Expédition au détroit de Torrès.* 1 min. 10 sec. Noir & blanc, muet, 1898.

LUMIÈRE Louis & **LUMIÈRE Auguste**. *La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon*. 37 sec. Noir & blanc, muet, 1895. [En ligne]. URL : http://www.institut-lumiere.org/patrimoine_index.html, (Consulté le 20/06/2014).

LUMIÈRE Louis & **LUMIÈRE Auguste**. *Le repas de bébé*. 36 sec. Noir & blanc, muet, 1895. [En ligne]. URL : http://www.institut-lumiere.org/patrimoine_index.html, (Consulté le 20/06/2014).

LUMIÈRE Auguste & **LUMIÈRE Louis**. *Les Forgerons*. 40 sec. Noir & blanc, muet, 1895. [En ligne]. URL : http://www.institut-lumiere.org/patrimoine_index.html, (Consulté le 20/06/2014).

PALUMBO Maria Anita & **ROMANELLI Elia**. *Belice 68/08 : Valle del Belice 40 anni dopo el terremoto.* 34 min. Couleur, sonore. Venise, Rome et Paris : ADHOC et Année zéro, 2008.

ROUCH Jean & **MORIN Edgar**. *Chronique d'un été*. [DVD]. Neuilly-sur-Seine : Argos Film et Arte France Développement. 1 h. et 25 min. Noir & blanc, sonore, 2005 (1961).

RUTTMAN Walter. *Berlin, symphonie d'une grande ville*. 65 min. Noir & blanc, sonore, 1927.

SAUVAGE André. *Études sur Paris*. 80 min. Noir & Blanc, muet, 1928.

SPENCER Baldwin. *Aborigènes d'Australie.* 44 sec. Noir & blanc, muet, 1912.

STRAND Paul & **SHEELERS Charles**. *Manhatta*. 11 min. Noir & blanc, muet, 1921.

VAN DER KEUKEN Johan. « Sarajevo Film Festival Film ». 14 min. Couleur, sonore, (1993). In *Johan van der Keuken : édition intégrale. Coffret 2.* [DVD]. Issy les Moulineaux : Arte Éditions, Idéal Audience International. 2006.

VAN DER KEUKEN Johan. *Amsterdam Global Village*. [DVD]. Issy les Moulineaux et Amsterdam : Arte Éditions, Idéal Audience International, Pieter van Huystee Film. 3 h. et 49 min. Couleur, sonore, 2006 (1996).

VERTOV Dziga. *L'homme à la caméra : extrait du journal d'un opérateur.* [DVD]. Issy les Moulineaux : Arte Éditions. 68 min. Noir & blanc, muet, 2004 (1929).

Annexes

Annexes filmiques

Sommaire

I – Annexes filmiques du Chapitre 2 :

> WHYTE William H. *The Social Life of Small Urban Spaces*. 58 min. et 59 sec. Couleur, sonore, 1988. Extrait n° 1 : de 16 min. 52 sec. à 18 min. 08 sec. Extrait n° 2 : de 22 min. à 24 min. 18 sec.

> GONZALEZ-FOERSTER Dominique. *Taipei*. 9 min. 15 sec. Couleur, sonore, 2000.

> PIED LA BICHE. *Sans Titre (RER)*. 12 min. 46 sec. Couleur, sonore, 2010.

II – Annexes filmiques du Chapitre 3 :

> W&Z Conseil & CITEXPLIC. 7 *Balades urbaines*. 13 min. 16 sec. Couleur, sonore, 2011.

> FUTURE PROD & AURG. *Évaluation de la phase avant travaux*. 8 min. 20 sec. Couleur, sonore, 2011.

III – Annexes filmiques du Chapitre 4 :

> BRAYER Laure & alii. *Taskscapes urbains. Regards sur 5 métropoles / Urban Taskscapes. Looking at 5 metropolises*. 14 min. 22 sec. Couleur, sonore, 2011.

IV– Annexes filmiques du Chapitre 5 :

> KAN Katy, LUPASCU Alex, SALAZAR Johana & TOP Marion. *Matière à observer, quand le flux dissimule l'événement, quand l'événement masque le flux.* 9 min. 50 sec. Couleur, sonore, 2011.

> DE SOUZA Ana Paola, GARCÍA Christina, MESBAHI Mariam, PILLANT Antoine & RAMPANTI Lucia. *Le regard en mouvement*. 9 min. 40 sec. Couleur, muet, 2011.

> FAURE-GEORS Coline, DIAZ Juliana, CONTREIRA Beatriz, FRAYSSINHES Émilie, CAMARA-BEVIA José & ZAMBRANA Javier. *La limite c'est le chemin et les buts c'est le banc ok ?* 6 min. 30 sec. Couleur, sonore, 2011.

> BILBOULIAN Anna, DANIÉLOU Sixtine, KACED Souad, PIZARRO Jorge, PUCHILLE Amanda & REYNAUD Marine. *Promenade au fil de l'eau*. « Trajectoire » : 5 min. 37 sec. Couleur, sonore ; « Distance et proximité » : 6 min. 18 sec. Couleur, sonore ; « Effets naturels et artificiels » : 9 min. 43 sec. Noir & blanc, muet, 2011.

> DEZZAZ Kawtar, FERRERA João, MARCHAL Théo, PIMENTEL André & TESSIEUX Marine. *Dans l'intimité de la rue*. 8 min. 10 sec. Couleur, sonore, 2011.

V– Annexes filmiques du Chapitre 6 :

> Extrait 1 : GONZALEZ-FOERSTER Dominique. *Rio de Janeiro*. 5 min. 46 sec. Couleur, sonore, 2000. Extrait : de 0 min. à 2 min. 13 sec.

> Extrait 2 : STRAUB Jean-Marie & HUILLET Danièle. *Lothringen !* 21 min. 05 sec. Couleur, sonore, 1994. Extrait : de 11 min. 15 sec. à 13 min. 4 sec.

> Extrait 3 : SMITH John. *The Girl Chewing Gum*. 12 min. Noir & blanc, sonore, 1976. Extrait : de 0 min. à 2 min. 40 sec.

> Extrait 4 : AURG & SMTC. *Trajets 3 modes*. 43 min. 30 sec. Couleur, muet, 2011. Extrait : de 0 min. à 1 min. 45 sec.

> Extrait 5 : BUCHCIK Raphael, PATUREL Clément & ROCHE Damien. *Ambiances et temporalités.* 9 min. 51 sec. Couleur, sonore, 2010. Extrait : de 0 min. 14 sec. à 2 min. 15 sec.

> Extrait 6 : SUDAN Karine. *Esplanade de la cathédrale. Assises végétales*. 3 min. 2 sec. Couleur, sonore, 1993. Extrait : de 0 min. 37 sec. à 2 min. 55 sec.

> Extrait 7 : DEZZAZ Kawtar, FERRERA João, MARCHAL Théo, PIMENTEL André & TESSIEUX Marine. *Dans l'intimité de la rue.* 8 min. 10 sec. Couleur, sonore, 2011. Extrait : de 2 min. 58 sec. à 4 min. 48sec.

> Extrait 8 : WHYTE William H. *The Social Life of Small Urban Spaces.* 58 min. et 59 sec. Couleur, sonore, 1988. Extrait : de 16 min. 52 sec. à 18 min. 08 sec.

> Extrait 9 : CORRE Jean-Philippe. *La parenthèse urbaine : Circle*. 5 min. 37 sec. Couleur, sonore, 2010. Extrait : de 0 min. 16 sec. à 1 min. 01 sec.

> Extrait 10 : WELSBY Chris. *Park Film.* 7 min. 16 sec. Couleur, muet, 1972-73. Extrait : de 0 min. 05 sec. à 3 min. 06 sec.

> Extrait 11 : BRAYER Laure & alii. *Taskscapes urbains. Regard sur 5 métropoles.* 14 min. 22 sec. Couleur, sonore, 2011. Extrait : de 8 min. 39 sec. à 11 min. 21 sec.

> Extrait 12 : GONZALEZ-FOERSTER Dominique. *Taipei.* 9 min. 15 sec. Couleur, sonore, 2000. Extrait : de 2 min. 24 sec. à 4 min. 24 sec.

> Extrait 13 : PIED LA BICHE. *Sans Titre (RER).* 12 min. 46 sec. Couleur, sonore, 2010. Extrait : de 1 min. 53 sec. à 3 min. 44 sec.

Ces annexes filmiques peuvent être visionnées sur la clé USB accompagnant ce document.

Annexes du chapitre 1

Sommaire

I – Documents produits pour l'analyse de l'extrait *Esplanade de la cathédrale, Assises végétales* de Karine Sudan :

1/ Description analytique

2/ Tableau de découpage plan par plan

3/ Schéma de la géométrie du cadre

4/ Graphique des présences par plan

I – Documents produits pour l'analyse de l'extrait *Esplanade de la cathédrale, Assises végétales* de Karine Sudan

1/ Description analytique

Esplanade de la cathédrale, Assises végétales
1994, 3 min. 2 sec., couleur, vidéo, sonore, non dialogué
Karine Sudan

Résumé
Ce film est constitué à partir de la sélection et de la juxtaposition de situations extraites d'une captation d'une durée de 9h réalisée à partir d'un cadre fixe.
Par contraste entre les images, il rend une lecture possible des permanences et des dynamiques. Au sein des plans ou dans l'entre-deux des plans, on relève plusieurs phénomènes renseignant les transformations du lieu : l'emplissage et le désemplissage de l'image, le rapport frontal à la fixité, la latéralité des mouvements, les modifications de l'ambiance dans l'épaisseur de l'image.
Ce film n'apportant aucune compréhension du lieu d'un point de vue sonore – la bande est composée d'une musique (son *off*) – nous nous intéressons uniquement à sa dimension visuelle.

Contexte
Ce court film a été réalisé par Karine Sudan dans le cadre d'une recherche urbaine dirigée par Pascal Amphoux et Christophe Jaccoud : *Parcs et promenades pour habiter. Etude exploratoire sur la pratiques et représentations urbaines de la nature à Lausanne : douze monographies lausannoises.* (Amphoux, Jaccoud, 1994). Cette recherche porte sur les pratiques et les représentations de la nature à Lausanne.
La restitution de ce travail est composée de trois tomes. Le premier expose les raisons qui ont conduit à définir différents terrains d'étude et développe des critères et des recommandations pour le plan directeur de la ville de Lausanne. Le deuxième, sous la forme d'une cassette vidéo présentant douze vidéogrammes (dont ce film) se donne pour objectif de fournir un outil de sensibilisation du grand public à la richesse et à la diversité végétale en ville. Le troisième et dernier tome est l'analyse menée à partir du matériau d'observation que constituent les vidéogrammes réalisés.
Le terrain d'étude qu'est l'esplanade de la cathédrale, présente selon Amphoux et Jaccoud, un des stéréotypes « topovégétaux » qui est celui de l'association de l'arbre et du banc (Amphoux, Jaccoud, 1994 : 73). Ce banc, surélevé d'une vingtaine de centimètres, offre un point de vue sur les Alpes et le Jura.

Un cadre fixe, des situations mobiles sélectionnées au montage
La caméra est placée en retrait du belvédère. La vue sur la ville et les montagnes lointaines occupe le tiers supérieur de l'image, le sol le tiers inférieur, tandis que le parapet marque une séparation horizontale au centre. Dans le tiers gauche se situe l'arbre au premier plan de l'image. Le banc, au second plan, tient une place centrale dans la composition du cadre, bien que l'assise soit orientée de telle sorte que les personnes qui l'occupent tournent le dos à la caméra. Par sa position centrale, on peut noter que le banc fait ici l'objet de ce que Claudine de France appelle le soulignement radiaire. Faisant partie du « clavier des possibilités scénographiques du cinéaste », le soulignement fait ressortir des éléments singuliers dans l'encombrement de l'image. Le soulignement radiaire est un procédé permettant d'offrir à l'un des multiples éléments de l'image « une position centrale ou en avant-plan sur l'image, comme une plus grande netteté » (De France, 1979 : 159).
Conservant le cadre fixe que nous venons de décrire, Karine Sudan a filmé pendant neuf heures consécutives. Au montage, elle a sélectionné différentes situations ou scénettes, que Amphoux et Jaccoud qualifient d'anecdotes : « Ces trente six anecdotes esquissent une sorte d'histoire de vie d'un banc et son arbre attenant, rappelant au spectateur que ceux-ci sont en quelque sorte les supports d'une mémoire

continuellement effacée. Concrètement, elles révèlent autant la permanence que la diversité des usages qui peuvent être faits d'une configuration aussi simple » (Amphoux, Jaccoud, 1994 : 74).
Le montage est fait d'une succession de plans très courts – 1 seconde pour le plus court et le 9 secondes pour le plus long – articulés les uns aux autres par des fondus enchainés. Cette construction participe de l'attention portée à l'hétérogénéité et à la momentanéité des anecdotes. Effectivement, la récurrence à l'image du banc, de l'arbre, du parapet et de la vue, marque la permanence et l'immobilité de ces éléments. Cette constance tranche avec la fugacité et la labilité des corps en situations, faisant anecdotes.
La fixité du cadre de la caméra et du cadre filmé – tout comme l'arbre, le parapet et les montagnes lointaines, le banc est scellé au sol et immobile – permet de révéler en négatif les éléments dynamiques. Entre ces éléments figés se meuvent des corps solitaires ou en groupe (couple, famille, groupe, individu accompagné d'un chien), appareillés (poussette, appareil photo, sac à dos…) ou non.
La présence fugace des corps filmés s'expose à l'image de différentes manières : ce film propose une mise en vue de l'hétérogénéité des entrées et sorties du cadre de l'image, des vitesses de déplacement, des trajectoires, des gestes et postures.

Permanence et dynamiques
L'enchaînement des plans fixes au cadrage identique révèle la coexistence des éléments permanents et des usages dynamiques. Les usages prennent appui sur les éléments immobiles pour s'accomplir.
Le banc présente différentes affordances d'usage. Il est souvent utilisé comme assise (assis au centre, sur l'un des cotés, latéralement, seul ou à plusieurs, sur le dossier) mais il sert aussi d'appui (veste appuyée contre le dossier, sac posé sur l'assise). Matérialité ludique, il fait parfois l'objet d'acrobaties enfantines (on place un pied sur l'assise, l'autre sur le dossier, on l'escalade, on se pend au dossier, on se tient debout sur l'assise). Le banc est le support matériel de différents types d'activités : on y discute, on s'embrasse, on regarde la vue, on se repose, on s'étire, on observe les passants, on attend, on pointe un élément de la vue, on lit, on fume.
Le parapet représente la limite physique séparant (et créant à la fois) l'esplanade et la vue vers le lointain. Comme le banc, il est aussi un support matériel à certains gestes (on s'y adosse, on s'y accoude, on s'incline en appuyant ses avant-bras, on se penche au dessus) et certaines activités (on discute, on regarde la vue, on pose pour une photographie).
L'arbre, n'est quant à lui pas le support de nombreuses activités (un enfant seulement va toucher son écorce). Néanmoins il influence les trajectoires, propose un ombrage et masque en partie la vue.

Les éléments permanents ne révèlent pas uniquement la dynamique des usages, ils sont aussi supports de l'expression de la dynamique de certains paramètres d'ambiance. L'arbre, par exemple, s'en fait le révélateur : l'ensoleillement est révélé par la présence au sol de l'ombre des branches, l'état du feuillage renseigne sur la saison, le mouvement du feuillage indique la puissance du vent.

Articulation des situations : enchaîner les états pour exposer la transformation du lieu
Au cours du montage, la délimitation temporelle (certaines situations sont isolées et constituées en plans), puis la sélection et la juxtaposition des différents plans (articulés par les fondus enchaînés) participent, par le déroulé successif de différents états du lieu, à révéler la transformation de celui-ci dans la durée.

Enchaînement chronologique des états
L'enchaînement des plans semble respecter l'ordre chronologique. L'orientation des ombres montre que les plans sélectionnés s'étalent dans le même jour, de la mi-journée (le soleil étant à la verticale, l'ombre portée du feuillage se situe au pied de l'arbre) à la nuit tombée (les derniers plans montrent des lumières artificielles allumées).
Les intervalles de temps réel écoulé entre chaque plan ne semblent cependant pas identiques. Parfois certaines personnes sont présentes dans plusieurs plans successifs. Par exemple, le même couple avec un enfant en poussette est visible du sixième au neuvième plan. Cela laisse supposer que la vidéaste a sélectionné des plans assez rapprochés les uns des autres dans le temps. D'autres fois, l'intervalle de temps

réel écoulé entre deux plans semble être plus long, comme le démontrent les derniers plans où la tombée du jour et l'arrivée de la nuit se fait assez rapidement, par grandes étapes rapprochées.

Transformation de la perception de l'environnement

La fixité du cadre et l'enchaînement des plans permettent d'appréhender la transformation de la perception de l'environnement à travers le phénomène d'emplissage et de désemplissage de l'image. Selon les plans, l'image est plus ou moins emplie de présences (on note un maximum de 11 personnes à l'image dans le plan n°22 alors qu'il n'y a personne à l'image dans plusieurs autres plans). L'enchaînement des plans propose parfois un emplissage progressif :

plan n°10 : **1** personne > n°12 : **2** pers. > n°13 : **5** pers. > n°14 : **10** pers.,

parfois un emplissage soudain :

plan n°21 : **4** personnes > n°22 : **11** pers.,

ou un désemplissage tout aussi soudain :

plan n°22 : **11** personnes > n°23 : **2** pers.

L'emplissage de l'image par des présences fait parfois l'effet d'un masque visuel. Par exemple :
Plan n°13 : Une femme seule est assise sur le banc, un groupe de 4 personnes passe de part et d'autre du banc.
Plan n°14 : Le groupe est accoudé au parapet à la gauche du banc. Un second groupe, dont les membres se tiennent debout (l'une des personnes porte un enfant sur ses épaules), tournés vers la vue, est placé en face de la femme assise et lui masque la vue.
Dans cet exemple, la présence des autres personnes modifie la perception que la femme assise a de son environnement. Selon les présences, un rapport analogique peut être fait entre le cadre fixe de l'image qui est plus ou moins rempli et la vue depuis le banc, qui est plus ou moins dégagée.

Posture frontale, mouvement latéraux et modification dans l'épaisseur de l'image

Certaines transformations du lieu se lisent à l'image selon des axes spatiaux et des moments spécifiques. Ainsi nous repérons trois orientations de lecture spatiale de l'image vidéographique : l'axe frontal, l'axe latéral et ce que l'on pourrait nommer "l'épaisseur de l'image", c'est-à-dire la texture, la matière de ce qui remplit l'intégralité du cadre de l'image. De même, deux orientations de lecture temporelle se dégagent : une lecture dans la durée de chaque plan et une autre lecture entre les plans, par leur juxtaposition.

L'axe frontal, allant de la caméra au point d'horizon, est confronté à la permanence des éléments fixes. La frontalité est ici associée à la fixité, à la posture. Le rapport frontal à la vue, l'orientation du banc et la séparation induite par le parapet génèrent différentes postures corporelles souvent dirigées le long de l'axe énoncé. En considérant cet axe frontal c'est dans l'enchainement des plans, c'est-à-dire entre les plans, que le spectateur perçoit la distinction entre présence et absence, permanence et passage.
Le même positionnement des éléments permanents induit des mouvements que l'on pourrait, à l'inverse, qualifier de latéraux. Les corps entrent et sortent du cadre de l'image par la droite et la gauche. Ces déplacements latéraux sont perçus dans la durée de chaque plan. Les corps se déplacent le long de cet axe latéral, apparaissant, disparaissant ou s'arrêtant selon l'enchaînement des plans.
Cependant c'est dans l'entre-deux des plans que les changements d'ambiance semblent transparaître dans l'épaisseur de l'image. La tonalité de l'image (luminosité, couleur, saturation) se métamorphose en fonction du climat, du cycle diurne/nocturne. Le contraste de l'image se transforme en fonction de l'emplissage et du désemplissage des présences. De même, le bruit de l'image est amplifié dans les plans où le vent accentue le mouvement du feuillage de l'arbre.

Bibliographie

AMPHOUX Pascal & JACCOUD Christophe. *Parcs et promenades pour habiter 1. Tome 1 : Etude exploratoire sur les pratiques et représentations urbaines de la nature à Lausanne : douze monographies lausannoises.* Lausanne : Ecole Polytechnique Fédérale, 1992. 118p.

AMPHOUX Pascal & JACCOUD Christophe. *Parcs et promenades pour habiter 2. Tome 2 : douze vidéogrammes lausannois.* Lausanne : Ecole Polytechnique Fédérale, 1993. (vidéo)
AMPHOUX Pascal & JACCOUD Christophe. *Parcs et promenades pour habiter. Tome 3 : Etude exploratoire sur les pratiques et représentations urbaines de la nature à Lausanne : douze monographies lausannoises.* Lausanne : Ecole Polytechnique Fédérale, 1994. 158 p.
DE FRANCE Claudine (Ed.). *Pour une anthropologie visuelle*. Paris : Mouton et École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1979. 168p.

2/ Tableau de découpage plan par plan

Découpage de *Esplanade de la cathédrale. Assises végétales* de Karine Sudan :

Plan :	Début du plan et durée du plan :	Description de l'image :	Texte :	Description du son :	Personnes / plan :	Somme des personnes dans le film :
P1	0h00'00'' - durée : 0'7''	Cartel de présentation sur fond noir.	Texte du cartel : *7. Esplanade de la cathédrale Assises végétales Réalisation Karine Sudan, DAVI-ECAL*	Muet	0	0
P2	00'07'' - 0'5''	Plan d'ensemble fixe. Le cadre restera fixe et identique pendant toute la durée du film. Un banc vide fait face à un parapet, derrière lequel s'étend une vue sur la ville (et l'on imagine sur le paysage environnant). Le banc est fixé sur un socle de béton, qui le surélève d'une vingtaine de centimètres. Le banc fait office de belvédère. Derrière le banc un arbre se situe à la gauche de l'image. On discerne son tronc et le début de son feuillage. Une brise calme remue le feuillage de l'arbre. La lumière du soleil semble tomber perpendiculairement au sol. On imagine donc que la scène se passe en milieu de journée.		Musique de flûte, continue sur toute la durée du film. (Pas de son in)	0	0

P3	00'12" - 0'3"	2 femmes et 1 homme sont assis sur le banc. Un deuxième homme est en train de s'asseoir à l'extrémité droite.			4 h1, f2, f3, h4	4
P4	00'15" - 0'3"	Le premier homme est debout en train de prendre une photographie, pointant son appareil vers le ciel (dos à la vue).			4 h1, f2, f3, h4	4
P5	00'18" - 0'2"	Le ciel est couvert. On ne voit plus l'ombre de l'arbre. Une femme seule est assise au milieu du banc et regarde la vue. Statique.			1 f5	5
P6	0'20" - 0'4"	Le soleil est revenu. La même femme est toujours assise au centre du banc. Elle est maintenant entourée d'une personne de chaque coté. Une veste est placée sur le dossier du banc. Un couple avec une poussette est installé à la gauche du banc. Ils tournent le dos à la vue. La femme est accroupie et touche un enfant installé dans la poussette. L'homme est debout face à la poussette avec un livret dans les mains. Un enfant en bas âge passe entre le couple et le parapet. Une femme, au début du plan partiellement cachée derrière le tronc de l'arbre, passe devant le couple et rejoint rapidement l'enfant qui est maintenant entre le banc et le parapet.			8 f5, f6, h7, f8, e9, h10, e11, f12,	12
P7	0'24" - 0'3"	Même scène. Le soleil est derrière les nuages. Mais la femme à l'enfant dans les bras à la gauche du banc et sort du cadre en marchant (à la gauche du cadre).			8 **f5**, f6, h7, f8, e9, h10, e11, f12,	12
P8	0'27" - 0'3"	Retour du soleil. Reflet de lumière sur les lattes du banc. Disparition des personnes assises sur le banc. Le couple est toujours là mais les rôles sont inversés : L'homme est accroupi et penché sur la poussette. La femme est debout accoudée au parapet. Un homme entre (par la gauche) et sort du cadre (par la droite), il			4 **f8, e9, h10,** h13	13

		passe au premier plan de l'image (devant l'arbre). Son visage (couvert de lunettes de soleil) est dirigé vers la caméra. Impossibilité de voir s'il y a un regard caméra à cause des lunettes.				
P9	0'30" - 0'3"	Soleil un peu voilé. Le couple, au centre de l'image s'éloigne du belvédère en marchant. La femme est en tête et pousse la poussette. L'homme la suit avec le livret dans les mains. Le plan s'arrête lorsqu'il est sur le point de sortir du cadre (la femme est déjà sortie). Il y a du vent dans le feuillage de l'arbre.			3 ***f8, e9, h10***	13
P10	0'33" - 0'4"	Le soleil est voilé. Un homme arrive par la gauche du banc, il y dépose un sac et va s'accouder au parapet. Un enfant est à terre à la gauche de l'image. Une femme entre dans le cadre par la gauche et soulève l'enfant.			3 h14, e15, f16	16
P11	0'37" - 0'4"	L'homme est seul assis au centre du banc. Il écarte ses bras qui reposent sur la cime du dossier. Intensification du vent dans le feuillage de l'arbre.			1 h14	16
P12	0'41" - 0'7"	Retour du soleil, le vent s'est calmé. Un couple assis sur le banc s'embrasse.			2 h17, f18	18
P13	0'48" - 0'6"	Soleil voilé. Une femme seule est assise, la tête tournée regardant vers la droite. Trois femmes et un homme entrent dans le cadre par la droite en marchant. Deux femmes passent derrière le banc. Les deux autres personnes passent entre le banc et le parapet. La femme assise les suit du regard.			5 f19, f20, f21, f22, h23	23
P14	0'54" - 0'4"	La femme est toujours assise au même endroit. Quatre personnes debout devant le parapet lui bloquent la vue (un homme portant un enfant sur ses épaules se tient devant elle). Les quatre personnes arrivées lors du plan précédent sont accoudées au			9 f19, f20, f21, f22, h23, f24, f25, h26, e27,	27

		parapet à gauche du banc.				
P15	0'58" - 0'5"	Tout le monde a disparu à l'exception de la femme assise. Quatre personnes passent au premier plan de la caméra (rentrent dans le cadre par la droite et ressortent par la gauche, devant l'arbre). La femme, en tête de ce groupe, pousse un landau. Un jeune homme (dernière personne du groupe) regarde la caméra. On distingue une silhouette statique cachée par le tronc de l'arbre.			7 **f19,** e28, f29, e30, h31, h32, h33	33
P16	01'3" - 0'3"	Quatre nouvelles personnes sont assises sur le banc.			4 h34, h35, f36, f37	37
P17	01'6" - 0'5"	Banc vide. Une femme entre dans le cadre de l'image par la droite. Elle marche en tirant un chien en laisse. Ils passent entre la banc et l'arbre.			1 f38 + chien	38
P18	01'11" - 0'6"	Un homme avec un landau à gauche du banc. Un couple debout à droite du banc, l'homme tient un enfant debout sur le banc. Il le porte dans ses bras et vont poser devant la vue tandis que la femme prend les prend en photo.			5 h39, e40, h41, e42, f43	43
P19	0'17" - 0'4"	L'homme au landau se met en mouvement. Une femme l'accompagne, elle était cachée par l'arbre. Une femme tenant un enfant à la main s'avance vers la caméra. Trois hommes sont accoudés au parapet (on les voit de dos). Trois femmes rentrent dans le cadre à droite. L'image est très encombrée et exceptés les 3 hommes accoudés, tout le monde est en mouvement. Le plan étant très court cela renforce l'effet d'encombrement.			10 h39, e40, f44, e45, h46, h47, h48, f49, f50, f51	51
P20	01'21" - 0'5"	Un chien tenu en laisse entre avec son maître par la droite de l'image. Ils marchent vers la gauche de l'image en passant entre le banc et le parapet. L'homme tourne le			2 f52 + chien e53	53

		regard vers la vue tout en marchant (le chien tire sur la laisse). En même temps un petit garçon a la trajectoire inverse : il entre par la gauche de l'image et s'avance vers la droite de l'image en passant entre le banc et l'arbre, son cartable sur la tête.				
P21	01'26" - 0'7"	Un couple en face du banc, l'homme s'assied, la femme, debout, pointe du doigt en direction de la vue. Deux femmes passent derrière le banc.			4 h54, f55, f56, f57	57
P22	01'33" - 0'6"	Encombrement de l'image. Le même couple est assis sur le banc. Un groupe de 9 personnes passe en marchant derrière le banc, remplissant un moment le champ de la caméra.			11 <u>h54, f55,</u> h58, f59, h60, f61, h62, f63, h64, h65, f66	66
P23	01'39" - 0'4"	Un enfant se tient debout (sur le socle) devant le banc à son extrémité droite. Un autre enfant rentre dans l'image par la droite et grimpe sur le socle du banc.			2 e67, e68	68
P24	01'43" - 0'4"	Un enfant est au centre du banc, un pied sur l'assise, l'autre en haut du dossier. Il fait face à la caméra. Il se met ensuite à cheval sur le dossier.			1 e69	69
P25	01'47" - 0'5"	Le même enfant continue à jouer sur le dossier du banc. Une femme debout regarde la vue. Un homme rentre dans l'image par la gauche et s'approche de la femme.			3 <u>e69,</u> f70, h71	71
P26	01'52" - 0'2"	Toujours pas de soleil. Personne dans l'image. Le banc est vide.			0	71
P27	01'54" - 0'9"	Retour du soleil. La lumière est celle d'une fin d'après-midi. Une femme flâne devant le banc et regarde la vue. Elle sort du cadre mais son ombre portée reste à l'image. Cette ombre est rejointe par une deuxième ombre plus à droite.			1 f72 + ombre	72
P28	2'03" - 0'8"	Deux personnes sont assises sur le banc. Une fillette monte les rejoindre.			4 h73, h74,	76

		Une quatrième personne rentre par la droite du cadre et va s'asseoir à coté de la fillette. Tout le monde se décale vers la gauche du banc.			e75, f76	
P29	2'11" - 0'5"	Un homme est assis seul sur le banc, il se penche en avant et regarde vers la droite.			1 h77	77
P30	2'16" - 0'5"	Un couple est assis sur le banc. L'homme caresse les cheveux de la femme puis entoure ses épaules de son bras. La lumière ressemble à celle d'un soleil couchant. (On ne voit pas le soleil à l'image).			2 f78, h79	79
P31	2'24" - 0'5"	La lumière a décliné. Le banc est vide. Une femme entre dans l'image par la droite, elle marche à grandes enjambées entre le banc et le parapet. Le plan s'arrête au moment où elle disparaît derrière le tronc de l'arbre.			1 f80,	80
P32	2'29" - 0'6"	La lumière a décliné un peu plus. Un couple et une femme font face à la vue, debout. La femme va s'asseoir sur le banc et ouvre un livret.			3 f81, h82, f83	83
P33	2'35" - 0'6"	La lumière a décliné un peu plus. 4 personnes debout devant le banc, flânerie, vue.			4 h84, f85, h86, f87	87
P34	2'41" - 0'3"	La lumière a décliné un peu plus. Tombée de la nuit. Le banc est vide.			0	87
P35	2'44" - 0'1"	La lumière a décliné encore plus. Le banc est vide.			0	87
P36	2'45" - 0'5"	La lumière a décliné un peu plus. Deux femmes s'asseyent sur le banc.			2 f88, f89	89
P37	2'50" - 0'3"	Il fait nuit. Des lumières sur les façades se sont allumées. Les deux femmes sont toujours assises. L'une fume une cigarette.			2 <u>f88, f89</u>	89
P38	2'53" - 0'4"	Il fait nuit. Les lumières des façades sont plus visibles. Le banc est vide. Personne dans l'image que l'on puisse distinguer.			0	89
P39	2'57" -	Nuit noire.			0	89

	0’4”					
P40	3’1” - 0’1” FIN : 3’02”	Fondu au noir.		decrescendo de la musique.	0	89

Légende :

Personne présente dans le plan précédent

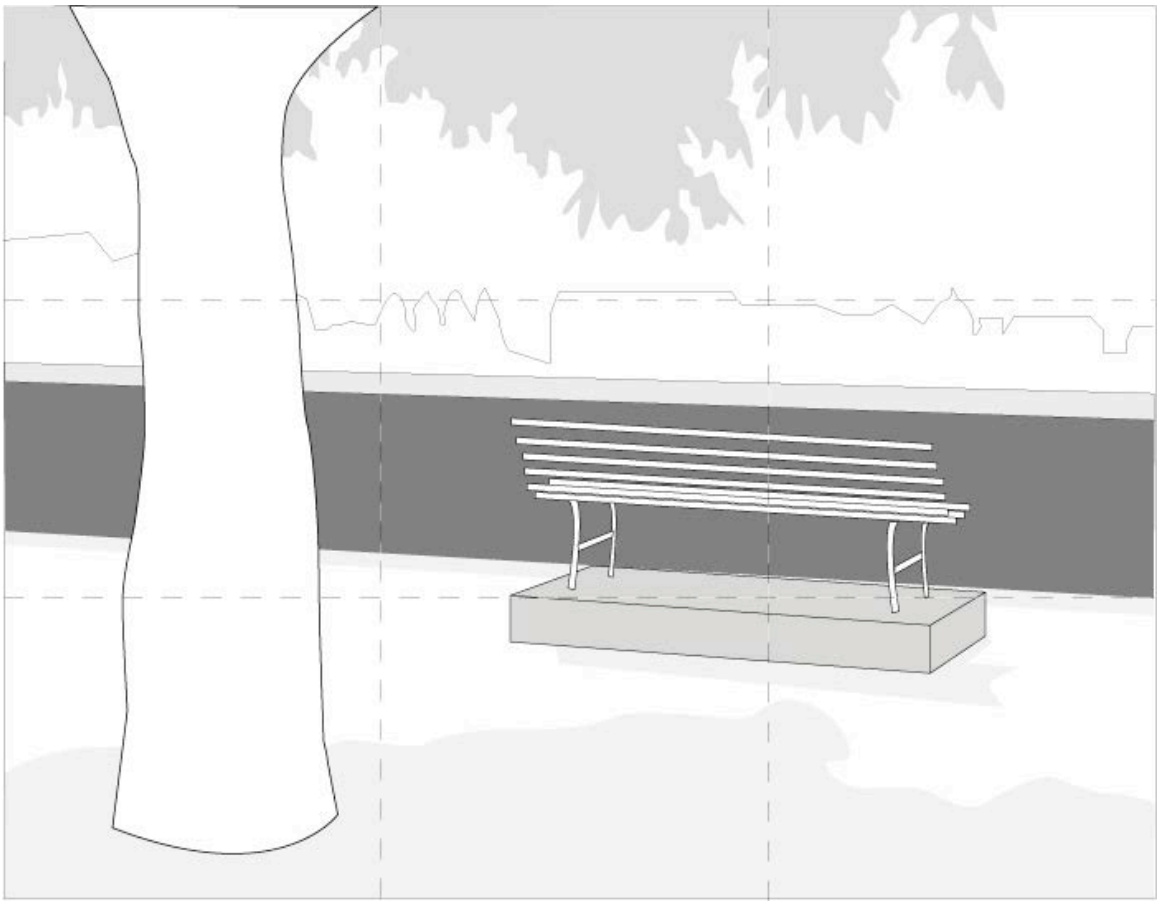
Personne présente dans les deux plans précédents

Personne présente dans les trois plans précédents

Nombre nul de présences dans le plan

Nombre important de présences dans le plan

3/ Schéma de la géométrie du cadre



4/ Graphique des présences par plan

ESPLANADE DE LA CATHEDRALE. ASSISES VEGETALES.
Karine Sudan

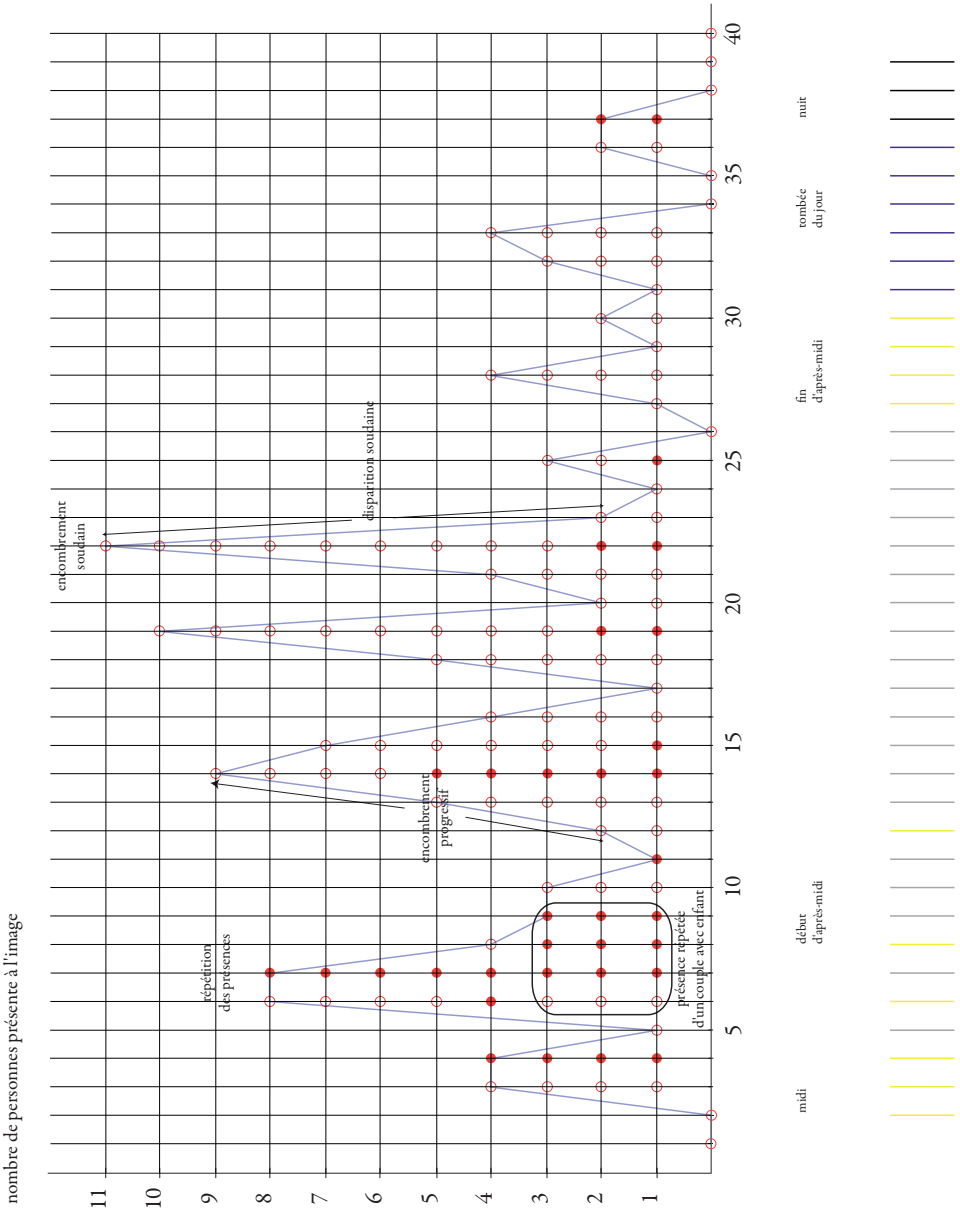
1994
3min. 02 sec.

Vidéo réalisée dans le cadre de la recherche *Parcs et Promenades pour habiter. 12 vidéogrammes lausannois*, dirigée par Pascal Amphoux et Christophe Jaccoud.
Tome 2 de la recherche.
DVD, 1994.

LEGENDE

○ personne présente dans le plan

● personne déjà présente dans le plan précédent



Annexes du chapitre 2

Sommaire

I - Liste des éléments du premier corpus « Recueil et analyse de films existants »

I - Liste des éléments du premier corpus « Recueil et analyse de films existants »

CORRE Jean-Philippe

>> CORRE Jean-Philippe. *La parenthèse urbaine : Circle*, 5 min. 37 sec. Couleur, sonore, 2010. [En ligne]. URL : https://vimeo.com/22946666, (Consulté le 20/06/2014)
>> CORRE Jean-Philippe. [En ligne]. URL : http://www.jeanphilippecorre.com/, (Consulté le 20/06/2014).

GONZALEZ-FOERSTER Dominique

>> GONZALEZ-FOERSTER Dominique. « Rio de Janeiro ». 5 min. 46 sec. Couleur, sonore, (2000). In *Parc Central*, DVD, Paris : MK2/Anna Sanders Films, 45 min., 2006.
>> GONZALEZ-FOERSTER Dominique. « Taipei ». 9 min. 15 sec. Couleur, sonore, (2000). In *Parc Central*, DVD, Paris : MK2/Anna Sanders Films, 45 min., 2006.
>> GONZALEZ-FOERSTER Dominique. *Parc Central*. DVD. Paris : MK2/Anna Sanders Films, 45 min., 2006.
>> GONZALEZ-FOERSTER Dominique. [En ligne], URL : http://www.dgf5.com/, (Consulté le 20/06/2014).
>> GONZALEZ-FOERSTER Dominique. « Surface: Rio de Janeiro». Revue *Purple*. N°7, printemps 2001. Pages 86-87.
>> GONZALEZ-FOERSTER Dominique, HUYGHE Pierre, PARRENO Philippe. *[exposition], 30 octobre 1998-10 janvier 1999, Musée d'art moderne de la Ville de Paris* [textes de Liam Gillick, Dunne et Fiora Raby, et al.]. Paris : Paris musées, 1998. 143 p. [48] p. de planches en couleur.
>> MOISDON TREMBLEY Stéphanie. *Dominique Gonzalez-Foerster*. Paris : Éditions Hazan, 2002. 110 p.
>> OBRIST Hans Ulrich. *Interviews*. Volume 1. Ed. Thomas Boutoux. Milan and New York : Fondazione Pitti Immagine Discovery and Charta, 2003. Chapitre « Gonzales-Foerster Dominique », Pages 290-307.

PIED LA BICHE

>> PIED LA BICHE. *Sans Titre (RER)*. 12 min. 46 sec. Couleur, sonore, 2010. [En ligne]. URL : http://www.smartcity.fr/ciup/projet/sans-titre-rer-2010.html, (Consulté le 20/06/2014).
>> DÉDALE. *SmartCity, nouveaux enjeux urbains, nouvelles pratiques artistiques*. [En ligne]. URL : http://www.dedale.info/smartcity, (Consulté le 20/06/2014).
>> PIED LA BICHE. [En ligne]. URL : http://www.piedlabiche.com/, (Consulté le 20/06/2014).
>> REBAR. « Mapping the city by falling down ». *Open Space*. [En ligne]. URL : http://blog.sfmoma.org/2010/02/mapping-the-city-by-falling-down/, (Consulté le 20/06/2014).

SMITH John

>> SMITH John. « The Girl Chewing Gum». 12 min. Noir & blanc, sonore, (1976). In *John Smith 3 DVD Boxset, Volume 1*, DVD, Londres : LUX, 85 min., 2012.
>> SMITH John. *John Smith 3 DVD Boxset, Volume 1*. DVD, Londres : LUX, 85 min., 2012.
>> SUDRE Alain Alcide. « Expérimental (film) ». In VIRMAUX Alain & VIRMAUX Odette (Eds.), *Dictionnaire du cinéma mondial. Mouvements, écoles, courants, tendances et genres.* Monaco : Éditions du Rocher, 1994. Pages 318-345.
>> SITNEY, P. Adams. « Structural Film ». *Film Culture Reader*. New York : Praeger Publishers, 1970.
>> LE BAL. « John Smith, animer le quotidien ». Projection : le 27 Octobre et le 8 Décembre 2012. [En ligne]. URL : http://www.le-bal.fr/fr/mh/dun-monde-lautre/, (Consulté le 20/06/2014).

>> FRYE Bryan. « Interview with John Smith ». *Millennium Film Journal*. Issue 39/40, 2003. [En ligne]. URL : http://www.mfj-online.org/journalPages/MFJ39/JohnSmith.html, (Consulté le 20/06/2014).
>> O'PRAY Michael. « John Smith ». *Luxonline artists' film and video site*, 2003. [En ligne]. URL : http://www.luxonline.org.uk/artists/john_smith/essay%285%29.html, (Consulté le 20/06/2014).
>> BRADSHAW Nick. « John Smith: Of process and puns ». *Sight and Sound, BFI Film Forever*, 2010. [En ligne]. URL : http://old.bfi.org.uk/sightandsound/exclusive/john_smith.php, (Consulté le 20/06/2014).
>> CAMPER Fred. « Pushed to the Limit. Films and videos by John Smith ». *Chicago Reader*, 06 Septembre 2001. [En ligne]. URL : http://www.chicagoreader.com/chicago/pushed-to-the-limit/Content?oid=906377, (Consulté le 20/06/2014).
>> DANKS Adrian. « On the Street where You Live: The Films of John Smith ». *Senses of cinema*, Issue 29, Novembre-Décembre 2003. [En ligne]. URL : http://sensesofcinema.com/2003/feature-articles/john_smith/, (Consultée le 20/06/2014).

STRAUB Jean-Marie & HUILLET Danièle
>> STRAUB Jean-Marie & HUILLET Danièle. « Lothringen ! ». 21 min. Couleur, sonore, (1994). In *Coffret Straub – Huillet, Volume 4*, Paris : Montparnasse, 2009.
>> BARRES Maurice. *Colette Baudoche. Histoire d'une jeune fille de Metz.* Paris : Émile-Paul éditeurs, 1913. 264 p.
>> GUEGEN Philippe. ""Lothringen"": En passant par la Lorraine avec les Straub-Huillet. *Libération*. le 12 janvier 1995. [En ligne]. URL : http://www.liberation.fr/culture/0101129400-lothringen-en-passant-par-la-lorraine-avec-les-straub-huillet, (Consulté le 20/06/2014).
>> TURQUETY Benoît. *Danièle Huillet et Jean-Maris Straub, objectivistes en cinéma*. Lausanne et Paris : L'Âge d'homme. 2009. 578 p.
>> LAFOSSE Philippe, HUILLET Danièle & STRAUB Jean-Marie. *L'étrange cas de madame Huillet et monsieur Straub : comédie policière avec Danièle Huillet, Jean-Marie Straub et le public*. Toulouse et Ivry-sur-Seine : Ombres et À Propos. 2007. 316 p.
>> STRAUB Jean-Marie. *Écrits : Jean-Marie Straub et Danièle Huillet*. Paris : Independencia. 2012. 287 p.
>> STRAUB Jean-Marie & HUILLET Danièle. *Rencontres avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet.* Édition établie par Jean-Louis Raymond. Paris et Le Mans : Beaux-arts de Paris les éditions, École Supérieure des Beaux-Arts du Mans, 2008. 122 p. Collection D'art en questions.
>> DEVILLE Jacques, DELABORDE Didier, WAGNER Pierre-Edouard (Eds) & alii. *Leçons de géographie : De Colette Baudoche au tournage de Lothringen !* Metz : Bibliothèques-Médiathèques de la Ville de Metz, 2001. 32 p.
>> KAMMERER Peter, NEYRAT Cyril, PASSERONE Giorgio & HAENEL Yannick. L'inconsolable de Jean-Marie Straub : Films-silex. Independencia. Le 8 février 2012. [En ligne]. URL : http://www.independencia.fr/revue/spip.php?article473, (Consulté le 20/06/2014).

SUDAN Karine
>> SUDAN Karine. « Esplanade de la cathédrale. Assises végétales ». 3 min. 2 sec. Couleur, sonore. In AMPHOUX Pascal, JACCOUD Christophe, *Parcs et promenades pour habiter. Tome 2 : douze vidéogrammes lausannois.* Lausanne : École Polytechnique Fédérale, 1993. (Cassette vidéo).
>> AMPHOUX Pascal & JACCOUD Christophe, *Parcs et promenades pour habiter,* Tome 1 : *Étude exploratoire sur les pratiques et représentations urbaines de la nature à Lausanne : douze monographies lausannoises* (1992. 118 p.), Tome 2 : *Douze vidéogrammes lausannois* (1993. Vidéo), Tome 3 : *Douze monographies lausannoises* (1994. 158 p.). Lausanne : École Polytechnique Fédérale.

WELSBY Chris
>> WELSBY Chris. « Park Film ». 7 min. 16 sec. Couleur, muet, (1972-73). In *Chris Welsby*, DVD, Londres : British Artists' Films, 161 min., 2005.

>> WELSBY Chris. *Chris Welsby: British Artists' Films*. DVD, Londres : British Film Institute, 161 min., 2005.
>> WELSBY Chris. Technology and landscape. *Chris Welsby*. Juin 2001. [En ligne]. URL : http://www.sfu.ca/~welsby/Intro.htm, (Consulté le 20/06/2014).
>> VIRMAUX Alain & VIRMAUX Odette (Eds.). *Dictionnaire du cinéma mondial. Mouvements, écoles, courants, tendances et genres.* Monaco : Éditions du Rocher, 1994. Pages 318-345.

WHYTE William H.
>> WHYTE William H. *The Social Life of Small Urban Spaces*. 58 min. et 59 sec. Couleur, sonore, DVD, Santa Monica : Direct Cinema Limited, 1988.
>> WHYTE William H. *The Social Life of Small Urban Spaces*. New York : Project for Public Spaces, 1980. 125 p.
>> WHYTE William H. *City: Rediscovering the Center*. New York : Anchor Book, Doubleday, 1988. 386 p.
>> GOLDBERGER Paul. Foreword. In WHYTE William. H. & LAFARGE Albert. *The Essential William H. Whyte*. New York : Fordham University Press, 2000. Pages vii-ix.
>> NOCERA Joseph. Foreword. In WHYTE William H. *The Organization Man*. Philadelphie : University of Pennsylvania Press, 2002 (1956). Pages vii-xvi.
>> PROJECT FOR PUBLIC SPACES Inc. « William H. Whyte ». [En ligne]. URL : http://www.pps.org/reference/wwhyte/, (Consulté le 20/06/2014).

Annexes du chapitre 3

Sommaire

I – Liste des éléments du deuxième corpus « Observation dans le milieu opérationnel »

I – Liste des éléments du deuxième corpus « Observation dans le milieu opérationnel »

XIIèmes Rencontres de la Démocratie Locale les 28 et 29 mai 2010 à Grenoble et dans son agglomération, organisées par l'Association pour la Démocratie et l'Éducation Locale et Sociale (ADELS)

>> BRAYER Laure et alii. *On a traversé l'histoire*. Film réalisé par une dizaine de participants dans le cadre de l'« Atelier pratique d'urbanisme : Promenade urbaine, étude de cas et propositions de concertation autour d'un cas pratique : Quartier Flaubert à Grenoble », organisé par l'Agence d'Urbanisme de la Région Grenobloise, en collaboration avec le collectif BarzarUrbain, le 28/05/2010 de 16h45 à 19h00, à Grenoble, durée du film : 5 min. 51 sec. [film].
>> Première partie de la restitution de l'atelier pratique d'urbanisme (projection puis débat mené par Nicolas Tixier), le 29/05/2010 de 9h00 à 12h30, à Grenoble, durée : 1 h 30 min. [enregistrement vidéo].

Entretiens exploratoires

>> Entretien avec Sylvie Barnezet et Sophie Girard-Blanc, Agence d'urbanisme de la Région Grenobloise (AURG), le 17/06/2010, à Grenoble, durée : 50 min. [enregistrement sonore ; retranscription].
>> Entretien avec Pascale Simard, Agence d'Urbanisme pour le développement de l'Agglomération Lyonnaise (UrbaLyon), le 12/07/2010, à Lyon, durée : 1 h. 14 min. [enregistrement sonore ; retranscription].

Suivi "Avant" de la ligne grenobloise de tramway E

>> Journal de bord de l'expérience, tenu du 22/11/2010 au 17/11/2011, retraçant : notes prises pendant les réunions internes à l'AURG et les Comités Techniques de la ligne E organisés par le SMTC, notes et photographies prises pendant le terrain (accompagnement des vidéastes pendant les trois missions vidéo), notes à propos des vidéos produites, correspondance mail. [notes personnelles ; photographies].

Projet global de suivi « Avant » de la ligne E et coordination / *SMTC, AURG*

>> *Élaboration du contrat d'axe de la ligne E : les zones d'intensification urbaine liées au tramway*. Carte légendée présentant les zones d'intensification urbaine le long de la nouvelle ligne de tramway, document provisoire. 09/2010. [planche graphique format A0].
>> *Cartes DUP (déclaration d'Utilité Publique)*. Ensemble de dix plans légendés (échelle 1/200ème) présentant le projet d'aménagement des onze stations de la ligne E et leurs abords (dans un fuseau de 500 m). 11/2010. [planches graphiques format A0].
>> *Ligne E : Le contrat d'axe*. 01/2011. 40 p.
>> *Planning démarche globale*. 01/2011. 2 p.

>> *Comité technique de la ligne E, 16 Juin 2011 : Lancement de la démarche de suivi du projet ligne E*. 16/06/2011. 63 p. [supports de présentation].
>> *Compte-rendu du comité technique de la ligne E, 16 Juin 2011*. 18/06/2011. 8 p.

>> *Comité technique de la ligne E, 15 Septembre 2011 : Bilan d'étape et avancement de « l'état des lieux avant travaux »*. 15/09/2011. 54 p. [supports de présentation].
>> *Compte-rendu du comité technique de la ligne E, 15 Septembre 2011*. 19/09/2011. 4 p.

>> *Comité technique de la ligne E, 17 Novembre 2011*. 17/11/2011. 72 p. [supports de présentation].
>> *Compte-rendu du comité technique de la ligne E, 17 Novembre 2011*. 22/11/2011. 6 p.

>> *État des lieux avant mise en service de la ligne E de l'agglomération grenobloise. État des lieux et perspectives d'évolution des territoires traversés par la future ligne E.* SMTC & AURG. 02/2013. 12 p. [synthèse générale des différents rapports d'étude].

Volet Espaces Publics / *AURG*

>> *Évaluation ligne E. Synthèse Espaces publics.* 17/01/2011. 4 p. [note interne].
>> *Cahier de Clauses Techniques Particulières (CCTP). Suivi « avant » de la ligne E de tramway. Thème : Espaces publics. Les vidéos (vidéos comparées et vidéos en continu)*. 03/2011. 12 p.
>> *Cahier de Clauses Techniques Particulières (CCTP). Suivi « avant » de la ligne E de tramway. Thème : Espaces publics. Balades urbaines*. 03/2011. 12 p.
>> *Compte-rendu réunion lancement marché vidéos*. 17/05/2011. 2p. [note interne].
>> *Scénario Analyse Paysage (version 4bis)*. 28/07/2011. 7p. [note interne].

>> *Ligne E – Analyse paysagère et ambiances urbaines*. AURG. 10/2011. 16 p. [rapport d'étude].
>> *Évaluation « avant » ligne E. Synthèse du chantier Espaces Publics*. AURG. 04/2012. 24 p. [rapport d'étude].

Mission vidéo / *Future Prod*

>> *Réponse à l'appel d'offre pour la Mission Vidéo par la SARL Future Prod*. 26/03/2011. 12 p.

>> *Extrait bus*. 29 sec., couleur, muet. 05/2011. [test vidéo].
>> *Trajets 3 modes (Split-screen_Aller)*. 43 min. 30 sec., couleur, muet, 2011. [film].

>> *Repérage des points de vue*. Pour chacun des huit sites de l'étude, fiche contenant : l'emplacement et l'angle de prise de vue indiqués sur une photographie aérienne, le cadre de la prise de vue illustré par une photographie. 05/2011. 9 p. [documents internes].
>> *Extrait Pique Pierre*. 15 sec., couleur, sonore. 05/2011. [test vidéo].
>> *Rues accélérées*. 2 min., couleur, muet. 05/2011. [test vidéo].

>> *Analyse Paysage. (Version 1)*. 7 min. 15 sec., couleur, sonore. 27/07/2011. [film].
>> *Analyse Paysage. (Version 2)*. 8 min. 13 sec., couleur, sonore. 30/08/2011. [film].
>> *Vidéo : évaluation de la phase avant travaux*. Future Prod. 8 min. 20 sec., couleur, sonore, 12/10/2011. [film].

>> *Rapports de tournage Points stratégiques*. 10/2011. 27 p. [11 fiches méthodologiques].

Mission Balades urbaines / *W&Z Conseil* et *CITEXPLIC*

>> *Réponse à l'appel d'offre pour la Balades urbaines par l'agence W&Z Conseil*. 26/03/2011. 25 p.

>> *Invitation à une balade urbaine sur la commune de Grenoble Allier Vaucanson et ses espaces publics*. Document de diffusion de l'information. 06/2011. 1 p. [flyer].
>> *Comprendre les utilisation des espaces publics avant l'arrivée du Tram E. Balade urbaine sur commune de Saint Egrève / Fiancey*. 06/2011. 20 p. [livret à remplir par le participant de la balade].

>> 7 *Balades urbaines*. 13 min. 16 sec., couleur, sonore, 11/2011. [film de restitution des balades].
>> *Comprendre les usagers des espaces publics avant l'arrivée de la ligne E du tramway (balades urbaines)*. W&Z Conseil et CITEXPLIC. 11/2011. 50 p. [rapport d'étude].

Mission Analyse des sites stratégiques / *Atelier Verdance*

>> *Étude Tramway. Ligne E du tramway. Analyse des sites stratégiques. Site Dubedout*. Atelier Verdance. 03/2012. 22 p. [rapport d'étude].

Volet Déplacements / *MVA Consultancy*

>> *Étude « avant de la ligne E de tramway » - Volets déplacements. Présentation finale*. MVA Consultancy. 08/2012. 25 p. [support de présentation].

Annexes du chapitre 4

Sommaire

I – Liste des éléments du troisième corpus « réalisation d'un film de commande »

I – Liste des éléments du troisième corpus « réalisation d'un film de commande »

>> METRO & ENSAG. *Convention relative à un travail de recherche universitaire dans le cadre du 35ème congrès mondial du développement urbain (INTA)*. Juin 2011. [document administratif].

>> *Cahier des charges du projet de film sur les métropoles intermédiaires pour l'INTA35*. Mai 2011. [document interne].
>> Retranscription intégrale des entretiens menés dans les cinq villes intermédiaires. Septembre 2011. [document de travail].
>> Sélection des paroles retenues pour le film. Octobre 2011. [document de travail].

>> *Taskscapes urbains, regards sur 5 métropoles / Urban Taskscapes, looking at 5 metropolises*, 14 min. 22 sec. Grenoble, Novembre 2011. Réalisation : Laure Brayer, montage : Guillaume Meigneux, sous la direction de : Nicolas Tixier, enregistrement audiovisuel et sonore : Duy Duc Bui, Thai-Huyen Nguyen, Antti Tuomikoski, Vincent Laureau, Fanny Besse, Vinicius Andrade, Renata Oliveira, Renaud Lefebvre, Farid Kassouf, Arash Maleki, collaborations : Sylvie Barnezet, Damien Denizot, Anne-Marie Maür. Co-production : ENSAG, CRESSON, Grenoble Alpes-métropole. Collaboration : AURG. Dans le cadre du 35 ème Congrès INTA, [film]. En ligne : URL : http://www.inta-aivn.org/en/multimedia/videos/inta35-videos/424-atmosphere/1214-urban-taskscapes1

>> Journal de bord de l'expérience, tenu du 04/04/2011 au 10/10/2011, retraçant : notes prises pendant les réunions internes à l'équipe de réalisation, notes prises pendant les entretiens avec les vidéastes, correspondance mail, [notes personnelles].

Annexes du chapitre 5

Sommaire

I – Liste des éléments du quatrième corpus « Expérimentation pédagogique »

I – Liste des éléments du quatrième corpus « Expérimentation pédagogique »

Entretien exploratoire

>> Entretien avec Iréna Latek, à l'École d'architecture, Faculté de l'aménagement, Université de Montréal, le 10/10/2010, à Montréal, durée : 1 heure 2 min., [enregistrement sonore ; retranscription].

Séminaire « Traversées urbaines - les ambiances urbaines à l'épreuve de la vidéo », ENSAG

>> *Architectures et cultures sensibles de l'environnement, Séminaire de master 1 - 2011-2012 : Traversées urbaines - les ambiances urbaines à l'épreuve de la vidéo.* 09/2011. 3 p. [Document de présentation du séminaire].

>> *Architectures et cultures sensibles de l'environnement, Séminaire de master 1 - 2011-2012 : Traversées urbaines - les ambiances urbaines à l'épreuve de la vidéo. Présentation de l'exercice.* 09/2011. 3 p. [Document à l'attention des étudiants].

>> >> Journal de bord du suivi pédagogique, tenu du 24/06/2010 au 14/12/2011, retraçant : préparation de cours et formulation de l'exercice, suivi des étudiants, corrections des différentes versions des articles, notes prises pendant le pré-rendu et le rendu final [notes personnelles].

Productions des étudiants du séminaire (vidéos et articles)

GROUPE 1 :

>> KAN Katy, LUPASCU Alex, SALAZAR Johana & TOP Marion. *Matière à observer, quand le flux dissimule l'événement, quand l'événement masque le flux.* 9 min. 50 sec., couleur, sonore, 2011. [Vidéo présentée à la fin du semestre].

>> KAN Katy, LUPASCU Alex, SALAZAR Johana & TOP Marion. *Matière à observer, quand le flux dissimule l'événement, quand l'événement masque le flux.* 12/2011. 8 p. [Article accompagnant la vidéo présentée à la fin du semestre].

GROUPE 2 :

>> DE SOUZA Ana Paola, GARCÍA Christina, MESBAHI Mariam, PILLANT Antoine & RAMPANTI Lucia. *Le regard en mouvement*. 9 min. 40 sec., couleur, muet, 2011. [Vidéo présentée à la fin du semestre].

>> DE SOUZA Ana Paola, GARCÍA Christina, MESBAHI Mariam, PILLANT Antoine & RAMPANTI Lucia. *Le regard en mouvement*. 12/2011. 6 p. [Article accompagnant la vidéo présentée à la fin du semestre].

GROUPE 3 :

>> FAURE-GEORS Coline, DIAZ Juliana, CONTREIRA Beatriz, FRAYSSINHES Émilie, CAMARA-BEVIA José & ZAMBRANA Javier. *La limite c'est le chemin et les buts c'est le banc ok ?* 6 min. 30 sec., couleur, sonore, 2011. [Vidéo présentée à la fin du semestre].

>> FAURE-GEORS Coline, DIAZ Juliana, CONTREIRA Beatriz, FRAYSSINHES Émilie, CAMARA-BEVIA José & ZAMBRANA Javier. *La limite c'est le chemin et les buts c'est le banc ok ?* 12/2011. 4 p. [Article accompagnant la vidéo présentée à la fin du semestre].

GROUPE 4 :

>> BILBOULIAN Anna, DANIÉLOU Sixtine, KACED Souad, PIZARRO Jorge, PUCHILLE Amanda & REYNAUD Marine. *Promenade au fil de l'eau.* « Trajectoire » : 5 min. 37 sec., couleur,

sonore ; « Distance et proximité » : 6 min. 18 sec., couleur, sonore ; « Effets naturels et artificiels » : 9 min. 43 sec., noir & blanc, muet, 2011. [Installations vidéographiques présentées à la fin du semestre].
>> BILBOULIAN Anna, DANIÉLOU Sixtine, KACED Souad, PIZARRO Jorge, PUCHILLE Amanda & REYNAUD Marine. *Promenade au fil de l'eau*. 12/2011. 11 p. [Article accompagnant la vidéo présentée à la fin du semestre].

GROUPE 5 :

>> DEZZAZ Kawtar, FERRERA João, MARCHAL Théo, PIMENTEL André & TESSIEUX Marine. *Dans l'intimité de la rue*. 8 min. 10 sec., couleur, sonore, 2011. [Vidéo présentée à la fin du semestre].
>> DEZZAZ Kawtar, FERRERA João, MARCHAL Théo, PIMENTEL André & TESSIEUX Marine. *Dans l'intimité de la rue*. 12/2011. 2 p. [Article accompagnant la vidéo présentée à la fin du semestre].

Annexes du chapitre 6

Sommaire

I – Livret de présentation de la journée d'étude *La transformation ordinaire des lieux au prisme des dispositifs filmiques*, le 11 Janvier 2013 à l'ENSAG

II – Tableau récapitulatif des extraits de films projetés

III – Retranscription des propos tenus lors de la journée d'étude *La transformation ordinaire des lieux au prisme des dispositifs filmiques*, le 11 Janvier 2013 à l'ENSAG

1/ Session de projection Matin du groupe 1 (de 10h00 à 12h30) - [code 1a]

2/ Session de projection Matin du groupe 2 (de 10h00 à 12h30) - [code 1b]

3/ Session de projection Après-midi du groupe 1 (de 14h00 à 15h00) - [code 2a]

4/ Session de projection Après-midi du groupe 2 (de 14h00 à 15h00) - [code 2b]

5/ Session finale de débat réunissant les groupes 1 et 2 (de 15h00 à 17h00) - [code 3]

IV – Carnet de prise de notes rempli par les intervenants

I – Livret de présentation de la journée d'étude *La transformation ordinaire des lieux au prisme des dispositifs filmiques*, le 11 Janvier 2013 à l'ENSAG

<< La transformation ordinaire des lieux au prisme des dispositifs filmiques >>

Journée d'étude – Laboratoire CRESSON – ENSA Grenoble – Vendredi 11 Janvier 2013 – Organisation : Laure Brayer

<< Présentation >>

Cette journée d'étude propose d'inviter différents experts issus des champs de la pratique filmique, de la recherche urbaine, de la maîtrise d'ouvrage et de la maîtrise d'œuvre, à débattre à partir d'un corpus de films établi.
Il s'agira, à partir de ce corpus, de questionner la dimension opératoire des dispositifs filmiques quant à la compréhension de la transformation ordinaire des espaces publics urbains.
La méthode utilisée sera celle de l'observation récurrente collective.
Les visionnages et les échanges se feront sous l'angle de deux questionnements :

- La mise en visibilité de la transformation ordinaire des lieux : en quoi et comment le recours au film peut-il orienter notre compréhension de la dynamique de l'ambiance ?
- L'opérativité de ces dispositifs filmiques : quelle peut être l'opérativité de l'approche filmique dans les divers champs d'expertises convoqués ?

<< Programme de la journée d'étude >>

09h45 -10h00 : Introduction de la journée d'étude – *salle 282*

10h00-12h30 : Travail par groupe à partir du corpus de films (1ère partie)
- Animateur du Groupe 1 : Nicolas Tixier – *salle 282*
- Animatrice du Groupe 2 : Laure Brayer – *salle 283*

12h30-14h00 : Pause déjeuner – *Amphi du Parc*

14h00-15h00 : Travail par groupe à partir du corpus de films (2ème partie)
- Animatrice du Groupe 1 : Laure Brayer – *salle 282*
- Animateur du Groupe 2 : Nicolas Tixier – *salle 283*

15h00-17h00 : Débat collectif – *salle 282*

<< Intervenants >>

> Intervenants sollicités <

N. A-S., architecte (*Zoom architecture*), enseignant à l'École Supérieure d'Art de l'Agglomération d'Annecy (ESAAA), vidéaste dans le collectif *Pied La Biche*.

P. A., sociologue, maître de conférence à l'Université Pierre-Mendès-France (UPMF), enseignante-chercheuse à l'UFR Sciences de l'Homme et de la Société (SHS), Émotion Médiation Culture Connaissance (EMC2).

C. A., urbaniste, chargé d'étude Paysage - Projet urbain, département Voirie, Espace public du Centre d'Études sur les Réseaux, les Transports, l'Urbanisme et les constructions publiques (CERTU).

R. B., chercheur en Etudes cinématographiques, maître de conférence à l'Université Stendhal, enseignant-chercheur à l'UFR Langage, Lettres et Arts du Spectacle, Information et Communication (LLASIC), co-directeur de *De l'incidence Éditeur* et directeur de la publication de la revue *murmure* et membre de *Traverses 19-21*.

M. B., sociologue, professeur à la Haute École Spécialisée (HES) de Genève, enseignant-chercheur au Groupe de Sociologie Politique et Morale (GSPM).

G. C., architecte, professeur à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble (ENSAG), chercheur au Centre de Recherche sur l'Espace Sonore et l'Environnement Urbain (CRESSON).

O. L., chercheur en géographie et aménagement, maître de conférence à l'Institut de Géographie Alpine (IGA), enseignant-chercheur à Politiques publiques, Actions politiques, Territoires (PACTE).

C. L., anthropologue-cinéaste, membre associé au Laboratoire d'Anthropologie Urbaine de l'Institut Interdisciplinaire d'Anthropologie du Contemporain (IIAC-LAU), chargé de Mission Culture & Création à l'Institut Français de l'Éducation (IFE) au sein de l'École Normale Supérieure (ENS) de Lyon.

A-M. M., directrice d'étude Projets de Territoire à l'Agence d'Urbanisme de la Région Grenobloise (AURG).

P. S., architecte, directrice de la Stratégie et des Méthodes à l'Agence d'Urbanisme pour le Développement de l'Agglomération Lyonnaise (Urbalyon).

> Encadrement scientifique <

Jean-Paul Thibaud, sociologue, directeur de recherche CNRS au Centre de Recherche sur l'Espace Sonore et l'Environnement Urbain (CRESSON), responsable scientifique du Réseau International Ambiances.

Nicolas Tixier, architecte (*BazarUrbain*), maître-assistant à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble (ENSAG), enseignant à l'École Supérieure d'Art de l'Agglomération d'Annecy (ESAAA), chercheur au Centre de Recherche sur l'Espace Sonore et l'Environnement Urbain (CRESSON).

> Organisation <

Laure Brayer, architecte, enseignante à l'École Supérieure d'Art de l'Agglomération d'Annecy (ESAAA), doctorante au Centre de Recherche sur l'Espace Sonore et l'Environnement Urbain (CRESSON) sous la direction de Jean-Paul Thibaud et la co-direction de Nicolas Tixier.

Contact : laure.brayer@grenoble.archi.fr

<< Cadre problématique >>

Attentifs au processus de co-configuration d'un lieu et de ses pratiques, nous considérons le lieu comme l'objet d'une construction toujours en cours. L'ambiance d'un lieu et son actualisation par des pratiques se définissent en permanence. Si la dimension spatiale d'un lieu peut rester identique au cours d'une même journée, son ambiance évolue, colore l'espace et ses usages de différentes manières. Dès lors, comment comprendre, représenter et partager les transformations ordinaires et quotidiennes d'un lieu dans la durée ? Comment saisir, par le film, les multiples modulations d'un lieu en train de se transformer ?

Nous formulons l'hypothèse que le film, comme médium et comme pratique, est à même de nous aider à saisir les ambiances et leur transformation. Par conséquent, comment les dispositifs filmiques participent-ils au processus de connaissance de la transformation ordinaire d'un lieu ? Comment permettent-ils de saisir ses modulations, ses modifications d'intensité, dans les relations toujours mouvantes entre l'espace et les corps (percevants et pratiquants) dans la durée ?

En couplant le visuel et le sonore, en proposant un cadre qui peut être mobile, en s'établissant dans la durée, le film propose une représentation en mouvement ouverte sur un possible, celui du hors-champ. Le film comprend intrinsèquement une ouverture possible à la transformation, à l'autre, au changement et à la surprise. Avec le film, c'est dans la relation entre ce qu'il y a, ce qu'il n'y a pas et ce qui pourrait advenir que surgit une pensée de la transformation, dans la durée. Mais le film témoigne aussi d'une fragile relation en cours de constitution, qui s'établit entre filmant et filmé au moment du tournage ou au moment de la projection.

Nous souhaitons mettre en débat ces interrogations en invitant des personnes issues de différents contextes (maîtrise d'œuvre, maîtrise d'ouvrage, pratique filmique, recherche urbaine et recherche en sciences humaines) à discuter d'un corpus composé d'une dizaine d'extraits de film. Celui-ci a été constitué dans le souci de proposer une hétérogénéité de dispositifs filmiques quant à la représentation de la transformation ordinaire d'espaces publics urbains. Mouvements ou fixité de la caméra, manipulations du temps, de l'image ou du son, montage linéaire ou compositing, narration ou effacement du filmant, parole plurielle ou film muet, etc., ces multiples éléments constituent les dispositifs filmiques en question. Il s'agira, au cours de la projection puis des débats, de garder en tête deux questions : comment les dispositifs filmiques donnent-ils à voir et partager la transformation ordinaire d'un lieu ? Et quelle est l'opérativité du film face à la question du devenir du lieu ?

<< Corpus de films >>

La séance sera organisée à partir de la projection de courts extraits des films suivants :

CORPUS PRINCIPAL :

>> AURG, SMTC, ***Trajets 3 modes***, 43 min 30 sec, couleur, muet, 2011.

>> BUCHCIK Raphael, PATUREL Clément, ROCHE Damien, ***Ambiances et temporalités,*** 9 min 51 sec, couleur, sonore, 2010.

>> CORRE Jean-Philippe, ***La parenthèse urbaine : circle,*** 5 min 37 sec, couleur, sonore, 2010.

>> DEZZAZ Kawtar, FERRERA João, MARCHAL Théo, PIMENTEL André, TESSIEUX Marine, ***Dans l'intimité de la rue,*** 8 min 10 sec, couleur, sonore, 2011.

>> GONZALEZ-FOERSTER Dominique, ***Rio de Janeiro,*** 5 min 46 sec, couleur, sonore, 2000.

>> SMITH John, ***The Girl Chewing Gum,*** 11 min 37 sec, n&b, sonore, 1976.

>> STRAUB Jean-Marie, HUILLET Danièle, ***Lothringen !,*** 21 min 05 sec, couleur, sonore, 1994.

>> SUDAN Karine, ***Esplanade de la cathédrale. Assises végétales,*** 3 min 2 sec, couleur, sonore, 1993.

>> WELSBY Chris, ***Park Film,*** 7 min 16 sec, couleur, muet, 1972-73.

>> WHYTE William H., ***The Social Life of Small Urban Spaces,*** 58 min et 59 sec, couleur, sonore, 1988.

CORPUS SECONDAIRE :

>> BRAYER Laure et alii, ***Urban Taskscapes. Looking at 5 metropoles***, 14 min 22 sec, couleur, sonore, 2011.

>> GONZALEZ-FOERSTER Dominique, ***Taipei,*** 9 min 15 sec, couleur, sonore, 2000.

>> PIED LA BICHE, ***Sans Titre (RER),*** 12 min 46 sec, couleur, sonore, 2010.

II – Tableau récapitulatif des extraits de films projetés

Ce tableau respecte l'ordre de la projection et indique la sélection minutée des extraits :

N° EXTRAIT	FILM	SÉLÉCTION
Extrait 1	GONZALEZ-FOERSTER Dominique. ***Rio de Janeiro***. 5 min. 46 sec. Couleur, sonore, 2000.	de 0 min. à 2 min. 13 sec.
Extrait 2	STRAUB Jean-Marie & HUILLET Danièle. « **Lothringen !** ». 21 min. 05 sec. Couleur, sonore, (1994). In *Coffret Straub – Huillet, Volume 4*, Paris : Montparnasse, 2009.	de 11 min. 15 sec. à 13 min. 4 sec.
Extrait 3	SMITH John. « **The Girl Chewing Gum** ». 12 min. Noir & blanc, sonore, (1976). In *John Smith 3 DVD Boxset, Volume 1*, DVD, Londres : LUX, 85 min., 2012.	de 0 min. à 2 min. 40 sec.
Extrait 4	AURG & SMTC. ***Trajets 3 modes***. 43 min. 30 sec. Couleur, muet, 2011.	de 0 min. à 1 min. 45 sec.
Extrait 5	BUCHCIK Raphael, PATUREL Clément & ROCHE Damien. ***Ambiances et temporalités***. 9 min. 51 sec. Couleur, sonore, 2010.	de 0 min. 14 sec. à 2 min. 15 sec.
Extrait 6	SUDAN Karine. « **Esplanade de la cathédrale. Assises végétales** ». 3 min. 2 sec. Couleur, sonore. In AMPHOUX Pascal & JACCOUD Christophe. *Parcs et promenades pour habiter 2. Tome 2 : douze vidéogrammes lausannois.* Lausanne : École Polytechnique Fédérale, 1993. (Cassette vidéo).	de 0 min. 37 sec. à 2 min. 55 sec.
Extrait 7	DEZZAZ Kawtar, FERRERA João, MARCHAL Théo, PIMENTEL André & TESSIEUX Marine. ***Dans l'intimité de la rue.*** 8 min. 10 sec. Couleur, sonore, 2011.	de 2 min. 58 sec. à 4 min. 48sec.
Extrait 8	WHYTE William H. ***The Social Life of Small Urban Spaces***. 58 min. et 59 sec. Couleur, sonore, DVD, Santa Monica : Direct Cinema Limited, 1988.	de 16 min. 52 sec. à 18 min. 08 sec.
Extrait 9	CORRE Jean-Philippe. ***La parenthèse urbaine : Circle***. 5 min. 37 sec. Couleur, sonore, 2010. [En ligne], URL : https://vimeo.com/22946666, (Consulté le 20/06/2014)	de 0 min. 16 sec. à 1 min. 01 sec.
Extrait 10	WELSBY Chris. « **Park Film** ». 7 min. 16 sec. Couleur, muet, (1972-73). In *Chris Welsby*, DVD, Londres : British Artists' Films, 161 min., 2005.	de 0 min. 05 sec. à 3 min. 06 sec.
Extrait 11	BRAYER Laure & alii. ***Taskscapes urbains. Regard sur 5 métropoles.*** 14 min. 22 sec. Couleur, sonore, 2011.	de 8 min. 39 sec. à 11 min. 21 sec.
Extrait 12	GONZALEZ-FOERSTER Dominique. « **Taipei** ». 9 min. 15 sec. Couleur, sonore, (2000). In *Parc Central*, DVD, Paris : MK2/Anna Sanders Films, 45 min., 2006.	de 2 min. 24 sec. à 4 min. 24 sec.
Extrait 13	PIED LA BICHE. ***Sans Titre (RER)***. 12 min. 46 sec. Couleur, sonore, 2010. [En ligne], URL : http://www.smartcity.fr/ciup/projet/sans-titre-rer-2010.html, (Consulté le 20/06/2014).	de 1 min. 53 sec. à 3 min. 44 sec.

III – Retranscription des propos tenus lors de la journée d'étude *La transformation ordinaire des lieux au prisme des dispositifs filmiques*, le 11 Janvier 2013 à l'ENSAG.

1 / Session de projection Matin du groupe 1 (de 10h00 à 12h30) - [code 1a]

Animateur : Nicolas Tixier (NT)
Discutants : CA, NAS, RB, AMM, OL.

NT : Donc peut-être je vais redire… Donc moi je vous propose de faire ce rôle d'animateur de la séance. Donc je n'interviendrai pas dans les contenus, peut-être cet après-midi dans la table ronde, dans la table collective, mais pas ce matin. L'idée c'est de soumettre des documents à votre regard, écoute et réactions, sans parti pris sur les registres d'interprétation, si ce n'est ce grand cadre général dans lequel la thèse de Laure est : à la fois, comment rendre compte de l'urbain dans ces différentes dimensions et comment ces films-là y participent, ou pas ? Est-ce qu'il y a des dispositifs qui le permettent ou pas ? Et puis après, une discussion plus large, c'est qu'est-ce que peut opérer dans le cadre, soit de la conception, soit du management, soit de la vie publique, ce type de représentation ? Et donc, par rapport à ça, on ne va passer uniquement que des extraits, malheureusement… C'est un des débats d'ailleurs qu'on pourra avoir cet après-midi, c'est-à-dire que les films ne permettent pas de lecture si rapide que ça, comme on peut le faire en lecture rapide avec un livre, et qu'on est toujours soumis au temps du défilement du film, donc Laure a choisi des séquences qui font entre 1 minute et demie et 4 ; 5 minutes selon le film, qu'on peut revoir plusieurs fois, et qui ne nous permettent pas effectivement de parler de l'œuvre dans son intégralité. Donc je dirais qu'on est soumis au fragment. Quitte à le critiquer d'ailleurs, que cette soumission-là devient peut-être un problème. Voilà. Donc les films ont des origines très très différentes, et des époques aussi différentes. C'était l'objectif de Laure, de justement de ne pas faire de pré-catégories et de se dire qu'il y a des porosités très fortes entre le domaine artistique, les études urbaines, voire même la pédagogie, on va le voir.
Alors, je vous propose d'être à la manipulation. On a en gros, mais on peut complètement déroger à ça, 20 minutes par extrait de film. Et on peut, je vous propose qu'on voie, dans un premier temps, un extrait, puis qu'on le revoie une deuxième fois, et qu'on fasse un tour de table d'échange. Et à partir de là, à vous de me dire si vous voulez le voir une troisième fois, en ralenti, en mode accéléré, en mode image par image, etc… Si le débat ne prend pas sur un film, et bien ce n'est pas grave, on passe à un autre, et puis on reviendra dessus si il le faut. Enfin je veux dire il faut vraiment qu'on se sente libre de son registre, et vous avez tous un rapport à l'image, ou à l'espace urbain différent, voilà. Et bien c'est parti. Je vais éteindre. Est-ce que vous lisez assez pour écrire ?
AMM : Donc les prises de notes… ?
NT : Voilà. Laure aimerait bien récupérer vos notes, mais si vous avez besoin d'autres cahiers pour noter elle pourra, si vous l'autorisez à faire des photocopies de vos notes… Je ne sais pas si ça lui sera utile ou pas. Et puis bien sûr elle vous rendra public le travail qu'elle va faire à partir de ça.
Donc on commence. Le premier extrait c'est l'artiste Dominique Gonzalez-Foerster, *Rio de Janeiro.* Le film fait 5 minutes 46 secondes, il est sonore, il est en couleur. Il date de 2000. Et l'extrait qu'on va voir fait 2 minutes 13.

- Première projection du 1er extrait -
GONZALEZ-FOERSTER Dominique, *Rio de Janeiro*, 5 min 46 sec, couleur, sonore, 2000.

NT : Très bien, je vous propose une seconde vision.

- Seconde projection du 1er extrait -
GONZALEZ-FOERSTER Dominique, *Rio de Janeiro*, 5 min 46 sec, couleur, sonore, 2000.

NT : Le film fait 5 minutes normalement. Là il y a juste 2 minutes et demie à peu près, la moitié du film.
NAS : Et le reste ?
NT : Le reste est du même genre.
RB : Il est possible de le mettre dans le contexte ?
NT : Enfin il faudra demander à Laure exactement. Je crois que la série… C'est une série de films sur l'espace public, qu'elle a fait dans différents pays où elle a eu un rapport soit d'habiter, soit intime, soit de travail. Donc je sais qu'il y a Taïwan, qu'il y a Rio…
RB : Toujours sur le même procédé de plongée.
NAS : Non.
NT : Non. Chaque lieu met en place un procédé différent. De mémoire à Taiwan, je ne sais pas si on va le voir d'ailleurs, je ne suis pas sûr, je crois qu'elle…

NAS : Moi je me rappelle de celui de Brasilia où en fait c'est l'espace central qui donne sur le Palais des trois pouvoirs où c'est caméra au poing avec un montage plus classique et c'est l'idée de montrer le vide et comment il est traversé par le, par les personnages comme ça. Mais celui-là est plus précis.
RB : Et au niveau des lieux choisis c'est toujours aussi emblématique ?
NT : Oui, à Taiwan c'est un temple, il me semble de mémoire, c'est un temple qui est filmé sous la pluie, et qui est un des lieux classiques de pèlerinage, d'espace public de pèlerinage, de tout habitant, pas que des touristes. Et il est filmé juste la pluie.
RB : Déjà ce qu'on peut dire c'est qu'il y a un plan. C'est un plan séquence et, alors en effet, le point de vue c'est une plongée, et il y a une combinaison de deux travellings en fait, un travelling latéral qui se combine à un travelling optique, un zoom, avec un effet de battement. Et moi ça me fait penser, enfin je trouve que si il faut parler de dispositif, parce que je crois que c'est le mot… alors déjà on pourrait débattre sur le mot dispositif, alors parce qu'en lui-même, enfin bon, peut-être au fur et à mesure des films, mais ça pose problème. Là on a à faire à quelque chose qui est de l'ordre de la vue en fait. On a des passants, selon un dispositif assez primitif finalement, qui se complexifie par la combinaison de travellings, mais c'est une vue en plan séquence avec… est-ce que vraiment il y a des figures, des personnages qui ressortent parmi ces quelques passants ? Est-ce qu'il y a des objets, des sujets en fait ? C'est alors, je ne sais pas, j'ai tendance à me dire qu'il y a certains sujets un peu presque stéréotypés, avec un passant avec un ballon, qui côtoie une espèce de zone délimitée où il y a une arrestation avec un policier, et il y a comme ça des choses qui se tissent, des petits sujets qui émergent de ces passants, en fait. Mais c'est quelque chose qui existe dans ce qu'on appelle la vue cinématographique depuis les premiers temps, je veux dire… Même si là c'est un peu complexifié par cet espèce de battement musical, disons… Voilà ce que je peux en dire vite fait.
OL : Moi je suis plutôt entré par la musique. Puisque je n'ai pas la compétence de décortiquer les dispositifs filmiques. Par la musique et les couleurs, et puis c'est vrai un peu les jeux de formes… Je trouvais que c'était, enfin à la seconde lecture notamment, j'ai suivi les poubelles oranges qui deviennent finalement assez belles parce que elles ont une sorte de mesure, de régularité dans l'espace. Et c'est vrai qu'avec le plan que tu évoquais il y a une sorte de mesure et de rythme. Et je me suis, beaucoup plus à la seconde lecture, demandé, enfin voilà, cette séquence colorée, comment finalement elle vient, enfin, comment dire, c'est un peu comme une partition je me suis dit, et puis il y aurait des intensités, des sortes d'intensités sociales, voilà on nous montre effectivement 15 policiers ensemble, on peut nous montrer au contraire un marchand de glace, enfin on peut supposer. Voilà moi c'était plutôt mon entrée : une entrée par les couleurs, et puis je trouvais fabuleux aussi tous les aplats de peinture sur la route… Très normative en soit ! [Rires]. Extrêmement normative mais qui alors, vu d'en haut, vu d'ici, font des aplats comme ça et des séquences qui avec l'entrée musicale étaient assez belles.
AMM : Moi je l'ai regardé du point de vue, plutôt de ce que ça révèle de l'espace public, de ses pratiques, de ses usages, ses perceptions. Alors ce qui m'est venu d'abord à l'esprit c'est un espace public très généreux, dans ses dimensions, très large et très ouvert. Avec des possibilités d'usages multiples. Donc très très large. Avec une dominante plutôt minérale, même si on a quelques arbres, mais en même temps, très dessiné. C'est-à-dire que toute cette abondance de dessins au sol crée des ambiances particulières. Et alors, au milieu de cette espèce de grande esplanade on pourrait dire (s'il n'y avait pas tous ces dessins ça donnerait l'impression d'être une grande esplanade), on a cette voierie qui à l'air d'être vraiment destinée à des mobilités autres que piétonnes, et on a l'impression d'être dans une journée sans voiture, avec… comme on a de temps en temps ici. C'est-à-dire, on a cette voierie qui est occupée que par des piétons. Donc les usages sont… On ne voit que des piétons. On ne voit pas de vélo, on ne voit pas de voiture, on voit pas… C'est vraiment ce qui domine, et c'est un peu surprenant par rapport au dessin de cette voie qui traverse et qui a l'air d'être plutôt destiné à autre chose qu'à des piétons. On se demande pourquoi. En fait ça interroge sur le pourquoi on ne voit que des piétons. Après, sur les usages, ça donne le sentiment d'usages très fluides, et très sereins. C'est-à-dire qu'on a le sentiment d'un espace public très apaisé, avec des gens qui circulent de façon fluide, mais on n'a pas d'effet de foule. Et puis, alors moi j'ai été frappée justement par le contraste que montre la séquence, entre cette impression de vie très apaisée et tout d'un coup l'apparition de ce regroupement un peu militaire, enfin policier, et d'une sorte d'arrestation qui tranche avec le caractère très serein qu'on avait jusque là. Et qui amène un peu l'idée de l'insécurité dans un espace qui par ailleurs semblait extrêmement calme et apaisé. Les gens qu'on voit circuler sont jeunes, plutôt jeunes, et alertes on va dire. On n'est pas frappé par des personnes âgées qui seraient… On a des pas, ça traverse dans tous les sens, avec une certaine aisance dans les mouvements. Voilà. Ça révèle tout ça.
NT : Oui.
NAS : Moi je trouve…
NT : Oui allez-y. On peut se couper la parole ! Si vraiment certains sont impolis je veillerai à… [rires].
NAS : Et bien je vais dire deux, trois trucs alors… En fait la première chose moi qui m'a frappé c'est le, pour moi la perception du temps qui est assez cyclique en fait. C'est-à-dire qu'en fait ça me donne plutôt l'idée de… c'est comme si on avait filmé un tableau qui serait, même s'il est en mouvement, en fait il est assez fixe. C'est-à-dire qu'en fait on a l'impression qu'il y a des choses qui se répètent comme ça, et finalement la caméra se balade dedans même si c'est un point de vue en plongée, c'est comme si on filmait un tableau et puis il y avait des scènes. Et effectivement ça peut faire penser, par exemple, à un tableau de Bruegel et puis il y a plein de petites scénettes dans tous les sens et voilà, l'œil se balade dedans. Donc on sent qu'il y a des bords qui sont beaucoup plus étendus que évidemment le cadre porté par la caméra elle-même. Et puis s'est renforcé par les effets de zoom, effectivement. Ce qui me semblait sur la situation, c'est que, j'ai l'impression que c'est quand même une situation exceptionnelle. C'est-à-dire que l'espace est pas tout le temps pratiqué comme ça, même si en fait, le film, par plein de choses comme ça, suggère que c'est un truc quotidien, ça se passe tout le temps comme ça, mais en fait, évidemment, la rue habituellement elle est sûrement traversée par les bagnoles, les poubelles qui sont là, elles ne sont pas là tout le temps, et donc, même si ça donne l'air de quelque chose qui est là tout le temps en fait, c'est une situation exceptionnelle. Et du coup ça rejoint un peu la question que tu posais : est-ce que elle filme tout le temps des espaces emblématiques ? En fait ça a pas l'air mais en fait c'est hyper emblématique. Enfin c'est, voire monumental, mais sans l'être. Ce qui est assez… Moi les sujets, comme ça, je ne les ai pas vu tout de suite, à part évidemment les flics à un moment donné, parce que c'est un peu les seuls qui sont statiques, mais c'était plus l'impression de croisement comme ça, et la faculté des usagers dans un espace a priori lisse à se croiser. Enfin ça c'était ce dont on parlait une fois, mais leur capacité à se

croiser sans se rentrer dedans. C'est assez beau en fait. D'autant plus que il y a ces motifs au sol qui sont très présents, mais qui, à mon avis, sont assez peu perceptibles du sol. C'est-à-dire que finalement, le marquage, enfin la vue surplombante fait qu'on voit le marquage alors qu'en fait je pense que les usagers ne le voient pas, et du coup il y a un truc de superposition qui est assez fort. C'est comme si, on se dit, ils marchaient par dessus... C'est comme si ça n'avait plus d'importance alors que c'est très présent. Après, sur le dispositif lui-même, j'ai l'impression quand même que la musique, enfin on a l'impression qu'il y a quelqu'un qui fait de la musique dans la chambre d'hôtel dans laquelle est Dominique Gonzalez-Foerster, mais c'est sûrement comme ça que ça s'est passé, ou peut-être que la musique a été rajoutée après. Ça influe quand même assez fort sur la perception, à mon avis, de calme et de fluidité des choses. Et ça me donne quand même l'idée de quelqu'un qui est dans une chambre d'hôtel assez confortable et qui, de loin, en fait, regarde quelque chose qui à l'air assez harmonieux, mais qui certainement qu'au niveau du sol c'est pas si simple que ça. Du coup, malgré tout ça me donne une perception assez désengagée et assez classique en fait finalement de l'espace public, enfin de quelque chose qui est harmonieux, comme ça, vu de loin. C'est un peu la figure du belvédère, ou je ne sais pas quoi.
OL : Ça je trouve que c'est vachement discutable parce que, il nous fait échapper à la carte postale, on a eu des palmiers au début et puis quand même il n'y a pas un plan sur... parce qu'on pourrait imaginer une sorte de bord de mer, de plage.
CA : Et c'est le cas.
NT : Et la mer est dans le dos.
OL : Alors je ne connais absolument pas le site, mais je trouve qu'il y a justement une façon de nous amener à participer à un espace public, sans avoir à complètement strier l'espace comme ça, tu vois, avec une horizontale. Et ça peuple vachement. C'est-à-dire que, toutes les formes, moi les poubelles, elles ont une existence là alors que c'est vrai que si j'étais en « vue piéton » elles auraient sans doute moins d'existence. Et je trouve que c'est ça qui est intéressant dans le... que je trouve pas banal !
RB : Par rapport à la mer justement, alors c'est peut-être un peu tartignolle mais je pensais au motif au sol, blancs, qui rappellent les vagues, et sur la question du sonore. J'ai remarqué que la musique avait tendance à s'interrompre à la fin. Il y a très peu de son direct en fait, on entend un peu en sourdine. Et à la fin il y a une espèce de souffle, de bruit un peu de fond. Un peu un souffle aérien, il y a un bruit d'ambiance à la fin, je ne sais pas si ça peut renvoyer à la question de la mer ou pas. Mais en tout cas ça peut venir à l'esprit, c'est déjà beaucoup.
CA : Sur la question des dessins au sol, c'est un aménagement qui a été réalisé par Burle Marx. Qui est un artiste polyvalent. Qui est à la fois peintre, paysagiste et puis il a d'autres talents. Et le dessin au sol, je ne sais pas si c'est Burle Marx qui l'explique ou si c'est Niemeyer, parce que je commence parfois à confondre les citations... Mais il explique que c'est à la fois le dessin des vagues de la mer puis à la fois c'est les déambulations classiques des brésiliennes et de leur bassin qui suit, quand elles marchent, ce mouvement là... [rires].
NAS : Je crois que ça vient du pas de la samba, je crois.
CA : Et donc il y a aussi une explication par rapport à la déambulation, et au fait de marcher. Moi, ce film, ce qui m'a semblé, après c'est de l'interprétation, mais ce qui m'a semblé que c'était d'abord une vision personnelle. Je ne sais pas si l'artiste en question, je ne sais pas d'ailleurs si c'est une artiste, mais filme des lieux...
NT : Oui. Qui a habité d'ailleurs ici, à la Villeneuve.
CA : D'accord. J'ai l'impression de partager avec elle des lieux qu'elle a senti comme étant forts dans sa vie, qui sont aussi des lieux emblématiques peut-être. Mais qu'elle partage ici une expérience de lieu dans lequel elle essaie de véhiculer son plaisir. Et la musique rajoute à cette impression d'intimité ou de partage d'un moment vécu. Après ce qu'on sait pas c'est d'où c'est filmé. Est-ce que c'est filmé d'un appartement, d'une chambre d'hôtel, d'un lieu y compris personnel et que cette vue est peut-être familière, qu'elle a vu plusieurs fois, et qu'elle soit partagée. Mais en tout cas ça donne lieu d'abord à un film qui est court mais agréable. Parce qu'on a l'impression effectivement, d'un moment paisible. Alors qu'on sait que la mer est assez proche c'est pas ça le sujet. C'est d'abord le spectacle de cette voie, qui est à la base un boulevard très circulé. C'est un deux fois trois voies si ma mémoire est bonne. Et qui a d'abord comme objectif de fluidifier, et qui a aussi, parce que c'est l'esprit dans lequel il a été aménagé, d'être aussi un lieu dédié à la déambulation et à la promenade. Et on voit que ce jour-là, ça rentre complètement dans ce rôle là.
NT : Vous voulez le revoir une troisième fois ? Je dis ça parce ce que comme on a 20 minutes, même si on est que 7, c'est bien je pense de peut-être de revoir les extraits et se dire j'ai une dernière salve, j'éprouve ce que je viens de dire ou ce que j'ai entendu.

- Troisième projection du 1er extrait -
GONZALEZ-FOERSTER Dominique, *Rio de Janeiro*, 5 min 46 sec, couleur, sonore, 2000.

AMM : Il y a une chose qui m'a parue là c'est en fait que la caméra donne l'impression de se déplacer à la vitesse du piéton. Elle suit d'ailleurs pendant un moment la déambulation de deux jeunes femmes sur laquelle on porte le regard, on invite à porter le regard et à suivre... Et c'est très long. J'ai l'impression que cette vitesse du piéton elle est prise en compte dans la façon de filmer.
RB : En fait ça passe par le centrement d'un personnage. A un moment on a un homme orange, à un moment donné, qui effectue une diagonale gauche droite qui descend et il y a... et bien le point de vue centre en fait le personnage et va à son rythme, et ensuite il y a une espèce de relais avec les deux jeunes femmes. Cette fois il y a un travelling qui va de la droite à la gauche de l'image. C'est toujours en centrant, et une fois que... Et pour délaisser ces deux jeunes femmes il y a un travelling arrière qui élargit le champ en fait. Ça passe par un centrement. Enfin, c'est comme ça que je le perçois.
AMM : Oui oui.
OL : Oui moi j'ai peut-être plus regardé les... un peu le micro lieu de vie. Les points de fixités finalement qui n'apparaissent pas au premier abord dans tout ce nuage de population... avec on étend du linge...
CA : C'est vrai que dans le rythme général il y a une forme de lenteur, installée par la musique, le travelling et puis l'espace aussi qui lui-même est assez apaisé.

NAS : Mais moi je pense encore une fois que la sensation d'apaisement elle est construite en fait par le film. La situation peut-être aussi. Mais plus je le vois plus je le vois aussi comme un, comme une vision assez apaisée et confortable aussi un peu de cette situation. Et je pense que le dispositif son/images en fait va dans ce sens.
AMM : Oui, et en même temps, c'est vrai qu'on ne voit pas de gens qui courent par exemple. On a l'impression que tout le monde évolue à la même vitesse, assez lente. On ne voit pas de gens qui courent, on ne voit pas d'effet de masse. C'est cette fluidité. Et puis ce qui est immobile en fait ce sont les lieux de vente. Ça révèle aussi quand même le deuxième usage, autre que la déambulation, c'est la vente. C'est la vente ambulante.
NT : Non c'est la vente qui n'est plus ambulante ! [Rires].
AMM : [Rires]. Oui, c'est la vente sédentarisée.
CA : C'est le jour d'un marché peut-être mais c'est un marché très distendu.
AMM : Oui, il y a pas de densité en fait.
NAS : On dirait la fin d'un marché.
AMM : Oui, on n'a pas de densité commerciale. Même si la fonction commerciale est présente on n'a pas de densité humaine, forte.
RB : Moi je ne sais pas trop comment formuler ça, mais c'est par rapport justement au dispositif. Certes on a un plan séquence mais on a aussi un montage musical, et de mouvement d'appareil. Mais dispositif je suis toujours un peu embêté avec ce mot par rapport au cinéma parce que le dispositif c'est aussi ce dont on dispose. Ça renvoie à un terme juridique dans un usage un peu ancien. Et malgré tout, le film propose une relative ouverture sur la situation. Alors oui, il y a des choses qu'on suit, que le film nous fait suivre. Mais néanmoins il peut y avoir une certaine circulation interne, même si pensée avec le film. Voilà, bon, je suis d'accord c'est très discutable. Mais il faudrait peut-être le discuter aussi le mot "dispositif".
OL : C'est-à-dire c'est une prudence par rapport à l'intention, à la responsabilité du... ?
RB : Voilà. Est-ce que on est dans une...
- démonstration
- par exemple. C'est un terme qu'on utilise énormément en fait. Même plutôt que de dire "montage" on va dire " dispositif". Et ça, je trouve que ça pose un peu problème. Il faudrait peut-être se pencher un peu sur ce mot qui est le titre de la journée d'ailleurs. [Rires].
NT : Et, alors, de temps en temps je me permets quand même, mais le mot "vue", qui par exemple, dès les frères Lumière, paraît plus adapté alors ?
RB : Et bien je ne sais pas si c'est plus adapté mais... Alors vue ça veut dire visuel, on est en audio-visuel. Je ne sais pas...
NT : On peut continuer cette question là sur les autres films de toutes façons...
RB : Mais disons qu'on l'utilise vraiment énormément. Que ça soit du côté des arts contemporains qui utilisent la vidéo, on va parler plutôt de dispositif parce qu'on n'est pas dans l'espace habituel du cinéma. Enfin là on a à faire, c'est pas vraiment un cinéaste. On est plutôt du coté d'un artiste qui ne soit pas cinéaste. Donc on va plutôt utiliser le mot "dispositif" en effet. Et dans la liste qui est proposée, on n'a pas des cinéastes de fiction par exemple, des documentaristes. Donc moi c'était plutôt ce terme qui faudrait peut-être réfléchir. Mais c'est vrai, que ce qui moi a tendance à me gêner c'est qu'il est beaucoup utilisé avec une vraie polysémie et peut-être qu'il faudrait un peu... Et "vue" ça me plait bien, mais en même temps ce n'est pas qu'une vue, c'est très monté finalement. Donc voilà... Et en même temps, ouvert dans la situation. C'est pas simplement de l'observation. Tout ça c'est mis en tension, en mouvement. Il y a un parcours, tout n'est pas tracé.
CA : C'est une indication.
NT : Est-ce que cela vous va si on passe à l'extrait suivant ? Alors, l'extrait suivant est peut-être un tout petit peu plus connu : *Lothringen !* de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet. Le film est un court métrage qui fait 21 min. 05 sec., qui date de 1994. L'extrait qu'on va voir commence à 11 minutes et fait deux minutes environ. Et, si vous... le film est édité en DVD soit dans la revue *Cinéma* où il a été dans une annexe d'un numéro de la revue *Cinéma*, soit dans les coffrets DVD Straub pour voir l'ensemble du film, qui n'est pas, alors contrairement au film d'avant, on peut dire, au moins Robert mais peut-être vous aussi vous connaissez, certains connaissent ce film, l'extrait qu'on va voir est très important dans l'ensemble du film mais c'est pas représentatif du type d'images que l'on va... il utilise beaucoup d'images de natures différentes dans le film. Là c'est un extrait qu'a choisi Laure, et bien c'est parti.

- Première projection du 2ème extrait -
STRAUB Jean-Marie, HUILLET Danièle, *Lothringen !*, 21 min 05 sec, couleur, sonore, 1994.

NT : Voilà. *Lothringen !*
NAS : Moi je trouve que c'est une bonne idée de le mettre après Dominique Gonzalez-Foerster. Enfin je veux dire les deux. Finalement, là aussi c'est un plan. Là il n'y a pas deux mouvements de caméra mais c'est un panoramique. Voilà, mais ça dit bien autre chose en fait. Enfin je trouve que ça met le regardant dans une situation très très très différente de celle dans laquelle on était précédemment. Là on est au niveau du sol. C'est un peu la première réflexion. Mais déjà, au début je sais pas pourquoi ça m'a fait cet effet, mais il y a quelque chose que... C'est un peu sans appel. On dirait que. Du coup ça me renvoie à l'effet de séduction que faisait le film d'avant. Et qui là, du coup est complètement repoussé et c'est comme si on devait montrer quelque chose de la manière la plus crue possible. Il y a un coté un peu comme ça. Et après la deuxième réflexion que je me faisais, ce qui est assez fort dans ce panoramique là, c'est que on voit, donc là c'est plutôt sur la dimension géographique des choses, on voit à la fois une vue classique et en même temps une coupe. Et surtout vers la fin du panoramique, quand on voit la manière dont il y a les jardins, enfin, il y a le bas-côté de la voie ferrée et puis il y a les jardins, puis il y a les maisons. Là d'un coup c'est comme si il y avait une description en coupe de cette forme. Et puis évidemment la tension d'être si proche du train, quoi. Qui met dans une situation de tension parce que derrière il y a une ligne et que ça peut arriver n'importe quand.

NT : J'étais pas en situation de tension.
CA : C'est une voie sur laquelle on passe très peu. Ça m'a donné moi l'impression de me décomposer de manière très lente et d'entrer comme ça dans une forme de description très précise d'un paysage qu'on voit en instantané depuis la fenêtre du train. C'est-à-dire que tout à coup on a quelque chose qui est très long et qui vient présenter au voyageur ce qu'il a pas le temps de regarder parce qu'il est pris dans un instantané d'une part. Et puis d'autre part, il y a du coup une bande sonore qui est très forte, mais qui pareil, est complètement en décalage avec ce qui peut être perçu du train. Parce que tout à coup il y a des événements qui se passent sur cette bande sonore. Elle existe, elle est présente et puis elle manifeste d'une vie qu'on n'a pas forcément quand on a que l'image. L'image elle est animée par le travelling mais elle est assez statique. Il n'y a pas de mouvement intrinsèque au paysage qui est capté si ce n'est par le travelling. Après il y a différents plans qui sont composés, en alignement. Le premier plan est posé sur la strate du talus, et ailleurs les plans sont très tranchés : on a les toits, la ville derrière, le coteau, les émergences, l'église. Mais on n'a aucune idée de la vie qui se cache derrière ce paysage qui semble de lui-même assez figé. Sinon par la bande sonore qui lui renvoie.
OL : Moi j'aurais une lecture assez différente. Je trouve, d'abord, ce qui me frappe par rapport, on est forcément dans une situation d'analyse comparée, c'est la mise à distance par rapport au corps. Voilà, on est, on change d'échelle par rapport aux choses, et aux gens. Donc on regarde, on est à l'échelle d'un bâti, voire d'une géographie. En plus on est un peu côté *backyard*, c'est-à-dire on voit l'arrière des jardins. C'est pour ça que je n'étais pas du tout inquiet du train, parce qu'en fait je me disais mais je suis dans les arrières, dans un lieu de non passage à la rigueur, qui n'est pas un lieu où cette contemplation pourrait être perturbée. Je ne suis pas fumeur, mais j'imagine que tu peux venir fumer ta clope là, tu es au fond, t'es pas… tu sais que personne va venir te chercher. Donc cette mise à distance, qui est peut-être dans le dispositif, et qui du coup je trouve nous fait changer d'échelle temporelle. Enfin moi ça a été la réflexion. C'est qu'effectivement on n'est plus dans une… Il y a plus un rythme évident. Il y a plus un rythme évident comme peut avoir la déambulation, avec sa mise en valeur, je trouvais avec un peu la géométrie des choses, des intensités colorées comme ça. Une échelle temporelle qui est pour moi plus de l'ordre de la génération des formes, quasiment dans un sens géographique, de longue durée. Mais qui je trouve n'est pas sans vie. C'est-à-dire que je trouve que la vue est très belle parce qu'elle rend extrêmement curieux. Qu'elle rend extrêmement curieux de la persistance justement de formes de vie dans un lieu comme celui-là qui a l'air plutôt austère mais en même temps plutôt homogène, qui à l'air d'avoir une certaine unité dans un lieu qui n'est pas, enfin qu'on ne s'approprie pas facilement. Bon, voilà. Peut-être un mot clef pour moi serait peut-être ici "mémoire". Comment finalement, a quoi nous fait-on, ou peut-être essaye-t-on de nous faire accéder à travers un lieu qui ne livre pas aisément ce qu'il veut, ses significations.
NT : Et tu ne connais pas le film ?
OL : Non.
AMM : Moi je rejoints ce qui vient d'être dit sur la notion de distance, de distanciation dans les deux films qu'on vient de voir. En fait j'ai l'impression qu'on met le spectateur dans une situation d'observateur et pas d'acteur. C'est-à-dire que dans le premier on était pas sur l'espace public, et là on n'est pas dans cette petite ville. On reste à l'extérieur et on regarde, et ça me semble commun aux deux. Ensuite ce que je trouve que ça révèle de l'espace, c'est… alors déjà, celui qui observe il est effectivement, on a l'impression d'être dans le train mais le train s'est arrêté. Voilà, c'est cette distance où on n'est pas dans le village, on est dans la situation du passager, mais le passager ne voit pas ça à toute vitesse. Il le voit très lentement, donc voilà, c'est un petit peu comme si le train s'est arrêté en rase campagne, et à proximité d'une petite ville. Et on découvre cette ville comme on le fait très souvent d'un train, en fait, par l'arrière. Et je trouve que ce que ça dit de cette ville, moi, enfin ce que ça m'évoque, c'est cet habitat ouvrier, c'est cet héritage un petit peu de cet habitat, un peu répétitif, un peu massif, avec ces façades un peu sombres, des jardins derrière qui peuvent être des jardins potagers, et qui évoquent un petit peu l'habitat ouvrier des années 30-50. Et puis, au loin, ça devient blanc. On n'est plus dans le noir. C'est plus éclairé, on sent qu'il y a un habitat qui s'est bien diffusé, enfin qui s'est étalé. Et on n'est plus du tout dans le même type de ville. Et pour moi ça évoque l'évolution justement de la ville, depuis ce noyau historique qui semble, moi qui m'évoque cette histoire peut-être une peu industrielle, et puis au loin, on est plus dans la modernité. Et ce contraste, je trouve, de lumière, entre ce qui est devant un peu sombre, et ce qui est derrière un peu clair, je trouve traduit, enfin essaie de traduire quelque chose. C'est pas neutre.
RB : Juste une question par rapport au format. À chaque fois le format est celui qui est original ?
NT : Oui. Mais par contre, c'est un film en 35 mm et voilà, dans lequel on perd, de façon drastique, des qualités, mais même pour le film de Dominique. Cette question-là était une question qu'on s'est posée : est-ce qu'on doit projeter les films dans les meilleurs formats ? On l'a vite enlevé puisqu'on est dans un cadre de l'usage de l'image animée dans le cadre des réflexions sur l'urbain, dans lequel ce travail-là du document montré dans les conditions idéales, avec le temps qu'il se donne et justement, à la fois pas l'objet de la recherche, et voilà. Mais dans le premier on peut se dire : est-ce qu'on voit le même film si on le voit en HD par exemple ? Et du coup, jusqu'où on peut zoomer avec l'œil ? Mais oui par contre le cadrage, enfin sauf si Laure a fait une mauvaise manipulation, mais normalement le cadrage original. Mais ici ça à l'air normal.
RB : Oui. Ici c'est filmé en 1/1,37, donc avec un format plutôt carré disons. C'est une des particularités des films des Straub d'utiliser de manière très très régulière, quasiment tout le temps ce format un petit peu carré. Oui, alors j'ai trouvé ça vraiment intéressant. Là on a affaire à un panoramique plutôt qu'à un travelling, puisqu'on a un tracé à 180 degrés et ça fait du paysage vraiment une question très grave je dirais. Avec à la fois un rapport cartographique mais géologique, à la fois au monde ouvrier, paysan, avec une animation du coté paysan avec ce bruit permanent du coq ou des poules je ne sais pas trop, avec cette animation des herbes hautes au premier plan, des feuilles qui bougent, une couleur verte qui vient entrer en rythme, en modulation avec le monde ouvrier, les maisons. Là on a affaire à une esthétique de la vue, je pense. On n'est pas dans la vue Lumière, où si il y avait un mouvement d'appareil c'aurait été bien un moyen de locomotion justement. Et ç'aurait été plutôt un travelling pris du train. Là on est dans un autre point de vue, qui ne passe pas par un moyen de locomotion justement, et même un peu paradoxalement par rapport à la présence des rails. Mais un point de vue qui renvoie à un point fixe et ensuite un mouvement circulaire à 180 degrés qui fait un tracé en fait avec une dimension qui est plus de l'ordre du temps j'ai l'impression, de ce qui résiste ou de ce qui est

enfoui, d'une modulation qui survit et qui en même temps renvoie à l'histoire du lieu. Enfin ces rails, sans doute, même très certainement sont [inaudible] et rentrent en relation avec un texte dans le reste du film. Donc ce qui est enfoui, ce qui est sous l'image, ou ce qui aussi participe d'un rythme toujours présent dans l'image, ils arrivent à faire d'une vue, quelque chose de principalement temporel, avec un vrai rythme sur le monde ouvrier, paysan, qui est absent en fait. Il n'y a aucune figure, aucune figure humaine. Ça renvoie un peu à la problématique que j'essayais de... tout à l'heure il y avait des figurants disons et pas vraiment de personnages et là il y a une absence de figure humaine. On a presque à faire à un fond et un rythme, un fond visuel et un rythme sans figure et pourtant il y a des présences enfouies du paysan, de l'ouvrier, qui sont d'autant plus présents à la pensée. Donc à la fois une démarche qui est du coté de la cartographie, du cadrage, de la géographie, je ne sais pas comment le dire intelligemment, mais surtout de forces qui remontent un peu j'ai l'impression, il y a un peu des forces en présences qui remontent dans l'image et créent de la pensée. Voilà, alors que le tracé c'est simple. On a affaire à un son direct. Alors la question du point d'écoute se pose, parce que est-ce que le point d'écoute est similaire du point de vue ? Est-ce que ces poules on les entend précisément le long des rails ? [Rires].
NT : C'est une question qu'on se pose...
CA : Oui c'est une question qu'on se pose. Moi j'ai trouvé la bande-son un peu décalée. Mais peut-être aussi c'est la question de sa diffusion. Est-ce qu'ici ça a été diffusé de manière plus forte ?
NT : J'ai monté un peu le son effectivement. Après les fragments ne sont pas égalisés dans leur niveau sonore.
OL : Le site je trouve est quand même beau. Enfin je trouve qu'on a un modelé de reliefs.
NT : Vous voulez le revoir ?
RB : Mais justement je ne sais pas si il faut parler plutôt de paysage, de territoire, de site... ?
OL : Moi ce que je trouve intéressant c'est qu'il y a une dimension de grand paysage, d'ouverture visuelle, d'échappée visuelle qui amène même à une échelle géographique qui n'est pas, qui dépasse la ville. Enfin, c'est vrai qu'on en voit des développements mais... ce que je trouve sympa c'est qu'on imagine un peu le petit chemin qui mène à la voie ferrée, et qui fait passer d'une sorte de matériau urbain relativement dense et compacte à une respiration visuelle, comme ça, qui est belle finalement. En peu de temps on pourrait accéder à ça, un espace qui serait libre...
CA : Et justement par rapport à la question. Les deux films parlent de deux sites qu'on pourrait quasiment situer géographiquement. Ce ne sont pas des non-lieux.
RB : Les films travaillent à ça, cherchent peut-être à situer, à travailler sur les emplacements, sur les cartes, enfin je ne sais pas...
NT : On le re-regarde ?

- Seconde projection du 2ème extrait -
STRAUB Jean-Marie, HUILLET Danièle, *Lothringen !*, 21 min 05 sec, couleur, sonore, 1994.

[Pendant le visionnage suite de la conversation]
RB : C'est assez inquiétant quand même. Pas par l'imminence d'un train, mais autre chose quand même...
NAS : Par l'histoire ? ... Ces wagons sans retour.
RB : Oui, c'est un point de disparition...
NAS : Le choix du sens de panoramique aussi, par rapport à la topographie, est simplement pas innocent. Parce que effectivement au début on voit bien comment le paysage est cerné en fait par des espèces de collines au loin qui donnent l'impression que le morceau d'urbanisation auquel on a affaire s'arrête au bout, et qu'il est pris dans une espèce de... Alors que progressivement on va vers quelque chose qui s'ouvre. Du coup ce qui est derrière et qui est à la fois dans la lumière et un peu flou devient assez... C'est sur cette idée effectivement que c'est la ville après. Que là on est dans la ville un peu avant. Et puis on est au point mort parce que ce rail là avait certainement un lien avec un passé industriel qui n'est plus ou je ne sais quoi. Et qui du coup...
OL : Moi je trouve que la palette des couleurs, au revisionnage, Anne-Marie le disait tout à l'heure : on a un contraste franc, ciel/terre. Et je trouve que la place donnée au tout début et à la fin, au chemin de fer, nous dit déjà, annonce déjà les couleurs qui seront là. C'est-à-dire les bruns, le rail, le gravier, les végétaux. Voilà, ça dit les couleurs qu'on verra sur l'ensemble de l'image...
RB : Alors ça, pour l'avoir vu au cinéma c'est vraiment quelque chose de crucial en fait. Moi je n'ai jamais vu un vert, ou de la rouille de ce type au cinéma. Et c'est intéressant parce que, sur la pellicule, le vert c'est la couleur qui reste jamais. Au fur et à mesure des projections c'est une couleur qui disparaît. Donc du coup c'est vraiment de l'ordre de l'émotion quand on voit ce film en pellicule parce que il y a une espèce de résistance, de lutte du vert dans, au sens de la nature, enfin de la présence un peu paysanne, ça entre en relation avec leur cinéma. Il y a un vrai travail sur la force de la couleur. Alors c'est des cinéastes qui admirent beaucoup quelqu'un comme Cézanne en fait. C'est pour ça que je parlais en terme de modulations de couleur. Ils ont fait des films sur la montagne Sainte Victoire par rapport au travail de Cézanne. Donc je pense qu'il y a vraiment ça. Ce que j'ai remarqué c'est aussi la question de l'église. J'ai vu aussi, alors je ne sais pas si j'ai imaginé la présence d'une fumée quelque part. Je trouvais qu'il y avait tout un travail, qui est assez compliqué, qui n'est pas de l'ordre du discours mais du sensible, il y a un rapport très esthétique et qui amène d'autant plus à une pensée cinématographique disons. Qui ne passe pas par une voix off qui commenterait... C'est d'autant plus, ça suscite d'autant plus de pensée, et pas forcément quelque chose de l'ordre de l'imaginaire mais qui est impliqué vraiment dans l'image. C'est pas forcément de l'ajout. J'ai l'impression qu'il y a vraiment des forces impliquées qu'il s'agit de déployer quand on voit le film, mais... c'est vraiment un bloc de sensations.
OL : C'est vrai que c'est assez dense. Et je trouve que la palette donne une unité assez forte qui est renforcée par le contraste. Un effet de rassemblement sur cet emplacement, on tient beaucoup de choses avec finalement cet...
RB : On a une pensée du peuple alors qu'il est pas présent. Actuellement ils jouent beaucoup sur la question du rapport de classe comme rapport de force dans leurs films. Et là il y a des mises en rapport mais qui sont au niveau de plusieurs strates en fait, et du peuple, qui est absent mais en même temps, il est plus présent...
CA : Et au niveau du temps : est-ce que le temps s'est arrêté ? Ou est-ce qu'il est...

RB : Oui, enfin il se… C'est plutôt des survivances, mais en même temps est-ce qu'il y a un présent ? Je sais pas il y a des passages [inaudible].
NT : Il y a une voiture qui passe.
AMM : La présence du végétal en fait, la façon dont le végétal est représenté dans ce film, qui je trouve le renvoie à une lecture du paysage, parce que c'est très présent, enfin la composition paysagère… Et puis, aussi, à l'évocation à la fois de la saison, du climat, parce qu'on voit ces herbes qui bougent, on sent le vent en fait. Et puis les usages, parce qu'on a à la fois une végétation qui se développe au début de façon un peu chaotique, on a ces arbres qui se mélangent avec des espaces qu'on devine, qui ont pu être jardinés avant et qui ne le sont plus, et puis progressivement on va vers des espaces très jardinés. C'est-à-dire que la notion de jardin potager, ou de jardin elle apparaît à la fin, avec ces espaces très dégagés en fait, et là on sent qu'il y a une présence humaine derrière en fait, qui s'en occupe de ces espaces, qui les entretient, qui les exploite. Donc je trouve que le végétal dit beaucoup de choses dans ce film là. À la fois il donne l'ambiance générale et puis il décrit des pratiques aussi. Enfin le rapport entre le bâti et le végétal est très bien exprimé.
OL : Enfin il y a peut-être aussi un effet de relèvement de regard, avec cette place des herbes qui nous fait partir d'un sol et essayer de passer par dessus quelque chose. Enfin je ne sais pas, il y a un effet de découverte.
NAS : Et pour revenir encore à la comparaison entre le film d'avant et celui-ci, je trouve que, même si on voit personne, en fait cet extrait nous dit beaucoup plus sur la manière dont les gens vivent les rapports de classe effectivement, etc., et me renvoie encore à l'idée que le film d'avant quand même relativement donne une vision aseptisée, enfin, enjolivée d'une situation sociale, politique, dans l'espace public, etc. Et là en fait il y a quelque chose de très crue… enfin, il y a un effet de vérité que je trouve quand même fort même si on voit personne, parce que effectivement on voit les traces d'une activité et il y a une prise de position qui est assez claire.
CA : Il y a une forme de réalisme ?
RB : C'est une question complexe le réalisme, c'est vrai, c'est sûr. Et à rapport à la situation géographique des lieux, dans leurs proximité à l'Allemagne, par rapport à l'Alsace-Lorraine, par rapport à une histoire, par rapport au rail, par rapport à la seconde guerre mondiale, par rapport à ce qui est enfoui, donc, voilà. Il y a une complexité vraiment. À la fois quelque chose de très simple, et aussi qui peut être approfondi en permanence en fait. Et, par rapport au mot "vue" je rappelle juste que les premiers spectateurs des films Lumière, ce qui les a marqué c'est les feuilles qui bougeaient au vent. Voilà, *Le repas de bébé,* la scène où le bébé mange sa bouillie, les spectateurs, la première fois qu'ils ont vu du cinématographe c'était pas cette scène c'était au fond de l'image, les feuilles qui bougeaient. Et là on retrouve une fonction très première en fait, du cinématographe, avec cette idée de s'ouvrir à des forces qui appartiennent, qui ne sont pas théâtralisées, et qui autant suscitent quelque chose. Ce qui permet de revenir à une faculté un peu, pas une origine, mais à des commencements du cinéma, des forces premières…
OL : Une forme d'intelligence, une mise en sympathie.
NT : Mais vous en avez pas beaucoup parlé. Enfin, par la comparaison avec le premier et puis on passera au film d'après. Je pense que là il y a vraiment la présence de l'atmosphère, presque physique, et qui au contraire est presque gommée dans le premier. C'est-à-dire qu'on a directement les formes graphiques. Et tout ce qui compose la force de l'atmosphère, que ça soit le vent, la lumière, l'ombre, les teintes, voire ces espèces de flous qu'il y a par moments, on ne sait pas trop si c'est de la fumée, des insectes ou des trucs qui passent.
RB : La fumée qui peut devenir aussi inquiétante que les rails d'ailleurs si on travaille sur la question de l'histoire du lieu. Et pourtant le tracé est très géométrique. On a affaire à un panoramique très géométrique.
CA : Moi je me posais la question du format parce que le ciel, même s'il est présent, il est encore relativement limité dans l'image. Alors qu'on sent qu'il a, il y a une volonté de lui donner une forme de présence, et peut-être qu'il existe aussi par la fumée, et après on ne sait pas si c'est l'interprétation personnelle ou si c'est la volonté de celui qui a filmé.
RB : Moi j'ai tendance à dire assez radicalement que si c'est l'interprétation personnelle c'est que c'est dans le plan. C'est que c'est une puissance qui est dans le plan qui peut être réactualisée ou pas, mais qui existe de toutes les manières. Je crois qu'il faut quand même faire un peu confiance aux cinéastes quand ils choisissent de faire un panoramique de ce type, ils ont dû, surtout eux… alors peut-être qu'ils l'ont pas formalisé dans des discours ou dans du commentaire, mais, voilà. C'est présent dans le bloc du plan, et je crois qu'on peut se permettre de dire des choses. Il y a peut-être une part de circulation, d'imprévu dans l'image, mais en même temps c'est impliqué dedans, et après on peut le déployer, voilà. Cette question, est-ce que le cinéaste l'a fait exprès, c'est plus une barrière qu'autre chose. Voilà, c'est dans le film. Après si on commence à se questionner sur l'intentionnalité on s'en sortira pas et ça risque de bloquer un peu ce que permet le film.
NT : Tu voulais intervenir avant qu'on passe à l'autre film ?
OL : Non je me questionne juste sur le dispositif, sur le fait de, si on n'avait pas mis la voie ferrée dedans, voilà, qu'est-ce qu'on aurait vu ? C'est vrai qu'il y a un coté un peu implacable avec ce chemin de fer derrière. On est un peu tenu par le col. Il y a une sorte de ligne qui s'impose.
RB : Est-ce que c'est de l'ordinaire du coup ? Je viens de reprendre le titre, "dispositif" et "ordinaire". Est-ce que ça ? Je dis pas que ça saisit ou ça capte parce qu'on est trop dans la capture justement. Est-ce que ça s'ouvre à un ordinaire, à un quotidien, je ne sais pas. Est-ce que, comme ça approfondit des dimensions plus temporelles est-ce que c'est toujours de l'ordre de l'ordinaire ?
OL : Et bien je pense que ça pose justement la question des échelles temporelles et de l'actualité que trouvent les formes et de l'existence qu'on donne à d'autres échelles temporelles. Transmission, héritage, on est un peu sur ces thèmes.
NT : Alors là on va changer de logique temporelle, avec le travail d'un artiste anglais qui s'appelle John Smith, *The Girl Chewing Gum*, le titre de son film, 1976, noir et blanc, sonore. Le film fait 11 minutes 37, et nous allons voir le début pendant 2 min. 40. On va le voir deux fois.
AMM : Ça se passe où ?
NT : Ça se passe en Angleterre mais je ne sais pas où en fait. Laure, à la pause, pourra nous renseigner plus. On y va ?

- Première projection du 3ème extrait -
SMITH John, *The Girl Chewing Gum*, 11 min 37 sec, n&b, sonore, 1976.

NT : Je suis désolé c'est très chic de passer des films en anglais sans sous-titres… Pour ceux qui ne comprennent pas du tout les paroles dont moi, parce que je comprends vraiment pas tout… Il énonce, en quelque sorte ce qui se passe ou ce qui va se passer. C'est plus un peu plus subtil que ça, on pourra revenir dessus si on le veut. Je vous propose de le re-regarder.

- Seconde projection du 3ème extrait -
SMITH John, *The Girl Chewing Gum*, 11 min 37 sec, n&b, sonore, 1976.

NT : Voilà. C'est un autre registre. Je ne suis pas sûr que ça vaille le… enfin c'est peut-être bien que je n'explique pas complètement le dispositif qui est là mis en place. Comme vous voulez. On redemandera des précisions à Laure. En fait elle m'a expliqué, en fait j'aurais du lui redemander, je crois que j'ai oublié en fait. Lui, l'artiste a écrit un texte. Et le texte il le lit avec un haut-parleur, au milieu d'un champ. C'est pour ça qu'il y a une réverbération, etc. C'est enregistré. Mais là où je ne m'en rappelle plus c'est si c'était filmé avant et qu'il a fait le texte après, ou si, et je crois que c'est ça, en fait c'est des acteurs qui répondent aux commandes qu'il donne avec son mégaphone.
OL : Ça à l'air d'être ça.
NT : Oui oui. Mais je crois que c'est cette seconde chose. Mais je mettrais pas ma main au feu.
OL : La chose qui me fait douter c'est qu'à un moment il dit "je veux deux pigeons qui passent" et il y a deux pigeons qui passent.
NT : Oui ! [Rire].
OL : Ça tient tout le long, effectivement "regarde devant toi", etc.
CA : Ce qu'on se demande c'est si il a la caméra et puis qu'on regarde pas à l'intérieur de sa caméra mais le hors-champ pour pouvoir juger de ce qui va se passer ou alors effectivement si c'est un texte prévu.
NAS : Moi j'ai plutôt l'impression que c'est un enregistrement et que le texte est écrit… Enfin, c'est trop synchro pour… enfin je ne sais pas. Et puis, à la limite, enfin, c'est un peu la farce du film. C'est ça en fait : c'est juste de nous faire croire que c'est le réalisateur d'une scène qui est un peu commune, enfin, qui n'est pas décidée par lui. Et qui marche parce qu'il y a un hors-champ en fait. On ne voit pas la dame se préparer avant pour passer devant la caméra, elle passe. On peut se dire effectivement qu'elle était en train d'enfiler son manteau, elle attendait que le réalisateur lui dise, dans son porte-voix "c'est le moment, vas-y".
CA : À un moment donné je ne sais pas si il dit "two ghosts" ou "two girls", mais… deux fantômes ? Deux femmes ?
OL : "Two girls" je pense. Mais enfin, pris au premier degré, un metteur en scène effectivement il met tout en scène. Et il pose la question du lieu ordinaire comme reconstituer de la durée avec des points, des moments fixes, c'est-à-dire des moments indexés à un script. Où on se dit : "je suis en train de reconstituer du quotidien". [Rire]. C'est plutôt chiant. Le dire comme ça, effectivement tout est télécommandé. Puis en plus le fait qu'on ait la bande avec le gars qui annonce amplifie cet effet là.
AMM : Moi ça me fait penser en fait à la façon dont les urbanistes parlent de la ville qu'ils veulent faire, ou qu'ils ont faite. Souvent, il y a cette phrase qui revient parfois, on dit "ces événements nous échappent et feignons d'en être les organisateurs". Et là c'est un peu ce que fait le film, c'est-à-dire : "feignons d'organiser l'espace public" alors qu'en fait, enfin moi c'est comme ça que je le ressens, les gens, enfin j'ai l'impression qu'il filme quelque chose qui est une réalité, mais qui n'est pas construite et il donne l'impression de la construire. Il donne l'impression après coup de l'avoir construite. Et je pense que les urbanistes sont beaucoup là-dedans aussi. C'est-à-dire vouloir donner l'impression qu'ils ont construit finalement l'espace public et ses usages, alors que la réalité est autre, c'est les usages qui ont fait la ville.
NT : Oui je comprends. Quand ils les voient, ils les voient comme une réussite de leur projet, alors qu'en fait, ils étaient là avant eux.
AMM : Voilà, c'est un peu comme ça. Il faut passer là, et en fait les gens sont passés là mais ils auraient pu passer ailleurs, c'est pas forcément le projet qui induit les usages.
OL : Je trouve que les catégories Deleuziennes de fatigue et épuisement sont assez intéressantes ici, parce qu'il y a l'idée de… Deleuze réfléchit sur, au fond, est-ce qu'il y a des possibles sans prédéterminés, et qu'on aurait à accomplir. Auquel cas il y aurait une fatigue à accomplir des possibles qu'on se donne. Ou est-ce qu'au contraire on a une stratégie de ruse et on essaie d'épuiser les possibles pour accéder à autre chose de beaucoup plus incertain et beaucoup plus riche. Et je trouve là, ça rend compte un peu de cette fatigue-là, à essayer de construire une durée en se donnant des horizons très arrêtés. Enfin, voilà, pour moi ce serait plutôt de ce côté là, de ce bord-là que l'extrait se place.
CA : Sur la question de l'image. Il y a dans l'image aussi pas mal d'éléments qui accentuent le coté un peu inquiétant de la scène. La frontalité assez forte de la façade, et du trafic ; il y a une profondeur de champ qui est très très écrasée et qui superpose très rapidement les objets. Et puis il y a la voix off qui a une certaine tonalité assez inquiétante, aussi. Et puis l'alarme qui fait tout le long, et qui devient un peu stressante au bout d'un moment. La caméra est pas totalement fixe, mais il y a une forme un peu bougée, peut-être parce que c'est une prise manuelle, je ne sais pas ça. Mais il y a pas mal de choses qui accentuent le caractère un peu grave et inquiétant de la scène, et à la fois décalé, avec une forme de cynisme, d'humour.
RB : D'un coté j'ai pas très envie de me poser la question de l'astuce en fait sur les conditions de fabrication, sur l'écriture avant/après. Contentons-nous de ce qu'on nous propose quoi. Ce qui est hors film en fait c'est une autre question. Alors, encore une fois, c'est un peu la [inaudible] qui provoque ça. On a encore quelque chose de très primitif dans le point de vue. Après, sur la question de la voix… ça me faisait penser à ce que dit Labarthe, André S. Labarthe au sujet des frères Lumière sur la question des mises en scène. Sur la sortie des usines Lumière ils ont demandé aux ouvriers de sortir avec un tempo très très précis. Là on est dans une vue, encore, des passants, et on rejoint cette idée de la mise en scène qui existe dès les premiers enregistrements des passants ou du peuple au cinéma. Donc là on est vraiment dans quelque chose qui presque cherche à expliciter ce mécanisme en fait, de cette mise en scène du réel, documentaire. Avec cette idée d'un temps chronométré, de ce mouvement d'appareil qui va

chercher l'horloge, un peu ascendant d'ailleurs. Comme si le temps, il y a une maîtrise temporelle. Voilà. Mais les trois films me font penser donc, on n'est pas dans une recherche un peu essentialiste sur ce qui est du cinématographique mais ça renvoie à des commencements : comment on filme une rue ? Comment on filme un lieu ? Des passants ? Sans qu'il y ait d'intrigue imposée, enfin, commander l'intrigue. Enfin, voilà. La question "est-ce que c'est juste une empreinte du réel ?"... ça rejoint la question du réalisme que tu posais tout à l'heure. C'est pas une question si simple. C'est pas un réalisme ontologique, enfin voilà, qui serait intimement lié au média cinématographique. Comment ça se réfléchit ? Et on peut s'intéresser à des choses par rapport à la voix. On peut s'intéresser à la femme qui est derrière la vitre au fond de l'image, un peu brouillée. Enfin moi c'est ce qui m'a le plus intéressé presque dans le plan. Sans cesse je la regardais, je me disais, est-ce que la voix, qu'est-ce qu'elle produit de cette présence un peu fantôme, derrière la vitre un peu translucide ?
OL : Qu'est-ce que c'est que cet atelier ?
RB : Oui voilà, qu'est-ce que c'est ? Oui, et la question du miroir en plus. Alors voilà, on peut tricoter des choses dans son esprit, sur la question du reflet du miroir.
NT : On voit, à un moment donné il échappe à la scène. Je ne sais pas si vous avez vu. Là, hop, regardez. Par moment on voit à coté. Et là on voit qu'il y a autre chose qui... Et hop il recadre très vite.
NAS : Oui mais c'est un peu tout ce qui nous reste en fait dans le film. Je veux dire ce qui n'est pas dit par la voix. Du coup il ne reste pas grand chose. En fait, enfin je veux dire, pas grand chose au flottement, à la... En fait on travaille pas beaucoup quand on regarde ce film, en tant que spectateur. Enfin, moins que les autres. Enfin, moi ça me fait moins travailler que les deux autres. Et du coup il a un effet assez rhétorique qui nous renvoie plutôt à une dimension un peu manifeste sur, "est-ce que l'espace public est décidé par quelqu'un ?", et ainsi de suite.
CA : Il y a une notion d'enfermement...
NAS : Oui. Mais du coup le film en lui-même est assez plein en fait. C'est un objet, voilà il est là, puis... Il dit "voilà mon point de vue sur", alors c'est assez drôle, mais ça laisse moins de place.
RB : Mais en même temps peut-être qu'il y a eu une distance par rapport à ça, parce que il y a peut-être une notion un peu réflexiste par rapport à est-ce qu'il y a une voix off au cinéma, justement avec cette idée, comme si on assistait vraiment de manière extrêmement radicale sur dicter les choses, et imposer. Et ce qui me marque, c'est que malgré tout, il y a toujours des petites choses qui échappent à la voix, qui échappent... Alors là peut-être, moi j'aurais tendance à dire, oui au départ on me propose un dispositif dont il faut disposer, disons. Et que par ailleurs il y a quand même des choses qui peuvent échapper.
NT : Cette femme, je dirais, comme le *punctum* photographique de Barthes.
RB : Oui c'est ça. C'est un point.
NT : Tu as un cadre et dans le cadre tu as un objet qui à un moment donné t'attire et tu peux plus regarder le cadre général. C'est le petit chien qui regarde le colonel zapatiste. Une fois que tu as vu le chien dans l'image tu ne peux plus regarder le colonel.
RB : Surtout que là on a vraiment un surcadrage dans la structure de l'image. On a un écran dans l'écran. Et cet écran dans l'écran il est beaucoup flou et beaucoup plus énigmatique et quelque chose s'y loge en fait.
NT : Alors, on pourra comparer le film qu'on verra en début d'après-midi de William Whyte, un sociologue américain qui a filmé les petits espaces new yorkais. Alors là c'est pas des acteurs, je le promets. Alors on pourra revenir peut-être sur ça. Vous voulez le revoir ou est-ce qu'on passe à l'extrait suivant ?
OL : Alors une dernière chose peut-être dans le dispositif qu'on n'a pas eu jusque là qui finalement aussi le statut de l'indication, et de l'adresse aux acteurs. Alors qui était peut-être pas présent là car il n'y avait pas d'acteur comme ça. Mais là il y a un côté maître nageur : "plie les bras, plie les bras, avance, avance, avance", qui je trouve pose la question de cette relation qui peine à se tisser, et qui en même temps fait partie du dispositif.
NT : Alors on passe à l'extrait suivant. L'extrait suivant est entre guillemets, plus artisanal, pas forcément dans un sens négatif. Ah non non, pardon, je croyais que c'était celui de mes étudiants. Non, on est cette fois-ci, un film qui a été commandité par l'Agence d'Urbanisme de la Région Grenobloise et le Syndicat Mixte des Transports en Commun de l'Agglomération Grenobloise. C'est un trajet selon 3 modes qui est mis en split screen. Le film fait 43 min. 30 sec. Il est en couleur. Il est silencieux. Il est de 2011. Donc c'est un film commandité dans le cadre d'une étude urbaine sur la question de l'arrivée d'une nouvelle ligne de tramway dans l'agglomération. L'extrait qu'on va voir c'est le début du film. Normalement 1 min. 45. Et alors on va voir, normalement, c'est celui-ci.

- Première projection du 4ème extrait -
AURG, SMTC, *Trajets 3 modes*, 43 min 30 sec, couleur, muet, 2011.

NT : Voilà je vais arrêter. J'ai le film en entier, je n'ai pas l'extrait. Je vous propose de le revoir.

- Seconde projection du 4ème extrait -
AURG, SMTC, *Trajets 3 modes,* 43 min 30 sec, couleur, muet, 2011.

NT : Voilà.
CA : Est-ce qu'on peut juste revoir la toute première image ?
NT : Oui, pour les titres. On est a 7h j'imagine du matin. Au mois de Mai, Mai-Juin. Oui, il y a même, il y a presque un mois et demi d'écart entre la première vidéo et la troisième. Pourquoi tu as... ?
CA : Non non c'est la première chose, juste, par rapport au dispositif, d'avoir une projection simultanée de prises de vue non simultanées. Enfin, ça m'a interrogé du coup sur est-ce que la prise de vue était simultanée ou non. Quand vous voyez l'arrêt de bus vide ou plein. Je me disais que non. Est-ce que c'est trois personnes qui font le parcours en même temps et qui témoignent de différents modes, c'est ce qu'aurait laissé l'impression de la projection... [inaudible]. C'est juste ça.

Enfin du coup juste la projection de trois prises comme ça est déjà difficile à pénétrer parce que l'image est en peu saturée, après elle donne d'autres types d'information, de saturation. Elle permet des comparaisons. Mais c'est vrai que d'emblée, de rentrer dedans… Ce qu'on note, enfin ce que moi j'ai noté juste, c'est que du coup ça donne une forme de distanciation encore différente par rapport à ce qu'on a vu. Que ça témoigne en fait forcément des trois modes du parcours sur un même axe, des rythmes différents et ce qui les différencie de prime abord c'est d'abord le bouger de la caméra pour le vélo qui est très fort, et qui lui contraste fortement avec… Je pense que c'est pas forcément que sa disposition spatiale dans l'écran, qui est dessous, mais c'est aussi le bouger qui commence vraiment à distinguer. Et puis après… et qui témoigne peut-être de l'épreuve physique que c'est que de parcourir la vidéo. Et puis après il y a aussi, ce qui va distinguer fortement, c'est que les deux modes motorisés soit plutôt en *stop and go* et quand elles sont fluides le caractère fluide est assez linéaire, le rythme assez linéaire, quand le vélo est toujours dans une fluidité lente, ça ne fait pas une généralité, mais il est dans un bouger qui témoigne que c'est fatiguant, un peu complexe. Et puis après on peut parler des trajectoires. En fait, le bus a une trajectoire assez fixe et linéaire. La voiture emprunte plusieurs voies, avec des raccordements avec la voierie principale, quand le vélo reste pareil, sur un même axe, un même plan, avec une perspective un peu plus fermée. Mais voilà, on reste sur les effets visuels quoi.
NT : Ce qui est un registre important aussi.
AMM : Ça m'a évoqué un sentiment d'inconfort pour le vélo, à travers ce bouger vers l'avant. On a envie que ça s'arrête à un moment. Et puis le traitement du sol, qui est différent du vélo…
NT : Pourtant c'est un mode doux le vélo !
AMM : Actif ! …le support qui n'est pas le même, qui est beaucoup plus. On sent que la route et l'espace sur lequel circule le vélo sont traités, c'est traité de façon assez lisse, homogène, uniforme. Et le vélo on a sans arrêt des rajouts de couleurs sombres, qui montrent qu'on est réintervenu sur l'espace, sur le support du vélo. Et on imagine que ça crée aussi ce relief au sol, un peu désagréable, qu'on ressent à travers l'image qui bouge. C'est ce que ça m'évoque.
RB : Moi j'aurais tendance à être un peu critique par rapport au dispositif justement, du multi-écran en fait. J'ai vraiment ce sentiment que si on avait un montage, qui laissait la durée à chaque plan, l'un après l'autre, on aurait éprouvé davantage ces différences de points de vue, de rythmes, de trajectoires, de rapports aux lieux. Et là on est plutôt… le multi-écran aujourd'hui ça fait penser à tellement de choses, la question de la surveillance, des écrans de surveillances, des choses comme ça. Et je trouve que ce qui, on se détache de ce que peut amener l'étude en l'occurrence. Il y a, je trouve que ça a tendance à cadenasser le rapport un peu sensible qu'on peut avoir. Alors que j'ai le sentiment que c'est malgré tout ce qui peut être recherché.
CA : C'est vrai qu'on est quand même dans la caméra embarquée.
NT : Mais est-ce que le multi-screen n'enlève pas la dimension embarquée ?
RB : Le problème c'est que c'est pas le même point de vue à chaque fois. Et… si on avait eu le même axe, en fait, j'ai le sentiment que peut-être les trois écrans auraient mieux marché entre eux. Mais à chaque fois on a un axe différent, ça crée des espaces différents et du coup on passe à côté, j'ai l'impression à chaque fois, de l'essentiel. Et ça pose un vrai problème de montage. Là ça rend les choses plus anecdotiques en réalité. J'ai le sentiment…
OL : Oui et puis après… Ça c'est définitif, le fait que le hors champ, il y a une part d'imaginaire qui ne nous est plus permise je trouve. Parce qu'on accole deux séquences, et on n'a pas tendance à se dire, qu'est-ce qui intervient de l'autre côté, puisque l'autre côté je le connais. Il y a un côté dedans… Enfin, oui il y a cette part d'imaginaire qui manque, cette part d'éprouver. Et l'absence de bande-son aussi renforce ça. C'est-à-dire, le moment de vélo qui pourrait être super, à 7h du matin, il y a personne, ça pourrait être peuplé de bruits qu'on n'entend pas d'habitude et…
NT : Alors, est-ce qu'on pourrait faire l'hypothèse que si les trois films avaient été faits au même moment, avec trois caméras, on aurait eu peut-être, entre guillemets, une "dimension d'intrigue", de regard entre les images, qui peut-être remettrait un peu une part d'imaginaire ? Je ne sais pas.
OL : Oui c'est vrai. On cherche un peu à savoir, à se créer, *ad hoc,* comme ça, des points de référence et d'avancer.
NAS : Mais en fait, oui, j'ai l'impression qu'il y a trois degrés d'imprécision, éventuellement. C'est, d'une part, que c'est pas le même axe, d'autre part que le split screen surtout qui donne une place particulière au vélo dans le truc, ils auraient peut-être les uns au dessus des autres, je ne sais pas, peut-être que déjà ça aiderait un peu. Et puis même sur la prise de vue en elle-même en fait, ce qu'on voit de ce qui se passe à vélo est pas du tout fidèle à ce que c'est qu'un trajet à vélo. Parce que le cerveau et les yeux stabilisent, corrigent, et le corps aussi qui prend les chocs, corrigent en fait largement. Et là en fait ce qui corrige c'est les véhicules en fait, qui jouent ce rôle là. Et en fait il est joué aussi par le sujet percevant quand il fait du vélo. Enfin moi qui connait cet axe, pour l'avoir fait à vélo aussi, c'est… ça témoigne aussi de la difficulté de l'exercice en fait de… Là c'est dans une perspective un peu de rendre ce qui serait le trajet à chaque fois. Et c'est plus compliqué que… Voilà il faudrait peut-être aussi, c'est sûrement avec une petite caméra, donc elle est elle-même assez stabilisée donc elle bouge un peu dans tous les sens. Donc, enfin… ça veut bien dire que regarder avec ces yeux, et puis mettre une caméra sur quelque chose c'est… Et à la limite c'est plus fidèle avec des choses motorisées parce que la caméra c'est [inaudible] une machine, et ainsi de suite.
CA : Et d'ailleurs on se demande si c'est pas un emprunt à des expérimentations emblématiques, Kevin Lynch, qui avait commencé à faire de la caméra embarquée sur un véhicule pour témoigner d'un parcours [inaudible], et d'adapter comme ça à différents modes. Est-ce que c'est une référence à ce travail là ou pas ?
NT : Est-ce qu'ils connaissent *The view from the road* ?… Je suis pas sûr.
CA : Est-ce qu'ils connaissent *The view from the road* ? Enfin en tout cas c'est pour le coup dans les dispositifs filmiques c'est quelque chose qui a été fortement véhiculé.
NT : Kevin Lynch c'est un urbaniste américain, qui a fait un livre qui est introuvable, *The view from the road* . Voilà, il essaie de faire une typologie du regard dynamique que l'on peut avoir lorsqu'on traverse en voiture un territoire, une ville.
RB : Pour ce qui est des différents tracés, parce qu'on parle souvent des mouvements d'appareil mais on a affaire, vraiment à des dispositifs qui font du travelling, avec une caméra embarquée dans un moyen de locomotion, qui bouge de point de vue. Alors sur la question que tu as posée tout à l'heure sur, si c'était pris au même moment, je pense que, en effet c'est une question qui se pose.

Parce que, habituellement, le multi-écran ça renvoie à la question du temps réel en fait. Je ne sais pas, on pense tous à des séries, genre « 24 heures Chrono » qui utilisent plein de multi-écran et qui justement essaient de supprimer la séparation entre le temps et l'espace. De créer un rapport différent à un espace-temps, disons. Et là effectivement, ces décrochages de ce truc-là, du temps réel, rendent encore plus, peut-être décevant le multi-écran.
OL : Et puis il y a une case occupée par le chrono.
RB : Oui c'est pour ça que je dis ça. Qui est un peu trompeur en fait puisqu'on a l'impression d'être dans le même temps et puis c'est pas le cas.
OL : Par rapport au film d'avant, enfin à l'extrait d'avant, sur le statut de l'indication. C'est vrai que là si la question qui nous est adressée c'est "quelle est la portée de la vidéo pour l'action publique ?", on se dit, alors voilà, c'est quoi la bonne indication, c'est quoi être un bon maître nageur, quand il faut rentrer dans la réalité, puis saisir une forme de, d'acte éprouvé, de parcours quotidien qui a une certaine épaisseur. L'enjeu... quelque part ça mériterait presque de revenir sur ce qu'était la construction de la séquence, pour la comprendre mieux. Pour comprendre ce qui a pu être objet de, d'indication.
CA : De la commande, de l'exercice...
OL : Oui.
CA : En tout cas ça avantage le bus. On a l'impression que c'est très vendeur par rapport au bus. [Rires].
RB : Mais c'est parce que c'est un point de vue qui est pas réellement humain en fait. Ce qu'on ressent sur le vélo c'est la présence humaine, dans le point de vue, et même en voiture, dans le tremblé que tu remarquais tout à l'heure. Et le bus a une trajectoire beaucoup plus rectiligne, presque mécanique, et on est dans un point de vue qui est moins humain, plus confortable.
CA : Oui et puis il arrive en premier, il est plus performant.
RB : Oui, et il manque le piéton peut-être.
OL : Oui ça traite de la question d'une approche "transport". Une approche "transport" et qui prend la question du déplacement comme on déplace quelqu'un ou quelque chose, mais c'est vrai que la, même la vie à l'intérieur du bus, la vie à l'intérieur d'une voiture...
AMM : C'est la perception de l'espace public depuis le mode de transport, et encore, très orientée.
NAS : Depuis celui qui conduit. Même plus que le passager. Pour le bus, pour la voiture aussi...
AMM : Parce qu'effectivement, que ça soit le bus, la voiture ou le cycliste ils tournent la tête de temps en temps, alors que là on est dans un... Moi ce qui m'a aussi, enfin, ce que je trouve que ça révèle de l'espace public c'est le vide. Alors c'est sans doute lié à l'heure, encore que 7h du matin c'est, c'est pas l'heure de plus grande affluence, c'est certain, mais on a l'impression que ces espaces, qui sont notamment devant le bus et devant le vélo, sont très vides. Il n'y a pas de vie sur ces espaces.
CA : Et puis ils sont très spécialisés. Les modes ne se rencontrent jamais.
AMM : Très spécialisés. On ne voit pas une succession de vélos par exemple. Ou des croisements avec d'autres vélos. Voilà, c'est des couloirs qui sont dédiés, et qui sont vides. Alors la route elle l'est un peu moins parce qu'on voit des voitures de temps en temps. Mais ces espaces-là je trouve que ça évoque une, enfin, le peu d'usages autres que celui pour lequel c'est destiné.
NT : OK, est-ce que vous voulez le revoir ou est-ce qu'on passe au fragment suivant ?
OL : Non on peut passer à la suite.
NT : Alors, passons au fragment suivant. C'est trois étudiants d'architecture, qui, lorsqu'on leur posait la question de faire des petits vidéogrammes urbains, on en a choisi un qu'on a choisi dans le corpus, il y en avait d'autres. Alors Raphael Buchik, Clément Paturel et Damien Roche. Le thème de leur travail qui est le titre du film c'était ambiance et temporalités. Le film fait 9 minutes 51 secondes et nous allons en voir un extrait qui est plutôt dans le début.

- Première projection du 5ème extrait -
BUCHCIK Raphael, PATUREL Clément, ROCHE Damien, *Ambiances et temporalités*, 9 min 51 sec, couleur, sonore, 2010.

NT : Voilà. Je propose de le revoir.

- Seconde projection du 5ème extrait -
BUCHCIK Raphael, PATUREL Clément, ROCHE Damien, *Ambiances et temporalités*, 9 min 51 sec, couleur, sonore, 2010.

NT : Très bien. Voilà. Il n'y a pas de comparaison possible avec le travail d'un vrai cinéaste, bien entendu, mais... L'exploration du marché de l'Estacade à Grenoble.
CA : C'est *The view under the bridge* ? [Rires].
NAS : Il y a quelque chose qui n'est pas vraiment décidé j'ai l'impression sur la position de celui qui filme. C'est-à-dire, est-ce qu'il se fraie un chemin dans la foule ? Ou est-ce qu'il va tout droit ? Et la foule... Parce qu'en fait, voilà : c'est-à-dire qu'en fait, évidemment quand on fait ça, ça génère des interactions avec ce qui se passe autour. Et là, peut-être ce qui moi, m'éclaircie pas trop c'est : est-ce que c'est quelqu'un qui est, qui va tout droit, et puis ça fabrique ce que ça fabrique autour ? Ou est-ce que du coup, le fait qu'il y ait le frayement de chemin, à un moment donné, on se dira : "ah bien si c'est pour se frayer son chemin, est-ce que du coup on doit regarder des choses à droite, à gauche ?". Enfin, tu vois ce que je veux dire ?
NT : Oui. C'est vrai que là c'est pas du tout décidé. On est dans les deux.
NAS : C'est pas décidé. Et... c'est pas décidé.
RB : Oui, il y a des lignes au sol qui dessinent vraiment les chemins à suivre, comme des rails en fait, comme si c'était un travelling sur des rails, sauf que là *a contrario* c'est une caméra d'épaule avec un marcheur, qui justement, tout en suivant la trajectoire et la perspective du rail, c'est d'acquérir une mobilité en fait du marcheur, et puis il y a une espèce de paradoxe entre cette ligne dessinée en fait, qui faisait penser aux rails d'un travelling et la caméra à l'épaule. Concernant les ruptures d'ambiance entre plans, on

comprend, enfin les choses sont marquées d'une certaine façon et je trouve que ça rate immanquablement les petites variations sensibles. On est presque dans quelque chose de trop grossier, enfin, j'ai le sentiment dans les coupes. Et peut-être que ce qui pourrait peut-être être encore plus intéressant c'est de l'ordre de la micro-variation, et ça peut pas fonctionner, notamment par rapport au mode d'enregistrement du son, des modes de prise de vue. Enfin, on voit qu'on ne peut pas avoir une écoute appareillée, ou un point de vue appareillé qui permettent d'être sensible aux petites variations d'ambiance, qui peut-être, sont au moins aussi importantes que les grandes ruptures qui sont proposées avec des étapes prononcées.
OL : Je trouve que la structure du pont de chemin de fer ici ça donne une mesure, une mesure spatiale puisqu'on rejoint des poteaux constamment. Mais ça paraît à la fois une sorte de, comment dire... de belle opportunité, autour de laquelle on a l'impression que va se greffer une vie. Et en même temps on voit qu'il y a une sorte de mesure qui est un peu trop, trop cadrante. On pourrait d'ailleurs se demander si on enlevait certaines séquences, et qu'on faisait juste des plans fixes, tout en conservant l'effet de cadrage qu'offre le pont, mais en passant ensuite, même à l'effet de cadrage sur les poteaux suivants, mais pour saisir un peu plus, à la fois la dynamique du pont, c'est un peu cette forme de progression, de saisir un peu plus effectivement de...
NT : Presque plus un travail photographique.
NAS : Oui ou de plans fixes, fixés sur le même cadrage, vu que c'est une structure répétitive. Et dans ce cas on verrait plus comment chaque commerçant s'accommode de cette structure répétitive et que ça fabriquerait, enfin ça différencierait plus éventuellement les séquences dans cette homogénéité générale. Alors que là le travelling à la main, qui n'est pas vraiment décidé, crée un effet d'homogénéité, presque, de chaos, non tout à fait décidé.
RB : Je trouve qu'on sent trop le dispositif justement. On ressent trop l'idée en faite, et justement il n'y pas l'ambiance. Il n'y a plus l'ambiance, il n'y a plus les ambiances. Alors il y a des choses qu'on remarque, mais du coup...
CA : Si on enlève le dispositif on voit très bien quel discours il y a derrière quand même : que la sous-face du pont peut permettre un lieu à habiter, qu'il y a des usages différents en fonction des différents moments de la journée... Et moi il y a deux choses qui m'ont frappé c'est la bande-son qui est très contrastée quand même, et puis du coup le fait d'avoir des séquences très fortes l'accentue, sachant que la phase nocturne est pas forcément la plus silencieuse. Et puis c'est aussi la qualité de l'éclairage qui prend un statut complètement différent, puisqu'on est de jour et de nuit, il y a trois types d'éclairage, l'absence d'éclairage le jour, mais le jour de marché il y a quand même un éclairage artificiel présent, comme de nuit. Et je dirais, enfin si je parle juste de l'atmosphère en terme de ressenti, cet éclairage artificiel, le jour de marché ou de nuit, je lui donne un statut différent : autant de nuit je lui donne un caractère très technique ; autant de jour, le jour de marché, je trouvais que l'éclairage artificiel avait un statut dans la mesure où l'éclairage même des étals fait qu'il a un côté plus chaleureux que de nuit, bizarrement. Alors je ne sais pas si ça témoigne aussi de ça, mais en tout cas, ce dont ça témoigne c'est de la transformation des espaces, la transformation des ambiances et les appropriations de l'espace, la présence ou non de figures humaines.
AMM : Moi je trouve que ça rend bien compte d'ambiances qui peuvent être justement très contrastées d'un lieu, et c'est ça visiblement le sujet. Après, c'est de quel point de vue ? Et je pense que dans le film, parfois, on a le sentiment que c'est un spectateur extérieur qui observe. Et parfois on est dans la peau de celui qui pratique l'espace public comme usager. Donc on a... le point de vue n'est pas tranché. Entre celui qui pratique l'espace public, on est parfois à la place de celui qui nettoie ou qui est sur la machine qui nettoie, enfin on a ce sentiment-là. Ou de celui qui va consommer, ou bien de celui qui observe tout ça. Donc c'est pas... C'est un peu inconfortable ça. C'est-à-dire qu'on ne sait pas... Moi ce qui me semble manquer un petit peu, je trouve que ces représentations du lieu, des ambiances du lieu, elles sont très marquées, très différenciées, et en même temps un peu consensuelles. C'est-à-dire qu'on s'attend à trouver ça. Et peut-être ce qui manque, enfin je rejoints ce qui a été dit avant, mais c'est les transitions : qu'est-ce qui se passe quand le marché, justement, s'arrête ? Quand l'activité du marché ralentit, s'arrête et passe à l'activité parking ? Et comment c'est géré ça ? Quelles ambiances ça crée, le fait que les commerçants remballent tout, on sent pas ces transitions. Juste après un marché il y a une ambiance très particulière. Il y a plein de choses par terre, qui restent du marché, avant que ce soit justement évacué. Il y a, donc... et puis les pratiques, aussi, insolites, de ces lieux qui sont protégés par l'Estacade, qui peuvent être à d'autres moments de la journée. Enfin, on n'a pas ça. On a des pratiques habituelles...
NAS : Celles qu'on connait déjà.
AMM : Celles qu'on connait déjà, voilà. Alors qui sont, qui sont pas inintéressantes. Mais c'est vrai que ça nous apprend rien sur ce qu'on sait déjà des pratiques du lieu.
NAS : Mais justement parce que il y a ce choix de dire assez vite, assez plein, et que effectivement la qualité éventuellement d'un endroit comme l'Estacade c'est toutes ces... enfin il faudrait presque faire le négatif du film. Enfin, le négatif, j'entends : ce qui n'est pas filmé dans le film est plus intéressant que ce qui est...
RB : Dans la coupe.
NAS : Ou voilà, entre les deux là, c'est là qu'il y aurait...
AMM : Des usages détournés ...
RB : Et puis bon, pour revenir là à cette question du point de vue là qui aurait pu être sur des rails mais qui répond à une subjectivité, du coup c'est très lié à une espèce d'illusion, je trouve, qui est la solidarité entre un point de vue et un point d'écoute. On est dans une espèce de personnalisation du point de vue et du point d'écoute sur un marcheur appareillé, et qui du coup, on aurait tendance à dire c'est plus réaliste parce que c'est solidaire les deux. Mais finalement ça traduit très peu d'espace et ça parcourt que des stéréotypes sonores, que des choses reconnaissables, en effet, et c'est peu stratégique en réalité.
OL: Oui ça passe à côté des choses.
RB : Voilà.
OL: Oui, on traverse mais on passe à coté.
RB : Alors que Straub avec un point de vue et un panoramique, ils ont un point de vue, un point d'écoute, extrêmement stratégique en fait, qui permet de faire remonter plein de choses, avec un travail sur le sensible extrêmement... Là on est dans une personnalisation et une déambulation qui s'avère peu stratégique pour la remontée des données, disons, sensibles, je crois.
NAS : Et qui ne correspond en rien.

RB : Et qui pourtant est pensé, parce qu'on voit bien que ça fait partie du projet. Il y a un projet qui fait que, justement, c'est pensé, cette question de la déambulation par rapport à un trajectoire rectiligne.
NAS : Mais c'est pas le point de vue, mais c'est pas non plus le point de vue de la personne qui se balade dans le marché qui est représenté là. C'est le point de vue de la personne qui essaie de filmer en ligne droite, mais pas vraiment. En fait c'est une espèce de personnage qui n'existe pas non plus.
CA : On est toujours curieux de savoir comment se déroule le reste du film, c'est du même...
NT : C'est quatre lieux, en fait, pour lesquels ils ont pris le même dispositif. Donc du coup on a quatre fois cette idée là qu'ils ont testée à quatre endroits différents.
RB : Et je me dis qu'une description, parce que ça pose à chaque fois la question de la description, qu'est-ce qu'on décrit ? Quelles sont les modalités de la description ? Et j'ai l'impression que des notes écrites diraient beaucoup plus en fait. Je me pose la question des usages en fait, puisqu'on est dans le cadre d'étude qui passe par le cinéma, par l'étude vidéo. Et qu'est-ce que ça permet ? J'ai l'impression que ça permet peut-être moins de choses que certaines notes qui seraient plus fines, en réalité à l'écrit, ou simplement des captations, avec des sons, ça permettrait peut-être plus d'apports.
OL : Oui, sur la question aussi de l'ambiance, la contribution de l'ambiance à l'ordinaire des lieux, c'est toute la dimension architecturale de ce qu'on a, de ces détails, qu'on saisit peut-être pas, on est vraiment pris dans ça, dans la progression de la caméra.
NT : Oui, les points de vue portent sur ce qu'on voit. Très bien. Vous voulez le revoir ou on passe au suivant ? Au suivant. On n'a pas d'obligation de rester longtemps. Vous avez vu donc il y a la question du montage, va progresser comme ça, jusqu'à la fin, jusqu'où on va aller dans la complexité du montage ? On verra avec le dernier. Mais l'extrait suivant, dont je voudrais tout de suite excuser la qualité vidéo, mais le film, Laure y tenait, parce que c'est un film qui a été réalisé par Karine Sudan, qui était une vidéaste, enfin qui est toujours une vidéaste, en 1994. Ça s'appelle *Esplanade de la Cathédrale*. On va presque voir le film en entier. On va rater les génériques. Mais c'est une copie à partir d'une VHS de mauvaise qualité. Donc, voilà, désolé pour elle et pour nous, mais la façon de travailler est intéressante à montrer. Alors, le cadre de ce travail là c'était une recherche qu'avait dirigée Pascal Amphoux sur les espace publics, en particulier qui s'appelait *Parcs et jardins* et il avait demandé à des vidéastes différents de faire des vidéogrammes pour illustrer certaines caractéristiques de ces différents parcs et jardins. On était donc en 1994. Et là c'est une vidéo, créée par, pour simplifier, une vidéaste, dans le cadre d'une recherche sur les espaces publics.

- Première projection du 6ème extrait -
SUDAN Karine, *Esplanade de la cathédrale*, 3 min 2 sec, couleur, sonore, 1994

NT : Voilà. Malgré la mauvaise qualité de l'image je vous propose de le re-regarder.

- Seconde projection du 6ème extrait -
SUDAN Karine, *Esplanade de la cathédrale*, 3 min 2 sec, couleur, sonore, 1994

NT : Voilà. Karine Sudan, *Esplanade de la cathédrale.* Je crois que c'est à Genève mais j'en suis pas sûr.
NAS : Moi ça me fait l'effet que le montage a été fait à partir d'intentions de départ. C'est-à-dire du matin au soir, avec un rythme. Et je suis un peu frustré en fait de pas voir plus longtemps... En fait il y a des extraits qui m'intéressent beaucoup plus que d'autres et je suis déçu de pas les voir plus en fait. En fait du coup je me dis : "ah c'est dommage, c'est comme si il se passe des choses un peu sur ce banc par moment, mais on..." ce rythme très régulier comme ça.
NT : Le film est en entier, on le voit quasiment en entier.
NAS : Oui. Donc voilà. Mais c'est vraiment la première vision comme ça. C'est-à-dire que, peut-être que, enfin, là encore, voilà, c'est une espèce de vision, qui se donne l'air d'être assez exhaustive sur une journée, voilà ce qui se passe dans une journée, mais je ne sais pas si c'est ça qui est le plus intéressant à montrer en fait.
RB : Il faudrait du temps réel en fait. Il faudrait un temps réel, que ça soit un film de 24 h, avec un plan fixe, une caméra de surveillance.
NAS : Oui, ou alors garder que les moments... Enfin, je sais pas, ou faire un choix en fait, à partir des rushes.
CA : Comme le film précédent on lit une démonstration quand même assez forte, on a fortement une volonté de démontrer.
RB : Et c'est la musique un peu qui fait ça aussi. Parce qu'il y a un coté un peu ludique, une tonalité un peu, enfin, du coup, déjà il y a pas de sons. Ça dit quoi de l'ambiance à partir du moment où il y a pas de son, c'est quand même assez problématique. Et du coup, l'ambiance est d'une certaine manière, dictée, en fait. On retrouve l'idée du metteur en scène qui donne les indications. Quand l'enfant arrive sur le banc et qu'il fait des acrobaties, du coup ça entre en lien avec la musique qui accompagne. Ça pose pas mal la question des regards aussi. J'ai remarqué qu'il y a beaucoup de regards caméra sur le point de vue. Alors on est dans un point de vue fixe, on a une caméra qui bouge pas, et à plusieurs reprises soit on a des regards vers la ville, soit des regards en fonction du point de vue. Enfin, il y avait vraiment une présence du point de vue qui était très affirmée. On sentait le point de vue dans les [inaudible]. Oui, sur cette question des... enfin, moi j'ai un peu du mal... [Rires]. Ouais, cette musique, ces fondus enchaînés, des choses comme ça... très agaçant en fait.
NAS : Enfin ça surpeuple beaucoup la perception... enfin, ça donne trop de... enfin, c'est pour ça que c'est agaçant. Ça nous dit ce qu'on doit voir et ça nous dit en général ce que c'est. À un endroit où il se passe des trucs très différents. Enfin, du coup c'est un peu ça qui est...
CA : Et du coup, le fait que ça soit très codifié, dans la représentation, ça accentue aussi le fait que ça soit très codifié dans les usages que ça présente, qui eux-mêmes sont des conventions sociales. Alors je ne sais pas, ça semble pas volontaire mais du coup ça l'accentue encore plus.

OL : Moi je trouve que c'est très daté, aussi. Alors ça, *a posteriori*, mais d'une époque des sciences sociales. On a un monde physique et des hommes, où le végétal peut être intelligent d'un point de vue photographique mais est plutôt bête du point de vue de l'existence même du végétal dans la ville. La nature en ville, là on n'est pas sur ce thème-là.
NT : Tu veux dire le premier plan alors ?
OL : Voilà, l'usage, ouais, de l'arbre au premier plan. Et puis où on… Enfin, je sais pas, moi j'ai l'impression de ressentir des questionnements que j'ai pu croiser avant sur, effectivement, la ménagère s'interroge sur l'espace public urbain : "est-il trop dessiné ? Quelle multiplicité d'usages ? Je vais vous démontrer qu'on peut avoir une multiplicité d'usages autour d'un banc." Et bon, voilà. Je trouve que c'est très difficile en fait à se prononcer sur ça parce que je me sens en même temps avoir marché dans ces pas-là à un moment donné.
AMM : Et à en être sorti… [Rire].
OL : On s'interroge effectivement sur un espace, un rapport humain/banc.
NT : Mais c'est intéressant de parler que ce qui est daté, c'est non pas forcément l'image mais la construction de l'image, la construction du regard intellectuel, quoi.
OL : Oui, qui est pas l'approche d'un humain d'aujourd'hui.
AMM : Moi je trouve que… enfin, dans des échanges récents qu'on a pu avoir justement avec des sociologues, on s'est dit que de plus en plus la recherche en sociologie de l'espace public essaie de mettre l'accent sur ce qui n'est pas ordinaire, va chercher justement la pratique déviante, la pratique… Va s'intéresser à ça, à tout ce qui n'est pas codifié. Et que, on perd, finalement, l'intérêt pour les usages ordinaires. C'est-à-dire qu'on fini, à force de décaler le regard, tout le temps, vers ce qui surprend, vers ce qui est insolite, alors c'est le contraire de ce que je disais tout à l'heure en parlant du marché, finalement on ne s'intéresse plus à la façon dont la vie se déroule 90 % du temps. Et ça permet… et peut-être que justement on est allé trop loin, dans le sens de la recherche, de l'effet de surprise, de l'effet de décalage, et qu'on devrait revenir à des usages plus habituels, plus ordinaires, qui sont ce que vivent les gens au quotidien. Pour finalement, moi ça ça m'a bien plu en fait. Alors, je ne saurais pas expliquer vraiment pourquoi, mais c'est déjà, j'ai trouvé ça drôle, ce banc qu'on a surélevé, pour pouvoir voir la vue [rires], qui n'a pas été conçu avec la bonne hauteur au départ. Et du coup, on lui a crée un espèce de socle en béton [rires], alors que, je ne sais pas, on aurait pu trouver un banc avec des pieds plus longs. [Rires]. Je trouvais ça très drôle ce banc !
CA : Mais du coup le statut de celui qui l'occupe ça devient la statue sur son socle.
NT : Oui c'est ça. C'est un socle de statut.
AMM : Exactement. Et après, donc, [rires]…
CA : Et c'est pas encore suffisant pour les gamins qui montent sur le banc pour pouvoir voir.
AMM : Oui, mais du coup ça créée un jeu plus intéressant pour les enfants. Parce que du coup ils montent plus haut, ils redescendent sur le socle. Enfin, je ne sais pas. C'est vrai que ça ne montre pas des choses qu'on savait pas déjà, peut-être. Que, juste un banc, comme ça, tout bête, sur un espace public où les gens pourraient circuler, et bien ça crée un événement, pour ceux qui s'arrêtent et pour ceux qui le regardent. Ça on sait, bon, ça, c'est vrai que c'est pas un message nouveau. Mais moi je trouve que revenir, enfin… que l'observation de la vie quotidienne elle peut redevenir intéressante. Après il y a peut-être d'autres façons de le mettre en scène. Mais pour moi c'est un objet d'étude intéressant. On s'en est trop écarté je pense.
RB : Je pense que c'est ce qu'il y a de plus intéressant aujourd'hui. Même dans le cinéma en général. Avec une approche disons un peu ethnographique, anthropologique du quotidien. Les cinéastes les plus intéressants aujourd'hui ils s'intéressent à ça. [inaudible]. Là je trouve que le film, justement, empêche cette relation à l'ordinaire du monde, peut-être, enfin je sais pas.
NAS : Et puis c'est pas une situation ordinaire. Enfin, si c'est effectivement Genève je vois où c'est. Et c'est un point de vue assez emblématique, assez touristique en plus, sur la ville, dans un endroit extrêmement codifié. Et je pense, enfin, peut-être à ce moment-là ce qui me gênerait plus, pour moi c'est pas, ça relève pas d'un ordinaire, réellement, ça. C'est même un…
RB : Ça se fait passer pour de l'ordinaire…
NAS : C'est peut-être la balade du dimanche, je sais pas.
AMM : Ça renvoie peut-être à l'ordinaire des touristes qui visitent. Ou des visiteurs d'une ville en général.
CA : Ça renvoie à des figures, la figure du banc, la figure du…
NT : Du couple, de l'homme solitaire qui promène son chien…
OL : Oui il y a un effet d'inventaire.
NT : Il y a un effet d'inventaire. Oui.
CA : Avec des redondances. Deux couples amoureux.
OL : D'ailleurs, enfin, on peut imaginer que la caméra tourne toute la journée, et on l'a reprise le soir, et on se dit qu'est-ce qu'on choisit. Et c'est là où il y a un effet d'inventaire *a posteriori* en plus.
NT : Oui. Sûrement.
OL : Ç'aurait peut-être été plus intéressant d'avoir une séquence de matinée, ou une séquence de soirée, mais gardée dans sa durée, que ce coupage qui effectivement maltraite un peu l'ordinaire, enfin moi je trouve que c'est un peu le tableau des éléments façon naturaliste quand même. La façon de s'asseoir sur un banc…
CA : Et sur les choix de recomposition, parce que là pour le coup, on a deux travaux d'étudiants avec, là c'est un fondu enchainé, tout à l'heure on avait des séquences très très hachées. Comment on peut lire ce choix-là ?
RB : Déjà là on a un point de vue fixe. Donc le fondu enchainé permet des transitions, le montage à partir d'un point de vue. C'est-à-dire qu'on a des raccords sur le même point de vue. Alors que tout à l'heure c'était réglé sur l'avancée des coupes qui étaient d'autant plus sensibles. Là il y a des transitions, plus, comment dire… Tout à l'heure il y avait une certaine continuité du raccord qui passait dans la continuité du mouvement et les coupes passaient par le manque de solidarité temporelle, en fait, avec des ambiances et des temps qui étaient hétérogènes. Là, il y a un effet de glissement en fait, entre plusieurs temps, selon un effet de continuité qui est recherché. Alors que tout à l'heure c'était mettre en évidence des coupes, des ruptures, là, il y a des transitions qui essaient de créer une continuité dans la journée, essayaient de créer un petit clip, un petit spot, qui traduit la journée entière

selon des effets de glissement, en fait, de presque, de synthèse faite par ces enchaînements continus. Mais c'est une continuité un peu artificielle. Moi ça me fait plus penser à un spot publicitaire.
NAS : Oui ou a un générique de film. Enfin, à un *trailer*.
RB : Comme si il fallait… Oui à une bande annonce où il faudrait reconstituer tout un film avec quelques plans.
CA: Mais du coup les deux racontent une journée de manière très différente. L'un montre que les rythmes sont plutôt très contrastés, et celui-ci montre des continuités.
RB : Ça crée un effet de continuité je crois.
NAS : On n'a pas le temps de voir ce qui se passe réellement entre le banc et les usagers.
NT : Oui, c'est-à-dire que le temps où l'usager est présent sur le banc est très court.
NAS : En fait l'effet un peu exhaustif, et de journée, et de bande annonce, gomme pour moi, en tout cas, il faut… on passe pas assez de temps à regarder les choses en fait.
RB : Ça amène à se demander est-ce qu'il peut y avoir une forme brève qui atteint le quotidien ou l'ordinaire. Est-ce qu'on peut passer par la brièveté pour aborder l'ordinaire ? Je ne sais pas. Sans doute en fait, ça peut se passer par un geste. Par l'attention à un geste. Mais là est-ce qu'on porte vraiment attention à quelque chose précisément ? Peut-être qu'il faudrait plus être attentif à une gestuelle, plutôt que de tout mêler, faire une espèce de synthèse comme ça, qui aurait… C'est assez prétentieux finalement. Alors que quelque chose de plus modeste, sur un geste, traduirait davantage de l'ordinaire et du quotidien de ce moment.
NT : Alors là où on n'est pas aidé avec l'image c'est que je me rappelle l'avoir vu dans une meilleure qualité il y a, à l'époque, on avait un intérêt aussi à l'arrière plan, qui changeait de couleur, de luminosité, de… Voilà, il y avait quand même des jeux de, je dirais d'atmosphère, ou d'ambiance, au sens physique. Et que là on nous sert pas le film quoi. Et c'est intéressant parce que je me rappelle très bien que à un moment donné on pouvait ne plus du tout regarder le banc mais s'intéresser juste à la bande au loin, qui variait. Là c'est vrai qu'on ne peut pas le faire. Voilà.
RB : Ce qui est significatif d'ailleurs qu'on s'intéresse plus au banc mais à ce qui se passe derrière, ce qui est moins contrôlé, plus, je ne sais pas. Je trouve ça justement, assez intéressant.
NAS : C'est un peu le même effet qu'avec *The Girl Chewing Gum*, justement, on était plus attiré par le…
NT : La personne dans le cadre.
NAS : Oui voilà, dont on ne parle pas, que ce qui est désigné directement par le…
NT : Oui totalement. Je vais voir Laure, pour savoir si on recommence une autre vidéo ou si on fait la pause. Il reste quatre pour la suite. Vous avez vu donc la suite on recontinue avec quatre vidéos. Et puis après il y a surtout, enfin, surtout, après il y a un débat collectif.
NAS : Donc on est dans les temps ?
NT : Non on a une vidéo de retard. Mais eux ils sont plus en retard que nous.
[NT sort de la salle]
[Discussion informelle]
NAS : Donc là il faut faire un classement, c'est ça ! [Rire].
RB : Et le grand prix est attribué à… [Rire]. Du coup on a commencé tellement haut en fait, avec les deux premiers films, que maintenant on dit du mal de tout ce qu'on voit.
NAS : Et bien ouais, parce que les deux premiers sont quand même très précis.
CA : Et puis plus sensibles aussi…
NAS : Ouais, je sais pas, et puis il y a un truc de cohérence. Même si moi, Dominique Gonzalez-Foerster elle m'agace un peu, mais c'est quand même, enfin, il y a quand même vraiment plein de choses à raconter sur ces films.
[NT rentre dans la salle]
NT : Alors on a le choix. Soit on passe à la suivante, soit on s'arrête, on fait la pause maintenant pour un peu plus profiter de, je ne sais pas…
NAS : Peut-être on fait la pause.
NT : Par contre il faudra qu'on aille un peu vite pour les quatre autres, pour pas qu'on se grille pour le débat. Parce qu'après il y aura des trains, des choses comme ça. Donc je serai peut-être un peu plus rapide. Et bien super. Merci beaucoup.

2 / Session de projection Matin du groupe 2 (de 10h00 à 12h30) - [code 1b]

Animatrice : Laure Brayer (LB)
Discutants : PA, MB, GC, CL, PS.

LB : Donc, voilà. On va projeter différents vidéogrammes, différents extraits de film. Et l'idée c'est de, en terme de *timing* c'est d'essayer de discuter une vingtaine de minutes par vidéo, on va essayer de ne pas dépasser pour pouvoir voir les dix vidéos. Donc 7 dans la matinée et puis 3 après le déjeuner. Donc on va commencer avec la première vidéo qui est une vidéo de Dominique Gonzalez-Foerster, une artiste française et qui fait, qui est plasticienne et qui produit aussi quelques vidéos dont ce court film qui s'appelle *Rio de Janeiro* et qui a été ensuite compilé, enfin qui fait partie d'une dizaine de films compilés dans un DVD qui s'appelle *Parc Central*. Donc une vidéo d'artiste. Je vais vous passer un extrait qui dure 2 minutes 13.

- Première projection du 1er extrait -
GONZALEZ-FOERSTER Dominique, *Rio de Janeiro*, 5 min 46 sec, couleur, sonore, 2000.

LB : Voilà. Donc, une première projection. Maintenant on peut, on peut peut-être discuter de ce qu'on a vu. Qu'est-ce qu'on voit ? Quel... qu'est-ce qu'on voit à partir de cette vidéo, et après, peut-être de manière plus large, quelles sont les relations entre l'espace et les corps, dans la durée de cet extrait. Et de quelle manière en fait la manière de filmer, le dispositif filmique qui est mis en place, peut nous renseigner sur... sur ces transformations des relations entre espace et corps, sur ce qu'on voit...
PS : Juste peut-être qu'est-ce que tu attends de nous par rapport au petit... chose-là [pointant le livret de prise de notes] ?
LB : Si vous pouviez en fait prendre des notes à l'intérieur, voilà... comme ça...
PS : Des notes. Ouais... les mettre au fur et à mesure ou à la fin, c'est quel...
GC : Tout ce qu'on veut ?
LB : En fait je pensais que vous prendriez des notes sur ces livrets, comme ça après je pourrai les récupérer et essayer de retrouver aussi peut-être à travers la lecture de ces notes, les idées un peu clés. Et je peux vous les envoyer après. Enfin. C'est comme vous voulez. C'était ça l'idée derrière les petits livrets.
GC : Toutes sortes de notes ?
LB : Oui.
PS : Il faut bien écrire.
LB : Est-ce que vous voulez peut-être le visionner une autre fois ? Ou il y a déjà des premières réactions...
PA : Je peux commencer ?
LB : Oui oui bien sûr.
PA : Moi j'ai trouvé amusant la façon dont elle filme, comment dire... la rue, et puis l'esthétisation de la rue, puisqu'il y a des motifs géométriques. Dans un premier temps les... Enfin, dans un deuxième temps, parce que dans un premier temps on est intéressé par les circulations des passants. Et on voit bien qu'il y a pas de... enfin, tout l'espace n'est pas délimité. Ils marchent sur le trottoir, la rue, donc, il y a pas ce respect peut-être de certaines, de certains passages conventionnels on va dire. Et puis progressivement on est intéressé par la géométrisation qui a été... des motifs géométriques qui sont dessinés, et on pourrait supposer justement que la, que les passants seraient guidés par cette géométrie et puis on voit bien qu'il y a une superposition où ils ne le suivent pas, mais peut-être surtout parce qu'ils ne le voient pas d'où ils sont. Alors que nous on le voit parce que l'artiste a pris de la distance par rapport à ça. Et il y a une superposition de l'espace géométrisé, si ça se dit, sur le... sur le temps du passant ordinaire, qui ne voit pas qu'il est dans un espace géométrisé et qui pourrait suivre, voilà, les formes... Donc, cette non coïncidence.
LB : Et puis moi je trouve qu'il y a aussi, de la même manière entre le parcours, enfin, la manière de marcher des passants, plus la géométrie de l'espace, il y a aussi je trouve les gestes de la caméra, qui sont aussi assez mouvants.
PA : Oui, tout à fait. Et la musique ! Forcément. On n'est pas à Grenoble.
GC : C'est la première chose que j'ai notée, évidemment c'est la musique. Bon, peut-être que je suis sur le son, mais... Je trouve qu'il y a, enfin, après en réfléchissant, mais c'est... on entend le dedans et on voit le dehors. Enfin, je ne sais pas. Il y a un truc comme ça. On est surplombant. On est sur un balcon. Enfin, je... et on entend que, me semble-t-il, on entend que le dedans. Donc il y a une espèce de séparation de l'espace comme ça. Après, moi j'ai noté une interprétation générale, je trouve qu'on passe d'une certaine indolence avec la lenteur, après on finit sur une sorte d'inquiétude avec un assombrissement, mais je ne sais pas si c'est subjectif. Peut-être les pavés sur le sol sont clairs, et puis après il y en a plus, c'est sombre, et puis il y a évidemment la police, ou je ne sais pas quoi, qui vient se camoufler dans les rayures. Enfin, je sais pas, ça donne un sentiment... Enfin je trouve qu'on passe, voilà, d'une légèreté à une certaine inquiétude, voilà. C'est plus... mais... est-ce qu'il y a des... je trouvais qu'il y avait un assombrissement. Bon. Je ne sais pas. Mais la musique continue sur le même.
CL : Peut-être un problème de diaph [diaphragme].
GC : Alors... [Rire]... alors là c'est une intention, c'est une... ? Bon voilà. Première réaction, moi je sais pas...
CL : Non c'est... Une première remarque qu'on peut noter dans votre livret. En fait on s'aperçoit que le dispositif filmique est avant tout il incite à focaliser bien sûr le regard, à travailler l'intention de l'écoute, à nous porter attention et faire une sorte d'épreuve de la perception, quoi. Et à partir de là, vient se construire des interprétations en fonction du cadre que vous nous avez donné d'ailleurs. Ça pourrait être un plan de fiction également. Ça pourrait être un plan sur, sur... mais...
LB : Est-ce que vous préférez d'ailleurs que je ne vous donne pas le cadre avant de projeter la vidéo ?
GC : C'est toute la question... [Rire]
CL : Si, puisque, oui... non, mais, oui. Puisque c'est la règle du jeu ?
LB : Oui, donc, je vous donne le cadre ?
GC : Tu nous le donne déjà, on connait les auteurs et...
CL : On voit le texte et les dates.
GC : Déjà c'est un cadre. Je veux dire, moi, ça y est... Ça je connais pas, ça je connais.
LB : Mais je vous le donnerai peut-être après la projection, ou après les premières discussions.
GC : Ça c'est toujours les questions qu'on se pose.
CL : Cela dit vous nous donneriez un texte de Marcel Proust, ou de Michel Butor on ferait le même travail d'interprétation. C'est pas parce que c'est de l'image, mais... [inaudible] On a tendance à trop porter sur l'image le fait que c'est toujours un travail d'interprétation. C'est valable pour tout corps de..., tout corpus. Mais, personnellement j'aimerais y revenir sur cette idée de l'opérationnalité du dispositif filmique, puisque c'est l'objet de votre, un des objets de votre journée d'étude, qui est quand même de contribuer, je dirais, à la focalisation, à l'attention je dirais qu'il y a presque un dispositif phénoménologique de fait dans le dispositif filmique. Je dis "de fait" parce qu'il est pas forcément pensé initialement, évidemment.
MB : Peut-être moi j'ajouterais une intuition, qui rejoint un petit peu ce que vous avez dit tous les deux. C'est-à-dire que, moi j'ai vu ce procédé filmique un peu comme je vois le travail en laboratoire biologique. Au fond il y a comme une activité qui rejoint la

manipulation du microscope, on se rapproche et en même temps on focalise une attention au moment où précisément l'objectif se rapproche. Et d'ailleurs je trouvais que la… qu'il y avait comme une biologie du flux circulatoire en fait dans l'artère urbaine. Et c'est ça qui pour moi renvoie à cette dimension un peu angoissante, où en fait on voit comme ça comme un flux cellulaire se disperser comme ça le long, au fil… le long d'une artère urbaine. Et puis évidemment le son, mais aussi le musical et l'horizon de fond qui est le goudron. Et puis, évidemment, lorsqu'on, lorsqu'on regarde un paysage urbain, et qu'on ne voit simplement qu'un flux, on biologise la société, voilà que, à l'intention on lui renvoie une vacuité, une vacuité intentionnelle : évidemment on ne sait pas ce qu'ils cherchent, ce qu'ils font, où ils vont, où ils veulent aller. Et au fond, voilà, moi ça me ; ça renvoie aussi à cette angoisse que j'ai quand j'entends décrire le monde social comme un fonctionnement biologique. Ce qui n'est pas rare au fond. Et voilà, ça m'évoque un peu ça. Et il se trouve que j'ai un peu, parce que j'ai une compagne qui est biologiste, comme ça essayé de regarder comment elle observait justement le, la biologie humaine. Et puis je retrouvais vraiment ces mouvements en fait de focalisation du microscope.
LB : Oui, donc avec l'emploi du zoom en fait. L'emploi du zoom et du dézoom. D'accord.
MB : Oui, voilà. Avec l'emploi du zoom.
PS : Moi les zooms m'ont… les zooms m'ont gênée. En fait, parce que, c'est vrai que le cadrage au départ, comment dire, laisse, enfin, montre, enfin… laisse à penser que ce qui est intéressant de regarder, on va dire, c'est effectivement les flux de circulation, etc., et là on commence à effectivement voir, interpréter, le fait que c'est quand même un rue, que même si les graphismes, les géométries au sol sont ondulatoires il y a quand même des trottoirs, que finalement les gens ils suivent les trottoirs, enfin bon. Voilà, que probablement la rue est piétonnisée à ce moment-là, enfin, il semblerait, parce qu'ils marchent partout. Enfin voilà, on commence à regarder tout ça. Le fait qu'il aucun, aucune vision du bâti en fait, donc on n'est pas… on n'est pas sur, enfin pour moi c'est pas tellement sur l'ambiance. C'est vraiment comme effectivement, comment ça bouge, quoi. Et du coup, du coup moi les zooms m'ont, m'ont dérangée. Dans le sens où, alors c'est aussi le fait que c'est un extrait, j'imagine, évidemment. Mais en réagissant vraiment à cet extrait. Pourquoi là, quoi là ?
LB : Pourquoi ces zooms ?
PS : Ben, pourquoi on regarde là quoi ? Et là c'est gênant, parce que du coup là on perd… on se sent vraiment embarqué dans la vision du réalisateur. Et on ne peut plus regarder ce qu'on veut. [Rire]. Ça moi ça m'a embêtée. En plus, bon, au début voilà on zoome sur deux jeunes filles qui marchent. Alors on se dit, ben dit donc, pourquoi celles-là pourquoi pas les autres ? Et puis quand on arrive sur la voiture de police on se dit, bon ben, voilà il y a peut-être une intention effectivement derrière et puis bon, la suite le dit peut-être, mais… Voilà. Ça manque un peu. C'est-à-dire que, on perd le… ce plan large est intéressant je trouve parce que justement, en tant que spectateur on peut regarder où on veut. On peut choisir, dans l'image ce qu'on a envie de regarder. À partir du moment où la caméra focalise sur quelque chose de précis, on perd le contrôle. Voilà, et moi ça m'a dérangée.
LB : D'accord.
PS : Enfin moi à ce moment-là. Dans ce contexte, enfin on va dire ça comme ça.
LB : Est-ce que le… donc on perd quelque chose avec le zoom mais est-ce qu'on gagne aussi quelque chose à voir, dans le détail de la marche, dans la manière de déambuler ?
PA : Oui, moi je trouve… parce qu'il y a une sorte de… enfin, la vision distanciée elle… il y a une sorte de climat de résignation, un petit peu, dans ce flux de, presque de soumission, en plus on voit qu'il y a pas de, il y a pas de heurt. Il y a une fluidité justement dans la circulation. Et le fait qu'il y ait des zooms ça nous permet peut-être justement d'opposer cet, ce premier sentiment de résignation, soumission, en plus avec la musique derrière, voilà, qui fait…un peu *saudade* comme ça, de nostalgie. De s'intéresser un peu plus à quelqu'un, quelque chose. Et puis d'individualiser un petit peu plus le… donc il y a une belle articulation entre, je ne sais pas si… est-ce qu'on peut… alors quelles sont nos attentes face à un document comme ça ? Est-ce qu'on peut être gêné, ou est-ce qu'on doit être gêné, ou est-ce qu'on doit le prendre comme ça aussi ? Est-ce qu'on aimerait aller plus loin dans le zoom ? En savoir un peu plus ? C'est vrai que quand on voit les policiers jouer sur cette place… voilà. Moi j'aimerais en savoir un peu plus.
GC : C'est un extrait. Ça. Donc on ne sait pas… C'est une citation. On prend le truc. Il est autonome, ça va, d'après toi, il tient tout seul ?
LB : Pour moi ce film est en deux parties et ça c'est la première partie. Et effectivement c'est vrai que quand on voit l'intégralité du film moi je ressens pas le côté angoissant parce qu'ensuite, ensuite la caméra s'évade un peu de l'autre côté de la rue, où il y a la plage en fait. Donc là on est vraiment dans les jeux de plage, de ballon, les feux de… les petits feux qui ont été faits, et puis à la fin ça part vers un horizon plus lointain, la fin de la plage et la mer. Mais c'est vrai que moi le côté angoissant je l'avais jamais vu.
GC : Oui, moi je le vois pas dans le signe. C'est dans la… Parce que les zooms, moi j'avais pas trop fait gaffe au zoom. C'est le travelling qui m'a… on suit, on suit un sens de circulation, donc le travelling continue, enfin en tout cas. Parce qu'on voit à un moment donné qu'elle saute là, où je ne sais pas quoi. Il y a une légèreté dans l'attitude, et il m'a semblé des événements plus clairs. Enfin je sais pas il y a une espèce de clarté qui, voilà. Mais… du coup les zooms je les ai complètement masqués. Moi j'ai pas perçu les zooms.
LB : On peut peut-être le re-regarder ?
GC : Et je pensais au détail, du coup est-ce que c'est ça qui m'a fait voir ? Le zoom c'est le détail ? C'est le fait qu'elle marche et puis à un moment donné elle saute, et puis bon… On fait plus attention aux corps qu'au décor.
PA : Moi j'ai pas trouvé ça angoissant. Plus de résignation que de l'angoisse, de soumission comme ça au temps qui passe.
GC : D'inquiétude.
MB : Cela dit que le point d'aboutissement soit en effet le dispositif policier, ça fait quand même relire un peu le… l'image. Et, c'est vrai qu'au fond on nous montre des espaces de grande densité humaine, sans aucune espèce de promiscuité. Au fond, voilà que le dernier plan sur la patrouille policière fait relire l'ensemble comme aussi un dispositif de densité humaine extrêmement bien, au fond, sécurisée. Parce que c'est vrai que les gens s'arrêtent pas. Au fond ils circulent simplement. Cette impression voilà de flux, de flux assuré.

PA : Alors par contre je ne sais pas si la présence des policiers qui jouent, à je ne sais pas quoi, une sorte de pétanque, c'est rassurant ou inquiétant. Parce qu'on se dit, soit on n'a pas besoin de la police et la police n'a absolument rien à faire, soit, si il se passe quelque chose, ils seront pas là. Alors je sais pas comment les interpréter ces policiers.
GC : Ils sont nombreux quand même. Ils sont très nombreux. Un flic suffit pour… Là, il tout à coup, voilà, c'est ça qui est un peu.
PA : Mais ils sont là comme les autres, ils sont pas là en tant que policiers.
CL : Ce qui m'a frappé effectivement tout au long de ce document, c'est que je me demande, à la question de… on biologise la société. C'est en fait c'est l'écart entre la prescription urbaine, ça avait été également évoqué sur la superposition très juste de deux plans, comme de deux transparents, deux calques, entre donc effectivement la prescription urbaine et, alors, soit on va dire le mouvement brownien des déplacements des personnes, qui est, je dirais, motivé si on a une approche individualiste méthodologique, motivé par les actions des individus, leurs interactions, et que vu d'en haut, ça donne forcément quelque chose en terme de trajectoires et de déplacements mais sans aucun sens particulier. Ou alors, si on a une approche des systèmes complexes, on essaie d'y voir des displays, des groupes, des couloirs, des déplacements, des formes organisées. Et je restais un petit peu interrogatif par rapport à ces deux lectures qu'on peut faire. Mais en tout cas, une prescription très forte au niveau urbanisme, voilà, parce qu'il y a tous les pictogrammes au sol et tout, sans parler de l'architecture même du trottoir… Et puis en fait, les gens qui se… les formes, je dirais de l'économie informelle de l'espace. Je trouvais ça intéressant et c'est ce que ça me renvoyait principalement.
GC : C'est presque un langage routier avec les pointillés, mais il y a pas de voiture.
PA : Oui voilà.
GC : Enfin, voilà, ça aussi ça peut interroger le code de conduite. En fait on se dit tiens, est-ce que c'est pas une rue/route ? Enfin, en tout cas destinée aux voitures, mais il y en a pas.
CL : Oui, c'est une journée de fête quoi. Une journée sans voiture.
GC : Donc une parenthèse urbaine.
PA : C'est vrai que du coup on voit pas le bâti, on voit pas les immeubles. On voit pas les… C'est un espace comme ça, ouvert.
CL : Ça c'est intéressant parce qu'on le sent hors-champ.
PA : Ouais.
CL : Je pensais moi-même… par exemple je suis en train de préparer un tournage aux Minguettes à Lyon, et je me suis dit "ah oui, tiens c'est une bonne idée, il faudrait que… je vais démarrer mon tournage et je pensais comment j'allais, enfin, il faut trouver des solutions pour tourner dans les immeubles tout en haut, pour filmer d'en haut. Donc, peut-être c'est une interprétation parce que c'est moi en tant que réal, mais je sentais que le bâti était de là où on était.
PA : Oui. Ah oui !
CL : Il y avait ce hors-champ.
GC : Avec le son aussi.
CL : Ah oui ça aurait été intéressant que le son de l'appartement, que le son de l'appartement soit plus présent. Plutôt que la musique, un peu… un peu [inaudible]. Ça aurait été très bien ça. Ça aurait été très fort.
LB : Est-ce que vous voulez le revoir ?
GC : Hein ?
LB : Est-ce que vous voulez le revoir ?
GC : Moi je dis pas non. C'est rapide.

- Seconde projection du 1er extrait -
GONZALEZ-FOERSTER Dominique, Rio de Janeiro, 5 min 46 sec, couleur, sonore, 2000.

PS : Moi je vois pas les policiers jouer.
PA : Non oui ben voilà. C'est que…
PS : La première j'avais pas vu du tout. Et là j'ai regardé mais je…
PA : Non mais c'est moi qui ai interprété. C'est parce que j'ai vu quelque chose de… une sorte d'objet blanc que j'ai interprété comme étant… j'ai dit "boules" mais j'avais pas vu "boules" mais je pensais qu'ils jouaient à quelque chose. Mais non… comme quoi !
GC : Je sais pas… mais je trouve que ça s'assombrit en tout cas. Le sol il devient sombre.
PA : Non c'est moi qui me suis laissée entrainer dans l'ambiance et qui les ai interprétés comme étant en train de, non pas travailler mais de se détendre.
GC : Embarquée par l'ambiance.
LB : Moi j'ai l'impression par rapport à cette histoire de zoom et dézoom, moi j'ai l'impression que certes je trouve que le zoom arrive un peu trop tôt parce qu'on aurait plus aimé essayer de regarder un peu à droite à gauche dans la première, enfin, à partir de la première image. Mais par contre moi il me permet de aussi remarquer certains éléments de la rue, comme les vendeurs, voilà, les vendeurs ambulants, des détails, qu'après je retrouve quand on dézoome un peu. Mais…
PA : Moi je…
GC : C'est un plan continu.
PA : Moi je me suis plus laissée, comment dire… j'ai eu une approche sauterelle. C'est-à-dire que je passe d'un couple à un individu, à un groupe et moins… au début effectivement je remarque deux, trois secondes après les jeunes filles, et puis après je les laisse pour remarquer la grand-mère et son petit-fils. Et puis après je suis quelqu'un d'autre. Donc je suis plus sauterelle… que fourmi. Pour reprendre les métaphores de Eliséo Véron [et Martine Levasseur].
PS : Mais ça, je pense que ça… cette idée-là je la trouve assez intéressante parce que l'image n'est pas, contrairement à souvent dans les dispositifs filmiques, l'image elle-même pour le spectateur, l'image est pas, est pas unifiée. C'est pas un tout. Souvent on a affaire… voilà, souvent on regarde une image de manière globale. On a un paysage, on a un zoom sur un personnage, ou deux, enfin

sur une action, etc., et là c'est une image, juste prendre l'image en elle-même, comme il se passe plein de choses différentes dans l'image, et qu'elles sont pas forcément, enfin on peut les associer mais on peut aussi les dissocier, et donc ça permet à l'œil de se balader et je trouve que ça donne une, quand même, je redis ce que j'ai dit tout à l'heure, c'est ce que je trouve intéressant, c'est-à-dire que ça donne quand même au spectateur l'opportunité de, d'avoir une certaine maîtrise, qu'on a rarement quand on regarde un film. Je dirais qu'on se sent moins passif, quoi.
PA : On a le choix.
PS : Voilà, il y a plus de choix. Et c'est pour ça que ce, moi ce qui m'avait marqué dans le premier visionnage c'est que, on le perd, on la perd cette liberté-là à un moment, et c'est ça qui fait que, enfin moi c'est ça qui m'a marqué. Du coup, le fait de la perdre fait ressortir le fait qu'on l'avait, voilà. C'était plutôt ça. Alors évidemment ça permet de voir des détails, ça permet de voir un tas de choses, je suis bien d'accord.
LB : D'accord.
PS : Moi c'est ce que je trouve très intéressant dans cette image, enfin cette scène, la façon dont elle est filmée.
MB : Ce qui m'a frappé moi au revisionnage c'est que au fond, une importance, un élément important qui tient au fait que l'horizon de fond soit pas le ciel lumineux ou le sol, c'est que, pour le coup on, en tout cas moi j'appréhende une espèce de planification de l'événement. C'est-à-dire que, évidemment la planification se fait sur le sol, il y a un dessin, un territorialisation qui est marquée. J'imaginais en fait en regardant si en effet le plan avait pas été comme ça, à la vertical, mais à l'horizontal, on aurait simplement vu des gens se croiser, on aurait pas du tout pu avoir cette espèce d'impression de planification sur le sol d'un évènement, au fond.
PA : Mais du coup, enfin moi... comment dire... il y a pas d'événement attendu. Enfin pour moi il n'y a pas d'événement attendu. C'est-à-dire que je me laisse, je me laisse emporter par la musique et les images. Je ne m'attends pas à ce qu'il se passe quelque chose entre guillemets "d'extraordinaire", enfin, extraordinaire, je ne sais pas ça peut être des personnes qui... je me laisse emporter par ce rythme là. Et du coup je suis pas déçue si il se passe rien. Mais il y a peut-être d'autres dispositifs où il y a un peu plus de suspense. Là, voilà, c'est un moment un peu fluide. Et on...
CL : Mais par rapport à l'intitulé de votre journée d'étude, je me demande si on pourrait pas dire que le dispositif filmique a tendance à effectivement permettre de, de percevoir la transformation des mondes ordinaires par la possibilité justement de superposition de... d'états. C'est extrêmement délicat et difficile par l'écrit, il faut avoir un peu une certaine prose. Mais là, je dirais on arrive à avoir effectivement cette superposition d'un monde ordinaire qui est celui de la rue et d'un... et qui se transforme, qui s'est transformé, non pas justement par la circulation mais par l'appropriation des personnes qui s'y baladent, qui s'y installent. On voit que, là, comme on le voit, il y a des échoppes installées sur la rue. Et donc il y a une appropriation du lieu. Et cette appropriation du lieu évidemment elle est la marque même de la transformation d'un lieu ordinaire. Je trouve ça tout à fait, tout à fait intéressant que le dispositif filmique permet d'en rendre compte, particulièrement évidemment par cette plongée qui nous est donnée, qui nous sort des relations et des interactions inter-individuelles, là on n'est plus dans... aussi réduit à des jeux de comportements.
GC : Oui on est à distance quand même.
CL : Ce qui nous permet de lire l'urbain. Sinon l'urbain risquerait d'être neutralisé par les interactions entre les personnes.
PS : Enfin, sur... quand même sur les attentes... moi je me rends compte quand même que quand je regarde ce genre de choses j'ai une attente, c'est d'essayer de comprendre où on est quoi. Et là j'ai pas la réponse. Il y a plein de choses intéressantes mais, effectivement, l'élimination, le hors-champ du cadre global, du cadre bâti etc, enfin, pour moi, ne me permets pas de comprendre. En tout cas pas de comprendre l'espace.
GC : Non, c'est pas narratif, quoi. Ça raconte rien.
PS : Non non, ça raconte rien, mais je... mais voilà, pour moi ça génère quand même effectivement un petit manque. Pas de comprendre une histoire mais de comprendre l'espace. De comprendre l'espace. Parce que effectivement moi non plus j'avais pas vu la plage.
PA : Moi non plus. J'avais même pas entendu les vagues.
PS : Et j'avais pas entendu les vagues à la fois non plus. [Rires].
LB : Je vous propose de passer à la suivante. Alors... Donc, je vous dirai le contexte plus tard. On fait comme ça.

- Première projection du 2ème extrait -
STRAUB Jean-Marie, HUILLET Danièle, *Lothringen !*, 21 min 05 sec, couleur, sonore, 1994.

GC : Le son y sort pas, il sort pas de là.
LB : Ah bon ? Ah zut !
GC : Tu l'as branché sur ton ordi le son ?
LB : Oui oui.
GC : Bon, je sais pas d'où il sort...
LB : Oui normalement ça sort par là mais ça serait bien d'avoir les deux enceintes.
GC : Je sais pas si c'est en stéréo ou pas...
LB : OK. Ben je regarderai à la pause. Ben si parce que là le son est quand même assez important !
GC : Bon. Encore un regard d'en haut ! [Rire].
PA : Il manque un angle, on fait pas tout à fait 360 degrés.
GC : Quasiment. Non il y a le talus.
PA : Oui mais je voulais le voir. Alors là, ça ça me manque !
CL : Il y avait peut-être la poule en train de caqueter.
PA : Oui il y a la poule.

PS : Est-ce qu'on sait si le son c'est vraiment le son réel, ou est-ce qu'il a été trafiqué.
LB : On sait pas.
PS : On sait pas.
GC : Réel, qu'est-ce que ça veut dire ? Enregistré *in situ* ?
PS : Un enregistrement monté ?
GC : C'est un montage ?
PS : Est-ce que le son de la poule a été augmenté, enfin ? [Rire]. Parce qu'à la fin il devient vraiment très présent ?
PA : Est-ce qu'elle est à côté ?
PS : Donc est-ce qu'elle est… est-ce qu'elle se rapproche quoi ? En fait, parce que… voilà, au début le son de la poule est assez loin et petit à petit il *bzzz* il se rapproche.
GC : Peut-être qu'elle avance…
PS : Donc moi je me suis demandée où était la poule.
LB : Moi je me suis dit que le poulailler était vers la droite et que comme on se rapprochait…
GC : Parce que ça tourne.
LB : Oui. Mais…je n'ai pas la clé du mystère…
PA : Il y a quand même un bruit de fond urbain. Il y a quelque chose. On n'arrive pas à identifier, mais il y a un bruit quand même de… je sais pas si c'est un… un moteur ou quelque chose.
GC : Oui. Moi ça me paraissait d'être un son d'en haut, quoi, un peu, voilà… Ça confirme le point de vue. Enfin on est dans le point de vue. C'est souvent des questions qu'on se pose. C'était…oui, le point d'écoute quoi. Où est-ce qu'il est le point d'écoute ? Comme il y a le point de vue. Alors le point de vue c'est facile, mais le point d'écoute c'est plus difficile. Donc… Là il semble correspondre parce que quand la voiture passe entre deux bâtiments on a bien l'effet de *doppler*. Donc on se dit que, bon, c'est là…
PA : Il y a personne à part la poule. Et celui qui filme, ou celle qui filme. Ceux qui filment.
LB : Ça m'embête si les enceintes marchent pas bien.
GC : Non non non mais c'est peut-être moi…
LB : Par ce que du coup moi j'ai l'impression, en regardant cette vidéo, et en l'écoutant au casque, donc c'est ça le problème… c'est que, effectivement moi ce qui me choque c'est qu'il y a personne, et en même temps toutes les présences humaines sont pour moi sonores. Parce qu'on entend des cris, on entend des voix… on entend un bruit de sonnette.
PA : Oui on entend, c'est très loin, très très loin. À part la poule, oui, vous avez raison.
LB : Il y a la poule, y a une mobylette qui passe, une camionnette, enfin… Donc… et ça c'est vrai que…
GC : Alors c'est marrant, on parle du son alors que c'est de l'image !
LB : Non. C'est de l'image audiovisuelle ! [Rires]. Non mais c'est là où je trouve que justement, à partir de cet extrait, que… enfin moi justement c'est là où je trouve intéressant la distinction, enfin la lecture qu'on peut faire entre la lecture sonore et la lecture de l'image. Et du coup dans les deux quoi, enfin… Et pour moi cette vidéo elle révèle bien ça quoi. C'est vide. Enfin, à l'image il n'y a personne et d'un point de vue sonore c'est vivant en fait.
GC : Oui, je suis d'accord. Du coup on écoute du coup. Puisqu'on voit rien !
PS : Oui, moi j'ai trouvé ça… C'est exactement ce que j'ai trouvé intéressant. Parce que, parce que justement le décalage en fait, la distanciation au niveau visuel et le son, finalement qui laisse entendre plein de choses, ça en appelle quand même à l'imaginaire. C'est-à-dire qu'on imagine. On ne peut pas s'empêcher d'imaginer l'ambiance du village, pour le coup. Qui est là ? Qui y vit ? Comment ça vit ? La voiture on l'imagine qui est en train de passer avec évidemment des images de rues qu'on a dans la tête parce qu'on a tous traversé quinze mille fois des village comme ça. La mobylette, enfin… voilà, le mec qui livre… Enfin bon, on imagine plein de trucs. Et j'ai trouvé que c'était un appel à la créativité… enfin, à l'imaginaire quoi, à l'imagination.
GC : À l'imagination. On échafaude des plans.
PS : Ouais ouais, qui fonctionnent bien. Comme en plus l'image elle est pas… elle est pas prenante quoi, parce que, parce qu'il y a cette lenteur, ça va avec cette lenteur. C'est-à-dire qu'on peut, on peut imaginer tout ça parce que l'image est très lente. Si elle était plus rapide et qu'elle nous transmettait plus d'informations on n'aurait pas le loisir de cette imaginaire. Et, voilà, j'ai trouvé ça très très intéressant pour ça.
PA : Et puis quand même là pour le coup il y a aussi une attente qui est, c'est peut-être facile mais, celle du train qui va passer, qu'on peut entendre au loin.
PS : Oui !
PA : Alors c'est un peu facile de le [inaudible] comme ça, mais, est-ce qu'elle y est cette attente ? Moi je… Alors après ça devient très conventionnel, mais, si on présente des rails comme ça, qui ont l'air en état… [Rire].
GC : Oui, on se demande ce qu'on veut nous dire quand même là. Enfin, moi je sais pas…
PA : Surtout qu'après on s'en éloigne, donc. On s'éloigne très rapidement de la voie tracée par le chemin de fer, pour faire… Et puis moi il me manque quand même l'angle. Même si je peux imaginer que c'est un talus. Bein…
CL : Il y a quelque chose qui me… qui me laisse perplexe là dans votre dispositif. Puisque comme on sait qu'on a des extraits, on a, d'une certaine manière on sait qu'il y a un film qui existe et qu'on voit pas. Et, donc on est plutôt dans la suggestion, dans ce que, dans la suggestion que nous font ces images, qui est tout à fait intéressante, mais qui est beaucoup plus, nous renvoie presque à une sorte d'exercice psycho, je ne sais pas collectif de qu'est-ce qu'on ressent chacun par rapport à une image partagée dans notre groupe, que à une analyse réellement du dispositif sur l'urbain. C'est-à-dire que c'est comme s'il y avait un phénomène, je dirais, rétroactif. Que tout d'un coup le truc s'était retourné dans l'autre sens. C'était presque plus nous… Alors, ce qui est aussi souvent le dispositif d'un film ou n'importe quoi d'ailleurs. Mais là… parce que tout d'un coup, j'avais presque envie de prendre la posture de dire "oui, so what ?", quoi, d'accord. Bon… Je veux dire, c'est une image. On aurait pu dire la même chose de l'autre d'ailleurs dans la même position. Étant entendu que soit on est dans une approche, et là ça renvoie je pense très clairement, je dirais, un petit peu à, on pourrait dire un peu rapidement trois catégories, un peu de l'usage du dispositif filmique dans, en sciences humaines et

sociales. C'est-à-dire que soit on est dans une image, je dirais, discontinue, c'est-à-dire d'illustration à un commentaire ex post ; soit on est dans une image continue, c'est-à-dire observation, captation pour un, je dirais, une analyse également ex post par un expert, c'est-à-dire les usages qu'on peut en faire en ergonomie, en sociologie, en urbanisme, on enregistre et après on décrypte ; et puis ce que j'appelle, ou on pourrait appeler autrement l'usage de l'image contigüe, c'est-à-dire qui fonctionne je dirais par l'interpolation, par le montage avec les autres images et avec le cadre interprétatif que nous donne la narration, le récit du film. Donc on peut parfaitement extraire n'importe quelle image d'un documentaire, même d'une fiction, d'en faire un travail d'analyse d'image continue, c'est-à-dire en tant qu'expert, ou en tant que… soit expert personnel, c'est-à-dire de notre suggestion individuelle, émotive ; soit en tant qu'expert, technicien. Mais voilà, c'était une remarque sur ces cadres, qui, voilà…
LB : Oui, mais après pour moi ça m'embête pas de sortir cette image du film parce que ce qui m'intéresse… ça m'intéresse pas de connaître le sens du film, en fait. Enfin, oui, bien sûr, en amont je vais m'intéresser au contexte de production, etc…
GC : Parce que tu le connais toi !
LB : Oui. Mais disons que c'est pas une question de recherche de sens qui m'intéresse, de sens, d'intention de production, aujourd'hui. Même si bien sûr c'est un travail intéressant sur cette image aussi. Mais, moi, j'ai sélectionné cette image-là, en me… parce que ce qui m'intéressait c'était qu'on parle justement de la dissociation entre image et son, et du travail ensemble en fait, et du mouvement panoramique, qui est un mouvement cinématographique, certes, mais qui après peut-être employé de pleins de manières différentes, et pour moi dans ce… enfin, là il y a un mouvement aussi de découverte et de… on ne suit rien en fait. On ne suit pas un objet mobile, on fait juste, on a un regard circulaire sur le paysage environnant, qui est très lent, et qui du coup permet aussi d'aller chercher dans l'image de la même manière, je trouve un peu de la même manière qu'on allait chercher dans le point de vue surplombant, de suivre des personnes, etc… là moi j'essaie de, ma manière de regarder cette image c'est d'essayer de trouver, de chercher dans le déroulement de cette chose, les indices sonores que j'ai eu, en fait. Et donc, effectivement, à partir d'une lecture comme ça il y a pas la question du sens de ce plan-là dans le film global, mais je me dis, est-ce que cette dissociation ou ce travail sur l'entre-deux de l'image et du son peut nous servir à penser et à concevoir et à comprendre la ville ? Et de quelles manières ?
CL : Oui, ça serait plutôt ça votre objet, ce serait de travailler un peu sur ce rapport entre image et son, et qu'est-ce que peut nous dire de l'urbain cet écart entre images et sons ?
LB : Voilà. À partir, enfin… ça c'est ce que je convoque moi personnellement à partir de cet extrait-là.
GC : Ça on le ressent. Parce que moi c'est le deuxième et tout de suite…
LB : Voilà. Mais, ensuite… je veux pas énoncer toutes mes grilles d'analyse parce qu'après j'ai pas du tout envie de parler que des miennes.
GC : Oui oui. Enfin, on échafaude aussi du sens forcément. C'est ça le problème. Voilà, je veux dire, on se raconte des histoires, puisqu'il n'y en a pas !
LB : Oui. Et c'est peut-être ça aussi d'ailleurs qui est hyper intéressant c'est qu'on peut pas regarder une vidéo sans essayer de chercher du sens.
GC : Ben voilà.
PS : Mais c'est ça qui est intéressant.
GC : Alors que dans la prise de son sans image, le sens… *pfou*. Enfin bon, il est plus libre.
PS : Moi ce que je trouve intéressant de décrypter là aussi c'est l'effet que ça a sur le spectateur. C'est-à-dire que c'est pas juste le sens… comment dire. Enfin, nous en tout cas, moi ce qui m'intéresse en urbanisme c'est l'utilisation de l'image, alors si on veut faire un film on sait que c'est pas notre métier, donc on va demander à quelqu'un de le faire. Par contre nous, quand potentiellement, potentiellement ça on pourrait le faire par exemple. Typiquement ça, on a le matériel, c'est pas très compliqué. Par contre, c'est qu'est-ce qu'on fait, pour quoi faire ? Quand on fait de l'image, même quand on montre une photo, c'est pas tellement pour transmettre de l'information au spectateur, c'est pour déclencher une réaction chez le spectateur. Enfin. Et donc c'est, moi je trouve… enfin… moi ce qui m'intéresse là de décrypter c'est qu'est-ce que ça déclenche chez celui qui regarde quoi. C'est ça que je trouve intéressant.
GC : Ça ?
PS : Oui, ce genre de chose.
CL : Oui mais en fait…
GC : Moi, là ça ne m'a rien déclenché, mais bon…
CL : Ce que vous dites, effectivement, en quoi l'utilisation de l'image déclenche une perception chez le spectateur, effectivement. Mais la question qui se pose de mon point de vue, et plus précisément, c'est est-ce que l'on est simplement dans la question de la perception du spectateur vis-à-vis de l'image ? Là je suis… mais je pensais qu'on était aussi sur la question de notre perception de l'urbain, que nous… à travers le dispositif filmique. Donc…
PS : Oui, tout à fait.
CL : Donc, voilà.
PS : Oui mais ça aussi. La question c'est aussi qu'est-ce que le spectateur comprend de…
CL : Mais c'est quelque chose d'assez classique, il y a une sorte de déplacement de l'objet, qui au départ est le référent, et devient en fait le représentant. Voilà, c'est la question de… Notre ami Peirce aurait dit ça mieux que moi, mais, c'est-à-dire qu'il y a une sorte de déplacement de l'objet, qui est assez classique et qui est, je pense d'ailleurs, en soi, un problème qui est pas résolu dans les sciences humaines et sociales dans l'usage du film et de l'image. C'est ce déplacement, je dirais, de a priori, le film nous montre un référent et nous on parle du film, avec des fois… bon. Enfin.
MB : Alors moi du coup j'ai trouvé un peu, le dispositif filmique donc, du panorama, dans sa fonction ici, donc c'est-à-dire d'essayer de capter la ville sous l'angle de la stabilité, de l'immobilité, finalement mettait à l'horizon quelque chose d'aporétique en ce qui concerne la ville. C'est-à-dire précisément une ville qui n'est pas décrite dans le mouvement, ou du moins comme un équilibre en mouvement, renvoie précisément à quelque chose d'extrêmement profondément problématique. Alors, le… moi je trouve qu'il y a un point de vue, parce que le point de vue c'est en effet la voie de chemin de fer, c'est-à-dire l'artifice intégral. Et au

fond, c'est l'horizon en puissance de l'urbain ; c'est-à-dire, la ville ne serait qu'un artifice intégral au fond. C'est-à-dire que tout changement est un changement produit par l'homme. Et puis là, voilà qu'on voit une ville où précisément il n'y a pas du tout d'horizon de changement. Et c'est ça qui, au fond, moi me fait valoir un point de vue [inaudible] extrême. Je ne sais pas si je...
PA : Mais, vous avez raison.
MB : Et...
PA : Ah pardon.
MB : Non non...
PA : Non non allez y... Si on reprend les deux aspects, l'image et le son, est-ce que réellement, parce que vous demandiez si c'était un montage, est-ce que réellement le son c'est ce qu'on entend, ça provient de la ville, et d'où ? On ne voit pas. Et à l'endroit où est placée la caméra est-ce que vraiment c'est ce son-là qui peut être capté ? Ou ça vient d'ailleurs ? Ou, est-ce que c'est rajouté ? Elle est où la route qui, sur laquelle...
LB : Elle est au milieu du village.
GC : Elle est en contre-bas du talus.
PA : Elle est au milieu du village ?
GC : En fait on le voit. Là ici.
LB : Elle passe, voilà, derrière, entre ces maisons-là.
GC : Et on cherche l'indice, et on le trouve !
MB : D'ailleurs il y a si peu d'événements qu'on s'attache tous à voir cette voiture passer.
PS : Là voilà. On voit la voiture là.
PA : Ah oui, ben j'avais pas vu.
PS : Et là, on entend qu'elle passe là. C'est là et là on entend.
PA : Alors moi, du coup, cette image-là elle, je... naturellement parce que c'est un peu quand même convenu, conventionnel ces bruits des poules, voilà, l'image en contrebas, mais, on peut quand même se poser la question : d'où vient le son ? Et est-ce que c'est le son qui correspond ? Ou est-ce que c'est un son, voilà, très conventionnel par rapport à cette image ?
GC : Moi ça m'a posé deux questions, enfin, deux indications. À un moment je me suis dit, bon, le son est plein et la vue est vide. Enfin bon, c'est un peu, c'est encore un peu des oppositions, mais j'ai rien à voir. J'ai de quoi entendre. [Rire]. Et après je me suis dit : comment il a fait pour venir là ? Pourquoi il est au bord d'un talus ? Le dispositif filmique, est-ce qu'on... La première on se dit, oui, balcon, intérieur, *tac tac.* Enfin on échafaude le point de vue et le point d'écoute. Alors c'est toujours la question du point de vue, point d'écoute. Là je me dis, mais pourquoi il est là celui qui fabrique quelque chose ? Qu'est-ce qu'il fait au bord d'un talus ? Comment il a fait pour y aller ? On ne voit pas de chemin. Alors voilà, ça pose des questions comme ça que tu trouves parfois dans des films, dans des grands films. Et voilà, et ça pose, en tout cas ça pose ces questions-là, sur les transformations de l'urbain. Puisque tu parles... Je me dis : "Ah tiens c'est un lieu où on peut aller là !" D'accord ? Ça signifie ça pour moi. Je veux dire, qu'est-ce qu'il fait là ? Est-ce que c'est une station d'arrêt ? Est-ce que c'est un lieu où on va, accessible, public, je ne sais pas quoi, enfin, un lieu comme on en travaille parfois, un bord d'infrastructure, route mais qui sont entre... accessible inaccessible quoi. Voilà, et tout de suite je trouve que ça pose des questions de ça aussi. On est bien dans la ville par le son mais on est en-dehors par son accessibilité. Enfin...
PA : Alors, est-ce que la ville c'est du son partagé ? Est-ce que... il y a l'idée de partage sonore aussi, on parle plus d'espace partagé ? Mais est-ce qu'on entend des mêmes choses...
GC : Le son a l'air amplifié. Je ne sais pas si c'est au niveau... comment c'est fait quoi. Bon, là les conditions de production sont importantes aussi du coup. Parce que panoramique, panoramique est-ce que c'est un stéréo, est-ce qu'on a un étalement de "l'image sonore", entre guillemets l'image. Est-ce que, voilà, parce qu'il y a forcément, enfin là je parlerais en terme de, voilà, la provenance des sons que ce panoramique nous donne forcément à l'oreille. Mais il y a le blocage du talus, qui a une cohérence aussi. Apparemment, je ne sais pas, parce qu'il monte, ça veut dire que ça coupe le son d'un coté. Oui, il y a toute une espèce de construction du lieu par le son. Là on le sent pas bien bien bien. Bon, mais. Et j'ai le sentiment que le niveau d'enregistrement c'est le niveau automatique, parce que c'est très fort.
LB : Ok. Bon, je crois qu'on est un peu en retard...
GC : [inaudible]. Est-ce que c'est monté ? Je crois, je ne sais pas, mais il me semble que... je ne sais pas comment le film est fait quoi. C'est un niveau d'enregistrement automatique.
PA : Enfin ça correspond à l'image.
GC : Il est constant voilà, il y a pas de...
LB : Je vous propose de passer au troisième extrait.

- Première projection du 3ème extrait -
SMITH John, *The Girl Chewing Gum*, 11 min 37 sec, n&b, sonore, 1976.

LB : Donc ça c'était une vidéo de John Smith qui s'appelle *The Girl Chewing Gum* qui a été réalisée en 1976. Donc c'est une vidéo d'artiste.
GC : C'est marrant.
LB : De quoi ?
GC : Non, c'est marrant.
LB : Voilà donc ça continue comme ça une dizaine de minutes, et puis petit à petit, le dispositif d'énonciation va commencer à s'enrayer et il se passe tellement de chose dans la rue qu'il n'a plus le temps de l'énoncer. Est-ce que vous avez des réactions ?

GC : C'est très marrant de voir… enfin, ça nous fait voir la ville comme un film, quoi. [Rire]. C'est inversé. L'effet du cadrage serré y contribue évidemment. Parce qu'on est hors… enfin il y a pas le contexte, enfin je ne sais pas… Du coup ça permet tout. Enfin je sais pas.
PA : Il y a le débit de la parole qui donne un rythme, et puis la sonnerie derrière, qui donne une permanente, quoi.
GC : C'est à Glasgow ?
LB : C'est à Londres. Dans l'Est de Londres.
GC : J'ai fait un enregistrement à Glasgow il y a une sonnerie comme ça. J'étais… je me suis dit c'est pas vrai ! [Rire]. Ça c'est… C'est une gare, non. C'est près d'une gare.
PA : Une sortie du métro ?
GC : Du coup moi ça m'a emmené dans un paysage… Le fait d'être dans un champ si serré évidemment, tu imagines. Ça te donne de l'imagination. Enfin… plutôt ça renvoie à des souvenirs… ce son… t'échafaude encore un autre truc. Oui, c'est…
PA : On pourrait supposer que les personnes qui passent entendent ce qui est dit.
GC : Oui.
PA : Mais apparemment…
GC : Ben oui, parce qu'elles l'exécutent.
PA : Mais apparemment non. Donc on peut supposer qu'il est plus loin. Qu'il est loin.
GC : Ça c'est le montage sonore, ça. C'est fait en studio.
PA : Oui mais ça peut. Alors là pour le coup, on pourrait supposer qu'il est près des personnages, qu'il est dans l'espace, mais apparemment non puisque personne ne réagit à ces commentaires.
LB : C'est très marrant ce que vous dites parce qu'en fait, donc il n'a pas procédé comme ça. Il est allé filmer, et puis en fait la sonnerie c'est le son *in situ*, puisqu'il a enregistré la rue, donc il y a le son de la rue derrière. Et ensuite lui il parle.
GC : Mais lui il parle en post. Parce que la voix elle est…
LB: Voilà.
PA : Mais il parle d'une façon on pourrait supposer qu'il est très près.
LB : À la fin du film il joue de ça. Parce que le dernier plan du film, donc tout le, c'est un plan séquence qui dure 8 minutes, dans la rue. Et il y a un deuxième plan assez court où en fait il est au milieu d'un champ avec un mégaphone et il dit : "je suis en train de parler d'ici, je vois tout, etc.". Et je pense qu'il a effectivement enregistré ça voix dans un mégaphone qu'il a ensuite monté à l'image.
GC : Oui, c'est ça il recrée le, la scène de cinéma quoi !
PS : Ça marche bien parce que effectivement, enfin, au début moi j'ai cru effectivement que c'était le réalisateur voilà qui est là, une scène de film, on l'entend, il est en hors-champ quoi, et on l'entend donner des ordres, "je veux ça, je veux ça, je veux ça". Et en fait, moi je trouve que ça fonctionne bien. Ça fonctionne pas mal quand même ! Surtout que c'est assez lent, donc c'est crédible. Là où ça l'est plus c'est quand on voit les deux pigeons à la fin. [Rires]. Là là on se dit, bon, non c'est pas ça ! Mais, ça dit plus de choses sur… enfin, la voix raconte le film, pas l'espace.
LB : Ben la voix pour moi raconte les acteurs quoi. Qu'est-ce qui se passe dans cette rue ?
GC : Oui, les mouvements…
PS : Les interactions.
GC : Tu te retournes, tu regardes en arrière, tu fumes ta clope.
LB : Tu traverses maintenant, tu regardes à droite, à gauche.
GC : C'est comme un scénario. La ligne d'un scénario.
PA : Mais moi je m'imaginais quand même que, même si, alors isolé, enfin je ne sais pas, dans une vitrine de magasin, on peut se demander si il est quand même dans la scène au moment où il enregistre. Alors, on sait bien que c'est pas possible, parce qu'il peut pas donner des ordres comme ça, mais, quand même il y a un petit peu cette illusion qu'il est, qu'il est dans la scène, et pas que c'est un montage. En tous les cas, on a envie, voilà, on a envie de croire à cette illusion parce que ça va bien avec l'ambiance justement, là pour le coup, cette voix, ce rythme, ces ordres… Même si on le sait, on a envie de se laisser illusionner.
CL : Le corpus de films là que vous nous donnez à voir, en fait commence à me donner une indication. Bon, avant c'était un extrait de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, dont on… alors comme ça vu en extrait on n'est pas sensé le savoir. Mais, quand on connait le cinéma des Straub, de Straub et Huillet, on voit la résonnance avec ce film vidéo art, enfin, celui-là, du cinéma expérimental, et en fait on est sur la question de la performance filmique. Sur la question de la performance au sens que Schechner peut en parler, c'est-à-dire sur la question, je veux dire, la mise en représentation, je dirais de l'irréversibilité du temps réel sur la représentation d'une chose. C'est-à-dire… et là, c'est comment. Et là il y a quelque chose d'intéressant je trouve qui est en train d'apparaître, c'est-à-dire que, dans la question de la performance, c'est-à-dire c'est l'épreuve de l'expérience d'observation. C'est-à-dire c'est comme si, pour pouvoir filmer, pour pouvoir rendre compte de la transformation d'un lieu ordinaire, venait à passer par la question de la performance de l'observateur qui précisément se met dans cet état de transformation de l'ordinaire du lieu qu'il observe. Et là on comprend mieux le rôle, la place du son, au-delà de tout ce qu'on sait sur l'image et le son machin, mais là tout d'un coup on comprends mieux effectivement la place que revêt le son pour vous dans votre projet de recherche, parce que, enfin c'est ce que dit Depardon à très juste titre : "C'est le son qui donne le temps", dans l'instantanéité de l'image. Même si l'image dure une plombe, c'est le son qui joue le temps sur l'image. Et c'est vraiment, cette question de la performance nous renvoie à cette question de l'irréversibilité du temps, et du temps long, à bas bruits, dans lequel se trouve l'observateur quand il observe. Et il y a des choses très bien écrites sur la performance. Chez Schechner ou chez Victor Turner.
PA : Là le son nous montre… ouais… le son nous montre que pour comprendre il faut en passer par une fiction. C'est-à-dire que c'est le son qui rend, qui rend ce film, qui lui donne une nature fictionnelle, puisque c'est le… ce sont ses commentaires et le son qui fait que ce n'est ni un documentaire ni quelque chose de filmée comme ça mais que c'est, c'est une fiction. Même si les images ne sont pas travaillées. Enfin elles sont toujours travaillées puisqu'il y a toujours un cadrage en tous les cas. Ce ne sont pas des

acteurs, ils ne le savent pas, ils ne se savent pas observés. Ce sont des images volées d'une certaine façon, et le son va donner la dimension fictionnelle qui nous permet de comprendre quelque chose de l'espace : comment les gens évoluent, circulent, échangent… ?
LB : Pour moi je trouve qu'on a une lecture de, de ce qui se passe dans la rue, et aussi du rythme de la rue, enfin un peu du rythme des déplacements, du mouvement, etc…
GC : Oui oui.
LB : …qui arrive, encore une fois peut-être, dans l'entre-deux entre images et sons. Puisque… mais par le commentaire. Puisqu'il y a quand même la place prépondérante du commentaire, le son ambiant est quand même assez pauvre derrière. Mais, parce que je trouve qu'il y a vraiment une lecture de, on écoute, et puis, petit à petit, dans la durée, on va essayer de vérifier si ce qu'il dit est bien en train d'apparaître, etc. Et donc, quand le dispositif d'énonciation comme à s'enrayer, c'est là aussi où l'on a une perception du rythme, en se disant : "et bien oui, là ça va trop vite quoi", enfin il y a un truc d'accélération, il y a un groupe qui se déplace en même temps donc il n'arrive pas à tout énoncer, etc… et du coup c'est vraiment une lecture qui se situe encore une fois à la jonction entre son, enfin, commentaire et on cherche la preuve à l'image.
PS : Oui.
PA : Et la sonnerie c'est ce qui, peut-être, enfin, identifie, pourrait identifier le fait que ça se passe bien à ce moment-là. On a un vrai son, et après un commentaire rajouté. Donc ça se passe bien à ce moment-là. La sonnerie qui est la "preuve" entre guillemets, même si elle aurait pu être rajoutée, tous les montages sont possibles. Mais la qualité de la sonnerie et de l'ambiance pourraient certifier ou authentifier la scène.
GC : La sonnerie elle suspend bien le temps. C'est beau, ça marche. Et ça montre aussi, ah oui, ça, par rapport au verbe, les limites de la description, enfin, les limites de la description verbale, pardon. À un moment donné il ne peut plus.
MB : Moi je pense que ça renvoie pas mal au fait que la traversée de la rue, tout du moins pour un sociologue de l'urbain, c'est vraiment un haut lieu de l'apprentissage et de la manifestation des compétences citadines au fond. Et on voit bien là se jouer une sollicitation du corps en mouvement, des vigilances attentionnelles multiples, notamment visuelles, des échanges variés avec les automobilistes qui passent, une phénoménalisation de l'intention dans un déplacement en contexte. Bref, il y a un foisonnement d'éléments qui intéressent les sociologues de l'urbain, et qui du coup se prêtent au même exercice pour ainsi dire que le réalisateur dans sa narration filmique. C'est-à-dire que il en arrive à, repérant ce haut lieu des manifestations des compétences citadines, à mettre en valeur par la description verbale cet ensemble de choses extrêmement complexes. Et ça me renvoie à un travail que je suis en train de faire à Lisbonne, notamment appuyé des travaux filmiques, sur un carrefour au fond et l'absolue inhumanité que sont les ronds-points au regards des carrefours qui demandent à faire se manifester ces ensembles de compétences à faire valoir au déplacement du citadin.
LB : On passe à l'extrait suivant ? Il faut que je le trouve.

- Première projection du 4ème extrait -
AURG, SMTC, *Trajets 3 modes*, 43 min 30 sec, couleur, muet, 2011.

LB : Donc ça c'est une vidéo qui a un statut vraiment différent des autres, qui a été réalisée dans le cadre d'une étude urbaine, par l'AURG, l'Agence d'Urbanisme de la Région Grenobloise.
CL : Je serais ravi de connaître la, les analyses qui ont été tirées de ce dispositif là. Qu'est-ce que ça disait pour ce travail de recherche ?
LB : Alors l'idée… c'est une vidéo qui a été réalisée en fait dans le cadre d'une étude qui a été menée enfin, lancée par le Syndicat Mixte de la Région Grenobloise, le SMTC, Syndicat Mixte des Transports en Commun de la région grenobloise, SMTC, en fait qui fait, qui a lancé une étude Avant/Après sur la construction de la ligne tramway de Grenoble qui est en train d'être construite actuellement. C'est une étude sur plusieurs volets. L'AURG s'est saisie du volet Espace Public, et donc, a lancé quelques missions vidéos, dont celle-ci, qui avait pour objectif donc de comparer le même trajet, donc qui est le trajet de la future ligne de tramway, et de le comparer selon trois modes de transport : le vélo, le bus et la voiture. Et cette même vidéo sera reproduite après la construction de la ligne de tram, pour essayer de voir qu'est-ce qui a changé ? En fait, quels sont les usages, l'espace, le rapport, enfin, la perception du paysage par l'usager de transport vélo, voiture, bus, et puis ensuite tram, etc. Voilà c'est. Moi je voulais vous présenter aussi, parce que j'ai suivi cette… ce qu'ils avaient mis en place pour le volet Avant donc du suivi, je ne vais pas pouvoir faire pour le volet après parce que c'est dans longtemps, mais… Et, c'est une vraie question en fait : qu'est-ce qu'on arrive à lire à partir de cette vidéo qui utilise le split screen, qui… voilà. Qu'est-ce qu'on arrive à lire des usages et de la perception de la part de l'usager des transports ?
GC : Ça m'a posé deux questions moi. Je trouve ça pas mal en fait. Pourquoi il n'y a pas de piéton ? La quatrième case est noire. On a le bus, la voiture, le vélo, et le piéton non. Bon. Et puis après le point de vue bus me paraît un peu bizarre parce que, enfin j'ai jamais vu d'un bus comme ça. Voilà, bon. Enfin bon, après je trouve que ça parle quand même de l'expérience sensorielle et sociale du lieu, de manière… Effectivement, le ressenti du chaos. C'est pour ça que j'aurais bien voulu avoir le piéton, pour voir si le mouvement de la tête…
CL : Les habitants ne marchent pas sur la rue. C'est peut-être pour ça… Parce que là c'est que des voieries…
GC : Alors, oui, c'est beaucoup de voieries.
PA : Oui mais, il peut traverser là le piéton.
GC : Oui, après c'était la rencontre. Il y a pas beaucoup de rencontres, mais enfin il y a une piétonne, un arrêt de bus. Enfin il y a deux ou trois trucs. C'est voilà, ça fait partie de l'expérience sensible et sociale de… quand tu rencontres les gens, l'autre, parce que sinon c'est assez vide.
PA : Là c'est vraiment un passage quoi, il y a pas d'espace partagé, des rencontres.

PS : Mais en même temps, enfin, moi je trouve que, enfin… C'est, rendre compte d'une certaine manière de l'expérience vécue de celui qui est à vélo, en voiture ou d'un bus, c'est pas ça qu'il faudrait.
GC : Non mais il manque le son là voilà !
PS : Oui, non mais même avec le son quoi ! L'idéal, bon je sais qu'après il faut avoir les moyens, mais l'idéal c'est quand même une caméra fixée sur la tête quoi, au minimum, voire des choses plus sophistiquées, mais enfin en tout cas, l'image fixée sur la tête comme ils font avec des mini-caméras maintenant, voilà, ça permet de voir… Parce que même dans le bus, c'est pas ça le cadre de ce qu'on voit. C'est évident ! On bouge la tête tout le temps. Même en voiture on bouge la tête. Là il tourne, il bouge pas la tête. Enfin bon. Le vélo c'est pareil, donc… Moi je trouve qu'il y a…
GC : Ah, c'est pas assez naturaliste ?
PS : Ah bien, c'est-à-dire qu'il y a une façon de… Alors là le dispositif extrêmement figé, extrêmement fixe, pour moi ça traduit, bon voilà, c'est un outil de mesure, c'est un dispositif de mesure et d'évaluation. On mesure le temps qu'on passe, un peu ce qu'on voit. Bon. Mais ça n'a rien à voir avec l'expérience vécue…
GC : Comment on le voit ?
PS : Ben, comment on le voit ? Enfin, bon, ce qui il y a un peu autour, oui, la vitesse, la notion de vitesse quand même.
PA : Oui il y a la vitesse, et le parcours.
PS : Le parcours voilà.
PA : Mais il y a pas l'ambiance.
PS : Mais évidemment pas l'ambiance, et pas non plus véritablement l'expérience du type, quoi enfin, qu'il soit piéton, qu'il soit à vélo, qu'il soit en voiture ou qu'il soit dans le bus, ça montre rien d'une expérience, enfin pour moi ça montre peu de son expérience…
PA : Parce que *Chérie FM* à sept heures et demie dans le bus…
PS : Mais en tant qu'outil de mesure… en tant qu'outil de mesure c'est intéressant quoi.
LB : Et c'est là où, enfin c'est justement aussi pour ça que je voulais, enfin j'ai plusieurs questions en fait par rapport à cette vidéo, surtout par rapport à la manière dont elle a été produite, par ce que… bon alors, déjà il n'y a pas de piéton, parce que justement je pense que l'un des objectifs était de mesurer, enfin, la ligne est très longue, donc cette vidéo dure une cinquantaine de minutes parce que le type qui l'a faite en vélo a mis 50 minutes. Et donc, comme un des critères était quand même le, la vitesse de déplacement, ils n'ont pas pris le piéton. Ensuite, la remarque par rapport au bus…
CL : Le film aurait duré 2h50…
LB : Alors, par rapport au vélo, le vélo avait une caméra fixée à l'épaule, d'où l'effet un peu chaotique et un peu plus en mouvement. Et après, justement par rapport au bus, donc les commanditaires étaient très déçus, parce que c'est, parce que justement l'enjeu de cette vidéo c'était en même temps d'avoir des données de déplacement, enfin de vitesse, etc., mais c'était aussi d'avoir la perception du trajet parcouru. Et en fait, la personne qui a fait la mission vidéo a pas compris ça, et donc a trouvé préférable d'avoir une image bien fixée, posée devant le bus, mais qui ne traduit pas du tout le, l'expérience du voyageur de bus. Et donc pour moi…
GC : À part par la hauteur.
LB : Oui, voilà.
PS : Et la vitesse.
LB : Oui, et la vitesse, et les arrêts épisodiques, enfin voilà, les séquences, etc… Et du coup pour moi ça c'est une vraie question, c'est, enfin ça m'emmène aussi à comment on travaille avec la vidéo si c'est pas nous qui réalisons la vidéo… tout le travail des commandes et de… oui… Comment on arrive à passer, enfin si on veut produire de la vidéo pour comprendre l'urbain, ou pour produire de l'urbain, comment on travaille ? Enfin, si on ne peut pas réaliser nous-mêmes la vidéo, comment on travaille avec la personne qui fait la vidéo. Et est-ce que, est-ce que ce serait pas plus simple d'être sur le terrain tout le temps ensemble, ou alors de s'approprier les techniques ? Enfin, je sais pas, pour moi c'est ces questions-là.
MB : Oui.
PS : C'est qui "on", quand tu parles ? [Rire].
LB : Ben parce que là il y a une vraie dissociation entre les personnes qui écrivaient le protocole vidéographique et l'enjeu de cette vidéo dans leur recherche, et la personne qui réalisait la vidéo. Donc je me dis, quand on est…
PS : Commanditaire ?
LB : Oui, quand on est commanditaire, quand on est la personne qui mène l'étude, comment on fait si il y a cette séparation, et qui du coup pose des problèmes de communication, de compréhension, d'intention, et amène au problème du bus.
PA : Bien dissocier le recueil des informations, c'est-à-dire que là on n'a qu'un aspect du trajet. Il aurait fallu avoir peut-être un enregistrement de ce qui se passe, avoir différents recueils puis après faire un montage. C'est-à-dire passer à nouveau par de la fiction, de la reconstruction, qui rend compte de quelque chose qui n'est pas tout à fait la réalité enregistrée, mais qui au contraire est une sorte de figure idéale-typique d'une expérience de trajet comme ça. C'est-à-dire, reconstruire.
CL : Vous posez un sacré, enfin un sacrée question là. Je dirais ça pourrait remplir un séminaire. D'abord, on voit très nettement ici qu'on a affaire à un usage positiviste, scientiste de la vidéo, qui est quand même très très caractéristique, encore aujourd'hui, de l'image dans les sciences humaines et sociales, qui s'accompagne d'ailleurs immédiatement de toute une rhétorique sur la question de l'image qui est une fiction du réel, etc, parce qu'en fait il y a une sorte de désenchantement, un désenchantement de l'observation du réel avec l'image, parce que les sciences humaines et sociales sont encore extrêmement ancrées dans une croyance d'une approche objective. Et comme l'image elle renvoie, elle met en scène tout d'abord la subjectivité du regard, alors c'est l'effondrement total de l'objectivité et on est parti pour un tour pour parler que le réel filmé est une fiction, ce qui est une aberration. Mais pour dépasser en fait je pense cette aporie qui est quasiment méthodologique autour de l'image que l'on voudrait être un regard objectif dans une approche positiviste scientiste, mais que l'on se rend compte que à chaque fois ça marche pas parce

qu'il y a un regard, et que ce regard est donc un biais sur le réel, et que donc si c'est un biais on n'a pas le réel tel qu'il serait s'il était pas filmé, et que donc dans ces cas-là si c'est pas le réel c'est une fiction...
PA : Qu'est-ce que le réel... ?
CL : Voilà. On arrive à une aberration de ce genre. Et je crois, enfin pour avoir particulièrement travaillé sur cette question, ca a été même mon travail de recherche à EHESS, et que, justement, pour ma part, en fait au départ je suis, j'étais réalisateur cinéaste avant de devenir chercheur, et que j'avais la conviction que précisément le tandem chercheur/réalisateur était un tandem tout à fait intéressant, toute chose est intéressante, mais qui serait effectivement utile qu'un jour les chercheurs deviennent eux-mêmes réalisateurs. C'est une chose qui ne va pas de soit, pour les raisons que je viens d'évoquer, parce que, il s'agit de pouvoir dépasser cette question d'un regard scientifique et d'un regard subjectif qui semble poser problème particulièrement en France. Mais effectivement il faudrait que les chercheurs soient eux-mêmes les réalisateurs. Et eux-mêmes les cinéastes et des ethno-cinéates, je pense effectivement. Et pour aller au bout du propos, si, je pense, par rapport à ce que vous dites, de rendre compte de l'urbain avec une caméra vidéo en tant que chercheur si on ne veut pas faire de l'observation scientiste, positiviste et qui se veut physicaliste, naturaliste, tout ce qu'on veut, et qu'en fait on se rend compte que ça marche pas très bien parce que c'est pas magique, parce que ça marche pas, c'est pas parce qu'on filme que la caméra va nous montrer des choses qui opèrent, parce qu'on est dans l'opacité du réel, ce que l'on sait très bien avec l'écrit, tous les chercheurs savent très bien que l'obscurité, il y a une opacité du réel et qu'il faut un travail, mais on est dans une sorte de pensée magique que la caméra va nous montrer, "pouf pouf", comme ça, bon. Non mais c'est dramatique parce que c'est à cause de toutes ces aberrations que effectivement la vidéo n'a pas trouvé sa place encore dans les sciences humaines et sociales. Et je pense que ce serait par les interactions, c'est ce que vous évoquiez. Pas forcément bien sûr par la fiction, mais ce serait passionnant effectivement, à la fois à travers le bus, la voiture et le vélo, non pas de filmer la voierie, mais de pouvoir rendre compte de cet espace urbain, donc cet espace social, donc cet espace symbolique par les interactions symboliques et sociales qu'il y a entre les acteurs. Vous évoquiez tout à l'heure le travail de négociation pour passer, traverser la rue et tout. Donc, personnellement je pense que c'est par les interactions sociales et par ce que peuvent dire les acteurs entre eux, dans une situation donnée, qu'on peut rendre compte de l'urbain avec une caméra, et par l'image et le son. C'est-à-dire par ce que se disent les acteurs entre eux ou à eux-mêmes lorsqu'ils ont l'usage en première personne d'une situation donnée. Mais c'est par les interactions ! Mais c'est tout à fait étonnant que, et votre remarque est intéressante sur le fait qu'il n'y ait pas de piéton, donc presque comme si il n'y avait pas d'humain, et que l'on veut absolument arriver à faire rendre une justice et un sens de l'urbain par son dispositif technique uniquement. Ce qui donne une idée.
PA : Parce que là on s'en tient au temps objectif, alors que le temps on sait bien que c'est pas objectif. Il y a tout un ressenti qui fait que c'est plus ou moins long, plus ou moins court, qu'on n'a pas plus le temps de chronométrer.
GC : C'est marrant aussi un film scientifique.
PA : C'est une reconstruction. C'est-à-dire vraiment dans le sens de re-construire, ben oui, là de réaliser, pour le coup, de réaliser, de reconstruire quelque chose qui n'existe pas réellement, enfin qu'on ne retrouvera jamais à l'état pur de toutes façons, ne serait-ce que pour la dimension temporelle. Et là, reconstruire des moments, des expériences...
PS : Parce que, enfin, comment dire ? Enfin, le côté, alors moi je vais pas parler évidemment pas du tout en tant que, du lien entre chercheur et outil, puisque évidemment on n'est pas chercheur. Nous c'est plutôt dans le monde professionnel, notamment côté maîtrise d'ouvrage, parce que tu évoquais, quoi, l'écart entre celui qui a envie de faire passer une idée et puis celui qui tient la caméra, dans le monde de la maîtrise d'ouvrage c'est dramatique quoi ! Parce que au sein de la maîtrise d'ouvrage il n'y en a pas un qui sait passer une commande, enfin qui a suffisamment de compétences et de connaissances... Alors évidemment bon, c'est pas à eux de tenir la caméra, c'est une évidence et puis ils imaginent même pas le faire, ils savent très bien que c'est pas leur métier. Par contre c'est vrai que ça serait intéressant quand même qu'ils en sachent un peu plus et qu'ils aillent un peu plus loin dans le développement de leurs compétences pour être en mesure quand même de passer une commande un peu claire, enfin, de décrire des attentes. Ou, en tout cas, de pas avoir des attentes quand ils n'ont pas passé la commande. Enfin voilà. De l'autre côté, inversement, bon effectivement bon les réalisateurs sont pas toujours non plus à l'écoute des attentes et des envies des commanditaires. Bon, ça c'est une chose. Après, en dehors de ça, moi je trouve que cette réalisation-là, cet exemple-là il pose définitivement la question de l'intérêt de la vidéo dans un processus d'étude et de rendre compte de l'étude quoi. Parce que en fait, c'est quand même ça une question de fond pour nous qui, soit qui de temps en temps nous on est en dispositif d'étude donc, parfois on peut tenir une caméra ou un appareil photo, mais parfois on peut aussi commander quand ça dépasse nos savoir-faire. Mais il y a derrière une question d'utilité, de coût évidemment de la réalisation, mais aussi d'utilité. C'est-à-dire que, très spécifiquement, qu'est-ce que cette chose-là apporte de plus que, je ne sais pas, qu'une carte sur laquelle il y a trois traits avec le temps, ou une coupe avec trois traits et puis le temps par le bus, le temps... Voilà !
CL : Ou que rien.
PS : Ou que... rien ou qu'un ensemble de... ou que tout un tas d'autres dispositifs. Parce que là il y a quand même des photos. Là il y a quand même des photos. Donc il y aurait tout un tas de choses qu'on aurait pu imaginer, voilà, qui auraient rendu compte de ça, et peut-être de plus, avec beaucoup moins de sous, de manière plus... parce que la question des ces outils-là c'est quand même, enfin je veux dire, nous on n'est pas scientifique, donc on se pose absolument pas les questions que vous vous posez. Pour nous l'objectivité scientifique du film ça fait pas question quoi. Enfin, c'est une évidence que c'est pas objectif. C'est-à-dire que quand on utilise le film c'est, la question c'est : pourquoi on l'utilise ? Enfin : qu'est-ce qu'on veut provoquer chez le spectateur ? C'est ça la question qu'on se pose. Sinon on ne fait pas de film si on ne se pose pas cette question-là.
MB : Je suis pas vraiment...
PS : Enfin cette question-là elle est fondamentale pour nous. Qu'est-ce qu'on amène, qu'est-ce qu'on provoque comme réaction chez ?
PA : Qu'est-ce qu'on éclaire ?
PS : Et ben, "qu'est-ce qu'on éclaire" éventuellement, mais on sait très bien que de toutes façons ce qu'on va éclairer c'est un angle, je veux dire, et que cet angle il est discutable. Donc si on l'utilise c'est pas pour traduire la réalité. Enfin, dans notre tête, enfin je

sais pas j'essaie de décrire un processus un peu compliqué. Mais on sait très bien qu'on va pas traduire véritablement la réalité. Voilà, à la limite si on veut vraiment traduire la réalité on emmène les mecs sur place. Ça, là, voilà. [Rire]. Et c'est ce qu'on va faire d'ailleurs, qu'on fait souvent de plus ou plus. Mais des outils de représentation c'est des outils de représentation. Voilà. Donc la question, quand on les utilise c'est pourquoi on les utilise ? Pour montrer quoi ? Mais surtout : pour provoquer quoi chez la personne qui va regarder ? Qu'est-ce qu'on veut enclencher derrière ?
MB : Moi je vois aussi dans ce film-là un peu l'usage que font les différents secteurs de la ville des sciences humaines, c'est-à-dire que je partirais de l'idée que le réalisateur est ni maladroit ni bête, et qu'il cherche à répondre aussi à une commande qui lui a été faite. Et que donc il est dans une situation où il cherche à produire de la mesure objective avec son outil, ce qui démontre à quel point la fabrication d'indicateurs objectifs, de la mesure qui va conformer les objectifs des concepteurs de la ville, produit une forme de réduction magistrale, énorme, de la compétence de la science humaine, au fond. Alors là on voit en effet un usage extrêmement pauvre de la vidéo. C'est-à-dire qu'on n'a ni le point de vue subjectif de la personne en effet. De ce point de vu-là c'est très pauvre. On n'a ni un point de vue sur la praticabilité des parcours. Donc on a un peu le niveau zéro de ce que peuvent produire les sciences humaines. Mais on a malgré tout un témoignage assez intéressant sur ce que produit la commande du concepteur urbain en tant qu'attendu sur des résultats des outils de sciences humaines. Moi je suis assez inquiet quand je vois des documents comme celui-là, mais c'est quelque chose que je connais bien. Et d'ailleurs je peux dire qu'avec les injonctions à l'opérationnalisation de nos travaux en sciences humaines, qui n'est pas sans lien avec un déploiement du scientisme, ce que disait Christian tout à l'heure, produit des effets de réduction très fort du savoir sur la réalité dans ses potentialités multiples et variées. Autrement dit, on réduit les modalités d'engagement dans le monde. Là on fait une recette des modalités d'engagement extrêmement sommaires, faibles. C'est-à-dire un déplacement renvoyé à quelques métriques par le temps.
PA : Oui parce que peut-être que le, justement les, ceux qui ont réalisé ce film, s'imaginaient qu'il fallait, pour rendre compte de cette expérience, être le plus proche possible à la place de celui qui conduit ou qui fait du vélo. Et peut-être, je ne sais pas, si on en revient à la première vidéo, si il y avait eu, je ne sais pas, un film par hélicoptère où on suivait les trois, le vélo, le conducteur, le bus et puis la voiture. Bon, c'est pareil, c'était la même idée d'enregistrement objectif d'un temps et d'une distance, mais le fait que l'on soit moins à la place supposée de celui qui effectue ce trajet, si il y avait un autre point de vue, ça aurait donné peut-être quelque chose de plus intéressant. Ou pas. Mais plus intéressant parce qu'on aurait eu, justement, accès à tout ce que l'on ne voit pas quand on est, quand on est à cette place là. Donc il y avait peut-être, même en gardant l'idée d'enregistrement très objectif du temps du trajet, et du coup en éliminant tout ce qui relève de l'ambiance, le son, les odeurs aussi pourquoi pas quand on est enrhumé, les pots d'échappement ou les odeurs de sandwichs dans les bus… je le redis parce que *Chérie FM* à 7h et demie du matin c'est quand même insupportable. Bon, ben voilà, prendre un autre point de vue. Mais ça voilà, c'est parce qu'on s'imagine qu'il faut être au plus proche de la personne qui réalise le trajet pour en rendre compte, alors qu'on ne rend pas compte des expériences de cette façon.
MB : Oui mais au fond, il me semble bien quand même que la direction qui est prise par le travail qui est fourni là c'est de, c'est d'attester d'un opérateur, d'une pertinence pour l'urbanisme, celle de la mesure de la fluidité du parcours. Et au fond, ce qui moi je trouve frappant c'est que en répondant à cette commande là, c'est-à-dire on mesure une fluidité dans un parcours, on produit une réduction extrêmement scandaleuse ou oppressante on pourrait dire de ce qu'est la mobilité, c'est-à-dire de l'ordre d'une perception sur le monde que permet la mobilité dans un espace urbain. Voilà.
PA : Oui il y a des choses de l'ordre de la trahison là même. Complètement je trouve.
CL : Votre proposition me fait penser à une chose que j'avais vue réalisée par des ergonomes. C'est-à-dire que, à la limite, le…
PA : Je ne dis pas que ce soit mieux ! Ce serait tout aussi réducteur.
CL : Non mais, ce que je voulais dire c'est que, en fait il y a presque une erreur à 180 degrés. Les ergonomes ils avaient, ils s'étaient intéressés à la question effectivement de, de la conduite d'un train. Donc là c'était pas le bus, la voiture ou le vélo, mais un train. Et au lieu de filmer les rails du train, comme là ils filment la voierie, ils ont tourné la caméra dans l'autre sens et ils ont filmé de très près le regard du conducteur, mais de très très très près. C'est-à-dire à peu près à ce niveau-là. Et avec le son de la Micheline. Et c'était absolument passionnant, à tel point que cet extrait a été diffusé d'ailleurs dans une émission de recherche documentaire sur *Arte*, parce qu'on avait vraiment le travail psychologique du conducteur qui se manifestait dans l'épreuve et dans l'effort, et c'était fait justement par des ergonomes pour ça, et en s'intéressant à la situation comme une situation de travail alors là il devient possible de pouvoir rendre compte de la situation dans la complexité, d'une manière modeste, pas besoin de 45 micros, etc., juste en s'intéressant à là où ça se passe, dans l'épreuve, je dirais, de l'expérience de l'espace que l'on observe. Plutôt que d'observer l'espace en se disant que c'est l'espace qui allait nous donner quelque chose. Et je trouvais, j'ai toujours trouvé cet exemple absolument remarquable, de ce que pouvait être l'usage de la vidéo, parce qu'elle rend compte d'une situation dans son épaisseur, à la fois symbolique, sociale, humaine. Et je crois que la place de la vidéo elle est là. Mais il y a un travail énorme parce qu'on renvoie toujours la vidéo à cette fameuse vision objectiviste. Et à chaque fois on est déçu. Et voilà.
PS : Et une question, une question, enfin, est-ce qu'ils ont filmé juste les yeux, ou est-ce que il y avait en même temps les yeux et en même temps l'extérieur ?
CL : Non non là pour le coup, pour leur étude c'était que le regard et les yeux. Et ça donnait une séquence extraordinaire parce qu'en fait on percevait complètement lorsqu'il arrivait un panneau indicateur lumineux, etc. On ressentait. Après.
GC : Juste pour la défense. Non mais bon. Moi je trouve pas mal le dispositif des quatre points de vue. Enfin, il y a en a trois. Là ça parle pas, mais c'est l'avantage de la vidéo sans le son. Nous on peut pas faire quatre points de son à la fois. L'image, tu peux en faire. Enfin il y en a qui en font des compositions. Enfin voilà. Là je voulais dire, du coup ça pose la question du son : quel son j'entendrais là si j'avais… je pourrais alors là être actif peut-être aussi. Qu'est-ce que j'entends quand je suis là, quand je suis là, quand je suis là ? Je ne sais pas. Je réfléchis à des systèmes, tu parles de dispositif c'est pour ça. Le dispositif va au-delà de ce qu'on peut faire. Mais je trouve intéressant la multiplicité des points de vue, par rapport aux autres. C'est ça que je trouve… Mais on a toujours cette difficulté puisqu'on l'a déjà vu avec ton collègue, et je pense que t'en as d'autres, et moi j'ai une difficulté là de placer le son quand l'image est multiple. Et alors, l'expérience à laquelle je dois me référer ? Comment je… ? Voilà. Et après, sur le

caractère même objectif et scientifique d'un film, pourquoi pas ? Pourquoi pas ? Enfin oui oui, je verrais bien des films sur le flux lumineux, quoi. On dégage un peu la nature et on rentre dans les phénomènes. Je ne sais pas quoi, que ce soit moins littéral. Que ce soit moins, voilà la rue c'est ça. Mais non, maintenant je t'enlève tout ça et je fais que les assombrissements et les clartés. Je ne sais pas. Je fais… c'est ce qu'on cherche parfois avec le son. On accélère ou on… C'est" scientifique", quelque part, enfin, entre guillemets.
CL : Non mais, c'est autre chose. Oui, mais c'est pas le problème.
GC : Ça vient aussi faire jouer des paramètres qui sont réputés, enfin comment dire, quantitatifs, objectifs, je ne sais pas quoi, mais qui font aussi partie de notre expérience. Voilà, je jetterais pas tout de l'objectif. [Rire].
CL : C'est pas la même chose.
GC : Tu peux aussi utiliser des paramètres.
MB : En effet mais ça pose une question éthique au fond après, c'est-à-dire que évidemment la mesure objective est acceptable, sous la condition évidemment d'assumer la part de réduction qu'elle en porte dans sa propre formulation.
GC : Tout à fait. Oui, complètement. Aucune prétention. Au contraire, c'est déréalisé. Mais le film qu'on a fait à la Défense. Enfin, c'est pas un film ! Ça n'a aucune prétention. Mais simplement l'accélération qui montre la rythmique lumineuse, c'est, voilà c'est une manière de régler quelque chose par la vidéo qui n'est pas…
CL : Ouais, non soyons précis. Il ne s'agit pas du tout d'aller dans un dogmatisme subjectiviste qui n'est pas du tout mon cas.
GC : Oui voilà.
CL : Absolument pas. De évidemment de mettre en doute de faire un travail sur les phénomènes réels et physique. Et bon, enfin on ne va pas rentrer là-dedans, non c'est pas ça. C'est la pensée magique, je dirais, qu'il y a autour de l'image qui nous donnerait un point de vue objectif.
GC : Objectif, c'est le cas de le dire !
CL : Voilà, et qu'il y aurait un désenchantement. Et que ce désenchantement nous amènerait à penser, alors, voilà… C'est plutôt ça. Non, bien au contraire.
PA : Mais est-ce que vous êtes sûr que il y a encore des gens qui pensent à la pure objectivité de l'image ? C'est quand même…
LB : C'est quand même un débat qui est assez, qui renvient en fait régulièrement dès qu'on parle.
CL : Oui, ou l'inverse. Ou l'inverse. C'est-à-dire qui est la pure subjectivité de l'image. Ce qui est aussi une aberration. Non, c'est à dire que je pense, que là où il y a la possibilité de filmer les épaisseurs symboliques, des interactions entre les personnes, les épaisseurs sociales, de ce qui se joue, ce qui se joue dans une situation, ne peut être abordé que dans la mesure où il y a un, où l'on croit que effectivement il est possible de rendre compte des expériences humaines et sociales. Et pour cela il faut pouvoir, je dirais, …
PA : L'image ne dit jamais tout…
CL : Non voilà.
PA : Juste pour terminer parce que, enfin cette image elle doit être vue, parce que chaque image prise individuellement, les trois… c'est absolument sans intérêt. Si il y a un intérêt c'est justement le fait que cette image soit elle-même décomposée en trois images.
GC : C'est en même temps dur à regarder. C'est une épreuve. C'est en même temps dur à regarder. C'est une épreuve. Enfin bon.
LB : Je vous propose qu'on passe à l'extrait suivant.
CL : À la suivante.
LB : On est un petit peu en retard.
GC : Ah oui ! [Rires].
LB : Et donc l'extrait suivant est en fait une, une vidéo d'étudiants du séminaire de master 1. Voilà, donc le master encadré, dirigé par Grégoire et qui a été réalisé, enfin on a travaillé avec les étudiants à partir de la vidéo ces trois dernières années.

- Première projection du 5ème extrait -
BUCHCIK Raphael, PATUREL Clément, ROCHE Damien, *Ambiances et temporalités*, 9 min 51 sec, couleur, sonore, 2010.

LB : Voilà.
GC : C'est un dispositif de montage, c'est ça ? Je ne sais pas…
LB : Alors… oui, en fait…
CL : Ils ont fait des essais de caméra ?
LB : Pardon ?
GC : Ils font des essais de caméra ! [Rires].
CL : C'est méchant !
GC : C'est le séminaire vidéo, c'est avec Nicolas ?
LB : Oui. Il y a deux ans celui-là.
CL : Non mais je trouve ça extrêmement intéressant par rapport à la discussion qu'on vient d'avoir parce que je trouve qu'on a un cas absolument exemplaire d'une, d'un désir, d'une volonté de rendre compte précisément de la transformation d'un monde ordinaire par les pratiques sociales, et les transactions symboliques entre les acteurs. Sauf qu'ils sont dans une approche positiviste, et… à savoir que, et ce n'est pas parce qu'ils filmeraient des objets physiques, c'est pas ça, pour reprendre votre remarque, mais c'est l'usage de la caméra c'est que, donc en se disant que si je filme avant et je filme après et je monte ensemble on va voir, ben non ! C'est-à-dire qu'ils auraient… et il y a gentiment, je dirais, donc une pensée magique. Pour le dire d'une manière un peu plus cruelle je dirais qu'il y a de la paresse. C'est-à-dire qu'à un moment donné c'est la caméra qui va faire le boulot. Ce qui d'ailleurs, on a pu voir ça des fois dans la recherche, de dire que plutôt de s'amuser à écrire un article on va filmer et ça va faire le truc. Là on imagine, même avec le matériel qu'ils ont, qui peut être modeste, de suivre depuis soit le matin de bonne heure, jusque tout le marché, et

puis le marché et toute la fin jusqu'à deux heures de l'après-midi quand les voitures reviennent prendre leur place, et non pas filmer évidemment comme une caméra de surveillance mais de filmer les interactions sociales, modestes, même s'ils ont pas de gros micro et une petite caméra, mais sur des gestes ordinaires, quotidiens et de voir la transformation du lieu par les interactions entre les personnes et comment l'usage se transforme, ou plutôt comment le lieu se transforme par les usages. Enfin, il est là leur film. Enfin, ils l'avaient au bout de leur caméra. Mais c'est juste parce qu'ayant encore, ce que personnellement moi j'appelle la pensée magique, je dirais, ce que des gens comme Barthes ont raconté d'ailleurs et tout, de l'automatisme de la caméra.
PA : Oui c'est vrai que c'est tout à fait dans le même type de continuité, dans la continuité…
GC : Du précédent ?
PA : Du précédent. Enfin c'est pas le même… C'est dans le même esprit.
GC : Oui c'est vrai.
GC : Après là il y a… enfin, par rapport à leur intention, qui était absent de ce que vous avez fait remarquer, de la description du film, c'est qu'en fait… enfin, non c'est juste que je m'interroge sur le côté caméra de vidéo surveillance.
CL : Ah non, c'est parce que ils auraient pu laisser tourner la caméra. Alors à la limite après ils font une performance à la Andy Warhol.
LB : Parce qu'en fait, ce qui se voit peut-être pas, mais qui était important pour eux, donc c'est bien ça, c'est qu'ils se déplacent avec la caméra et qu'en fait ils traversent le marché. Donc ils ont gardé la traversée spatiale en la fractionnant par unités temporelles.
PA : Et du coup elle apparaît moins.
CL : C'est une forme intéressante, une forme narrative et cinématographique qu'ils pouvaient parfaitement garder. Ils pourraient. Enfin, après c'est pas contradictoire et même d'ailleurs au montage si ils veulent faire leur alternance à un moment donné. Mais ça pourrait être intéressant dans cet exemple-là effectivement que tout le travail de l'observation, c'est une idée extrêmement intéressante, forte cinématographiquement, c'est-à-dire qu'on imagine que tout le documentaire, pas forcément très long, qui peut durer 10 minutes, mais ne soit que des avancées en travelling caméra à l'épaule, mais à différents moments, mais que l'on ait, c'est-à-dire que l'on… Enfin moi je pense que ce qui est intéressant, après ils filment comme ils veulent, mais c'est que je pense que l'intérêt d'aller prendre une caméra plutôt que de pas en prendre une, grosso modo on peut dire ça aussi, je veux dire une caméra ça coûte de l'argent, ça pose des problèmes de droits à l'image, il fait froid à sortir la caméra, etc., donc pourquoi s'enquiquiner à prendre une caméra quoi ? Et je crois l'idée c'est que on peut rendre compte avec une caméra de l'épaisseur encore une fois d'une situation dans ce qui ne va pas de soi, dans ce qui se travaille dans une situation donnée. Et…
LB : Oui oui. Mais pour moi on voit, enfin moi je vois quand même dans cette vidéo l'intérêt de travailler, enfin… on passe quand même par des ambiances différentes, des lumières…
PA : Le son là est au même niveau que l'image.
GC : Oui, mais justement, je voulais réagir, le montage.
CL : C'est pas une critique c'est pour essayer d'aller plus loin.
GC : Oui mais je comprends le regard objectif. C'est-à-dire que là tu as quand même un regard qui est fixé comme le précédent. C'est-à-dire il est constant, comme si ils regardaient pas les objets, les gestes, qui vont faire le lieu en même temps, d'accord ? Alors là on nous dit "ah oui, c'est comme ça que tu vas marcher". Tu vois ce que je veux dire… Ce regard c'est le même que le précédent.
CL : Oui, exactement.
GC : Comme si je ne regardais pas les gestes, ou quand je dois passer entre deux voitures qu'est-ce que j'en vois ? Alors est-ce qu'il faut être naturaliste pour ça, je sais pas, c'est pas du tout ça. C'est pas sur le mouvement mais donner les objets qu'on voit, comment on les voit. Parce que ça fabrique aussi la manière dont je sens le lieu. Et du coup ça serait différemment fait. Et après une deuxième remarque sur le montage *cut* : autant en image ça peut marcher, autant sur le son ça marche une fois, deux fois, trois fois t'en a marre. Le montage *cut* en son comme ça, surtout avec des hachures ! On a essayé aussi pour restituer un trajet long, parce qu'on était embêté il durait trop longtemps mais il fallait donner différents états sonores du lieu. Bon, c'est pas facile ce genre de choses. Voilà, mais par rapport au… parce que tu parles de dispositifs, alors dispositif technique, la coupure, ouais… sur l'image ça peut bien marcher, sur le son ça marche pas trop.
PS : Enfin moi je… quand même par rapport à ce que disait Laure, l'intérêt de la vidéo là, peut-être oui, mais on… comment dire… ça aurait pu être du plan fixe, ou un petit panneau quoi…. Moi toujours pareil, enfin je me demande quel est véritablement l'intérêt de fond quoi ? Quel est l'apport ? Quel est le plus de ce dispositif là par rapport par exemple, si je reprends l'exemple du commanditaire et du réalisateur tout à l'heure, sur un marché comme ça un réalisateur peut très bien… un réalisateur un peu plus… enfin, vidéo artistique etc., aurait pu garder le son réel et monter des images un peu plus cadrées, en *cut*, avec il y a un moment des fruits, un moment plus large, enfin une vidéo standard quoi. Éventuellement suivre, filmer pendant un moment deux personnes qui sont en train de se parler, un mec qui vend sa salade, l'autre qui la cherche, etc. Voilà donc il aurait pu faire tout ça. Ça aurait été joli, agréable à regarder. Lequel des deux, entre ces films-là et un film réalisé par un réalisateur vidéo standard plus traditionnel qui a un bon œil et une bonne sensibilité, lequel des deux exprime le mieux l'ambiance ? Moi quand même, je… voilà. Alors on en revient à cette question de la soi-disante objectivité etc, je suis d'accord. Mais en tout cas, voilà, c'est toujours pareil. C'est-à-dire que, tout dépend, enfin moi je continue à ne pas pouvoir parler d'image tant qu'on ne parle pas de réception. C'est pas possible quoi. L'intérêt… faire faire ça à des étudiants, bon si c'est pour manier la caméra, ou manier les outils, oui. Comment imaginer faire quelque chose, filmer quelque chose si on n'imagine pas en même temps, si on ne sait pas dans quelle condition, par qui et pourquoi ça va être regardé ? Enfin pour moi c'est impossible de dissocier les deux. L'un sans l'autre ne va pas. Alors je sais bien c'est parce que je suis pas dans une posture de recherche. Parce que probablement, le chercheur à d'autres objectifs. Voilà, c'était juste montrer l'écart quoi. Quand on n'est pas dans une posture de recherche… voilà la réalisation d'un objet comme celui-là ne peut pas s'imaginer, se concevoir, se faire sans se poser la question de son contexte de visualisation.
CL : Ce que je perçois très fort dans ce que vous nous montrez encore une fois comme votre corpus et ce qui me semble à mon avis vous intéresser, c'est vraiment la question de la performance vidéo. Il faudrait que vous creusiez de ce côté-là. Il y a des choses qui

se sont faites en *video art*, en art contemporain et en art vidéo, mais… je sais qu'il y a la librairie du Jeux de Paume par exemple à Paris il y a des tas de choses là-dessus. J'ai pas des réponses précises, mais ce qui est évident là, ce qu'ont fait les étudiants, c'est un… c'est de vouloir rendre compte d'un espace urbain à travers une performance vidéo. C'est-à-dire à travers l'expérience que je peux faire avec une caméra, en première personne, c'est-à-dire moi j'expérimente un espace urbain, et je l'éprouve dans son, encore une fois dans son irréversibilité, c'est-à-dire que je m'engage à y aller au risque de taper dans quelqu'un, de pas pouvoir finir le plan, de me déplacer, de me prendre la voiture lorsqu'elle se gare. Je joue l'irrévocabilité de mon acte à filmer, et c'est par cela que je rends compte de mon expérience de l'espace urbain, et c'est comme ça que je rends compte de l'expérience urbaine, de l'espace urbain. Et ça devient une performance parce que cette épreuve du réel, irrévocable, irréversible, tangible, je mets en représentation mon expérience réelle de cet espace représenté qu'est l'urbain. Là où je vous rejoints Pascale, effectivement c'est que je pense qu'il faut quand même garder l'exigence, même si c'est d'ailleurs une exigence difficile, pointue, artistique, expérimentale etc., voilà, et qui peut ne pas passer, je dirais, pour tout le monde comme on pourrait le faire avec un film classique, documentaire, un film institutionnel ou un reportage télé, mais il faut quand même essayer… faut-il en être complètement conscient ? Peut-être que voilà, donc c'est une porte de recherche que je propose, mais de tenir l'intentionnalité quand même de l'artiste et du chercheur pour dire, même si on ne comprend pas très bien qu'il y a quelque chose qui se lit. Alors l'intentionnalité là, n'est pas, voilà complètement un [inaudible]. C'est pour ça que je disais, ben oui, pourquoi pas effectivement que tout le film soit dans des traversées. J'avais pas encore refait le lien, j'avais pas encore refait le chemin vers la notion de performance, mais là il me paraît très clair que, un, d'une part, je pense que votre travail de recherche il y a vraiment la question de la performance vidéo dans la question de rendre compte d'un espace urbain. Et je trouve ça absolument passionnant en tant que objet de recherche. Je pense que c'est une piste très intéressante pour aller de l'avant dans un usage, je dirais, du dispositif filmique en sciences humaines et sociales et en particulier dans la recherche urbaine. Et là il y a un travail de recherche, parce que c'est pas là qu'on va donner tous les éléments, loin s'en faut. Mais voilà. Mais je pense que cela est vrai, de faire de la performance vidéo, dans la mesure, et c'est là où les performeurs en théâtre et autres le sont, c'est qu'on est dans l'irrévocabilité de l'expérience humaine de ce qui se joue à un moment donné. Et donc effectivement, en tout cas c'est certainement pas une forme d'objectivité, parce qu'il y a une sorte de mélange entre l'expérience vidéo et encore un objectivisme d'une caméra qui filmerait… voilà. Je pense que… voilà.
MB : Il me semble là que l'expérience de l'espace urbain, là, est, enfin je ne sais pas si je dis la même chose que toi Christian, est littéralement recouverte par finalement une méthodologie qui cherche à capturer les ambiances.
CL : Oui, absolument.
MB : Par une méthode très simple de comparatisme où on va chercher à superposer deux situations dans un même contexte. Et qui va nous faire tirer finalement, tirer au clair, substantialiser des propriétés différenciées pour donner à sentir l'expérience urbaine, je suis pas sûr en effet que ça soit la meilleure des manières au fond. C'est là que…
CL : C'est-à-dire il y a quelque chose de trouble entre la question de la performance au sens artistique du terme j'entends et la question de la captation dans sa version objectiviste. Je pense que, on reprend Andy Warhol que je disais tout à l'heure en rigolant : Andy Warhol a fait plusieurs expériences vidéo, on connait celle du dormeur. Mais c'est des postures, enfin ça rejoint la question de l'art contemporain. Enfin, le lien entre l'art contemporain et, je dirais, les représentations mécanistes et physicalistes sont grandes et ont joué. Enfin, les *ready made* de Duchamp jouant avec les objets industriels pour en faire des objets artistiques. Donc on est sur quelque chose de assez funambule. Et je suis assez d'accord, il y a une superposition, parce que c'est pas bien maîtrisé, et voilà, c'est normal, mais on voit bien qu'il y a une superposition de choses dans une confusion de genres.
PA : Je sors un peu du débat mais dans les deux derniers extraits qu'on vient de voir, on sent une timidité. C'est-à-dire il y a aucune prise de risque. C'est surtout ça moi que je retiens, c'est-à-dire que on essaie de faire quelque chose de bien fait selon nos critères ou de répondre aux attentes, mais il n'y a aucune prise de risque ! Enfin, c'est peut-être ça qui…
CL : C'est pour ça que je parlais tout à l'heure de paresse.
PA : Oui, voilà oui.
CL : C'est un peu méchant. C'est pas volontaire.
PA : Oui, c'est pas tout à fait de la paresse, mais c'est vrai que ça va dans le même sens. Oui c'est ça…
GC : Peut-être qu'il faut préciser que ça c'est dans un cadre pédagogique que vous faites ça. Donc… mais moi ça me pose question aussi. Parce que on n'est effectivement pas des… enfin moi j'imagine. On fait des prises de son c'est déjà très technique. Faut déjà écouter pour pouvoir enregistrer. Déjà ça demande… Et du coup, oui ça pose la question de la pédagogie de ces choses-là dans nos écoles, voilà c'est ça que je voulais dire.
CL : Oui absolument.
GC : Dans nos écoles, il y a toujours eu des ateliers vidéo. Moi je fais pas du tout partie de ça, mais, je ne sais pas… vous faites ça en séminaire en master 1 je crois, que vous faisiez ça. Et c'est vrai que ça pose des questions. Moi les quelques vidéos qui étaient exposées me posent toujours ces questions-là. Il y a à la fois la connaissance de ce qu'on peut faire qui est déjà tout un domaine, enfin en terme artistique, esthétique.
PS : Des outils…
GC : Bref, toutes ces questions, et puis après la technique. On parle même pas de technique à la limite. Et donc voilà, je ne sais pas jusqu'où on peut aller du coup avec ça. Déjà, malgré toutes les bonnes intentions qu'il y a derrière, et en privilégiant peut-être aussi ce regard… bon ça peut permettre de parler de ça au moins : est-ce qu'il y a un regard objectiviste ? Enfin c'est intéressant pédagogiquement, peut-être, je sais pas. Mais ça met en question ça. Il faut voir à quel niveau on joue. Et rendre conscients les étudiants de cet écueil, de cette impossibilité à travers cet outil. Donc tu vois… trois mondes là ! Mais peut-être c'est utile aussi de parfois de dire ça, de faire ça pour la formation des professionnels de l'espace. Mais l'aménagement. C'est-à-dire comment tu peux avoir un point de vue aussi neutre, enfin presque, neutralisé, neutralisant. Le mouvement, il y a plus de mouvement, la vue ne bouge pas, etc. Ça pose la question de nos outils de représentation, quoi voilà. On en prend conscience.
LB : Oui ça pose la question de la représentation et puis ça pose aussi la question en fait, et là je pense que, enfin je ne sais pas encore si je saisis complètement le terme performance, enfin la question de la performance, mais il me semble que je vais du coup

peut-être répondre un peu dans ce sens-là aussi, je pense que pour les étudiants en fait c'est aussi le "faire" et le "être sur le site" avec la caméra, et faire filmer un site qui leur permet, outre la réalisation du film, d'avoir une autre expérience et une autre compréhension de l'espace dans lequel ils ont filmé. Et du coup moi c'est ça aussi que je trouve intéressant, c'est que…
GC : Ouais, c'est heuristique.
CL : Oui.
GC : C'est comme le son.
LB : En fait ça leur pose énormément de questions qu'ils ne s'étaient jamais posés quand ils sont juste en train d'observer, enfin de faire une observation in situ, etc.
GC : C'est un processus à ce moment-là d'engagement.
LB : Ça pose la question de l'engagement, de la relation à l'autre, de la relation au site.
GC : Je suis d'accord.
LB : Et du coup c'est vrai que ça, même si c'est pas forcément abouti et visible dans les vidéos, d'un point de vue pédagogique moi c'est ça qui m'intéresse.
PA : Oui, c'est vrai, on est peut-être un peu injuste, tu as raison.
GC : Oui oui mais le problème c'est qu'après ça fonctionne comme quelque chose qu'on expose, qu'on montre, qu'on… par lequel on va justifier tel ou tel projet, ou tel truc.
LB : Oui…
PS : Ben oui quand même, parce que… enfin encore une fois, autant je trouve ça très intéressant d'utiliser ce type d'outil dans toutes sortes de dispositifs d'expérience, etc., pour les jeunes et les moins jeunes d'ailleurs, pour expérimenter l'espace, pour expérimenter les limites et les avantages d'un certain nombre d'outils de représentation, enfin toutes ces choses-là. Le processus, tout ce qu'on vient de dire, heuristique, tout ça, moi je trouve ça très intéressant. Par contre, après, ça c'est une intention, c'est un objectif, c'est une chose. Autre chose est de réaliser un produit. Enfin, je ne sais pas comment… Enfin laisser à penser.
CG : Un produit ou une performance ? [Rire].
PS : Enfin, un produit… Non non mais là je vais pas sur ce terrain parce que c'est vraiment pas le mien, donc… je maîtrise pas du tout, je crois comprendre à peu près ce qui est dit là, mais voilà… de sortir un produit final, quel que soit l'ordre, quel que soit son statut, mais pour moi c'est pas pareil.
LB : Non bien sûr c'est pas pareil.
PS : Parce que expérimenter soi-même quelque chose avec une caméra c'est une chose. Et produire un résultat pour que d'autres le regarde c'est… il me semble que…
LB : Oui oui. Mais juste, dans le cadre de cet enseignement-là, enfin, l'objectif principal, certes, l'aboutissement était la production d'une vidéo mais c'était pas l'objectif principal et unique, pour moi. C'était autant le temps passé sur le terrain à expérimenter quelque chose et à essayer de comprendre, voilà, tout ce qu'on a dit avant, que, effectivement, la production du film qui est plus ou moins réussi, et puis ensuite il y avait un article qui revenait sur le processus de conception de la vidéo et qui, en fait, embrayait sur des pistes, enfin sur la potentialité des lieux en question. Donc voilà.
MB : Oui mais précisément je trouve que la, comment dire… ça donne à voir bien peu de choses sur l'enjeu du… au sens où finalement on est dans un marché. L'ambiance est… non mais l'ambiance tient au rapport que les commerçants ont avec les habitants, donc un espèce d'engagement dans un espace familier qu'on connaît parfaitement bien, et puis on a un point de vue de quelqu'un qui marche de manière très rectiligne comme ça. Donc pour moi juste j'arrive pas… encore j'arrive à peu près à percevoir quelque chose de l'ambiance lorsque ça devient un espace de parking, où en effet le parti-pris est de marcher entre les voitures. Mais alors si il s'agit de capturer quelque chose de l'ambiance du marché, voilà que je me sens complètement privé de, en effet, de toutes ces micro-intrigues qu'il y a, de relations familières entre les marchands, etc. Donc de ce point de vue-là il y a pour moi un peu un échec dans cette tentative d'expérimenter une ambiance de marché.
PA : Et puis ça pose la question de savoir si celui qui prend les images et le sons il est visible ou pas. Parce que dans la première vidéo on suppose que la personne était sur un balcon quelque part. Là on voit bien les gens s'écartent pour laisser passer. Et donc voilà, est-ce que celui qui prend les images il est vu, ou pas ? Et celui qui prend le son ?
LB : Oui, là il est, avec la caméra subjectif il est présent dans son déplacement.
PA : Là il est visible, oui bien sûr. Mais du coup ça change l'atmosphère.
LB : Ça change les regards, enfin.
CL : Votre indication que vous venez d'apporter me paraît extrêmement importante. À savoir que ces étudiants ont fait du tournage une expérience de cet espace urbain qui leur a permis à eux de comprendre quelque chose. Bon. Ça ça me, personnellement ça me cause et ça me plait beaucoup. Et là il y a une sincérité, on commence à voilà. On commence à… on sort un petit peu des machins… Là il y a une sincérité. Et pourquoi il y a une sincérité qui se manifeste ? Parce qu'il y a le cadre d'énonciation qui se manifeste. Et ce qui est dit par nous tous ici, c'est que… et bon c'est pas grave, c'est des étudiants, voilà, c'est des essais, bon, voilà, c'est pas la question. Mais c'est que le cadre d'énonciation n'est pas exprimé. Et pour des tas de raisons. Parce qu'ils aiment le documentaire d'observation, parce qu'ils aiment bien ce que fait Frederick Wiseman, parce qu'ils aiment le *video art*, et que on ne met pas d'explication dans ces cas-là, et que donc ils veulent faire pareil et que donc ils mettent pas d'explication. Bon, d'accord. Donc dans ces cas-là il faut continuer, il faut continuer à bosser pour y arriver. Mais en même temps il n'y a pas de mal à donner une explication. Et c'est vrai que leur film, leur petit bout de film pourrait tout-à-fait aboutir si ils faisaient un commentaire en se filmant eux-mêmes, avec leur manière d'ailleurs qu'ils veulent, pour nous témoigner effectivement de leur expérience. Et dans ce cas-là le cadre d'énonciation nous serait donné. En fait, ce que j'aime, personnellement j'aime bien dire ce que je disais des fois aux étudiants à l'ENS et ailleurs c'est que il y a au moins deux cadres d'énonciation possibles : c'est soit, je dirais, ce qui est dit par les acteurs, filmés, donc endogène ; soit exogène au film, c'est-à-dire *ex post* par un commentaire. Et on pourrait aller un peu plus loin ça pourrait être aussi un cadre d'énonciation suggestif laissé au spectateur. On ne dit rien et c'est suggestif, ou c'est le cadre d'énonciation suggestif de celui qui filme. Et c'est là d'ailleurs, à mon avis, qu'on rentre d'ailleurs dans la

performance. C'est-à-dire où il n'y a pas, c'est ni les acteurs filmés, ni un commentaire ex post, ni la suggestion purement du spectateur, mais c'est plutôt la suggestion de celui qui éprouve au moment qu'il filme qui nous est transmis. C'est très difficile à faire sans le commentaire. Et là c'est sûr qu'il nous en aurait fallu un. Mais en fait je crois ce qui est important c'est la… c'est pas tellement tant je trouve le code cinématographique que l'on respecte que la sincérité de ce qu'on peut avoir à dire. Et là ce serait superbe si ils nous racontaient ce qu'ils ont éprouvé de l'espace urbain en ayant filmé.
GC : Oui.
CL : Ça fait un vrai sujet. S'ils veulent le terminer ça vaudrait le coup.
LB : Bon on est, je suis désolée on est un peu, on commence à être vraiment en retard, donc je vous propose quand même de… normalement on fait une pause dans quatre minutes mais je vous passe quand même la suivante.
GC : En accéléré ! [Rire].
LB : Non mais je vous passe juste la dernière.
GC : Ah, c'est la dernière là ?
LB : Non c'est pas la dernière, mais la dernière avant la pause du déjeuner.

- Première projection du 6ème extrait -
SUDAN Karine, *Esplanade de la cathédrale,* 3 min 2 sec, couleur, sonore, 1994

CL : Moi j'adore. Enfin bon voilà. Là enfin il y a un truc qui fonctionne. Non non c'est, je trouve ça très bien. On se disait mince, on va pas y arriver, et voilà !
LB : Voilà, donc ça c'était une vidéo qui a été réalisé par une vidéaste mais dans le cadre d'une recherche dirigée par Pascal Amphoux, *Parcs et promenades pour habiter*, voilà.
CL : C'est superbe ! Moi j'adore.
PA : Ah, moi ça peut dissocier le regard, parce que ça pourrait, 94 c'est un peu ancien pour que ça soit le cas, mais quoi que, ça pourrait être des enregistrements, enfin ça ne l'est pas, mais ça pourrait être lu comme des enregistrements de caméra de vidéo-surveillance. Des plans fixes comme ça. Ça permettrait de dissocier le regard de l'enregistrement de celui qui après récupère les images et les monte. Enfin je ne sais pas si… Et, parce qu'on a un sentiment de déroulement du temps, de déroulement de la journée. Est-ce que c'est réellement le cas ? Parce que à un moment donné je me suis demandée si, si c'était réellement 24h, enfin, 24h, une journée ? Ou si il n'y avait pas des petites scènes qui avaient été insérées ? Parce que l'ombre projetée du banc était la même… donc ça donne l'impression qu'il s'agit de 24h. [rires]. Non parce que, mais, parce que moi quand je regarde des images comme ça, parce que là on est en situation de devoir analyser. Parce que moi quand je regarde des images comme ça je me pose pas ces questions, je me laisse aller au spectacle.
GC : Immerger…
PA : Là je cherche volontairement la petite bête. Puisque c'est la consigne… C'est réellement 24h ?
GC : C'est l'idée.
PA : Oui c'est l'idée, mais est-ce que ça l'est réellement ?
LB : Oui la personne à filmé pendant 9h d'affilée je crois. Et puis ensuite elle a réalisé des scénettes, mais l'ordre chronologique est respecté. C'est juste que des fois le climat change, donc il n'y a plus de soleil, puis le retour du soleil, donc les…
PA : Et puis il y a des scènes qui ont dû être filmées de façon très rapprochées, parce que c'est la même ombre portée sur le…
PS : Enfin là… ce que je trouve…
PA : Et puis il y a la musique.
PS : Ce que je trouve plus l'élément "manquant", entre guillemets, c'est un signe. Enfin effectivement tout le long du film on se demande un peu si le signe qui manque c'est la petite horloge en bas qui va marquer, qui va montrer à quelle heure on est dans la journée, et effectivement où là on imagine bien un certain type de dispositif, une caméra qui filme à un droit fixe à différentes heures de la journée. Et puis voilà, on voit chaque heure on a pris 40 secondes. Donc ça c'est la petite horloge. Ou alors si le signe c'est le film de tout à l'heure avec le mec en voix off qui dit "toi tu rentres, toi tu sors, attention va pas trop vite, là doucement, là tu te baisses". Parce que si on regarde juste comme ça, si on se laisse aller au rythme et qu'on cherche pas à comprendre ce qui se passe, etc, il y a un côté, enfin moi je trouve qu'il y a un côté esthétique, juste comme ça, on n'essaie pas de comprendre. Il y a un côté esthétique. Et par contre il y a quelque chose qui marque c'est que il y a un rythme dans les mouvements des personnages qui est extrêmement monotone. Je veux dire, ils changent, ils sont pas les mêmes, ils viennent à plusieurs moments, etc., des fois ils sont nombreux, des fois ils sont seuls, et à part un ou deux qui restent assis pendant un moment, le rythme, enfin moi j'ai trouvé que le rythme du mouvement, des mouvements corporels est très monotone. Il y a personne qui passe à toutes berzingues, un qui fait un mouvement brusque. Ils sont… voilà… c'est très… il y a ce rythme là. Et donc on pourrait tout à fait imaginer que c'est fait complètement exprès, et que c'est complètement monté quoi, avec le réalisateur derrière qui dit "tu rentres, tu sorts…". Donc ce simulacre, enfin… voilà.
PA : Et puis la petite musique derrière en plus donne un côté… un côté léger.
GC : Moi c'est toujours la sonorisation… C'est un travers moi je trouve. Ça n'apporte rien de… enfin, je veux dire, la sonorisation c'est comme les supermarchés. Mais bon… Ouais mais bon, ça fonctionne comme ça, je veux dire qu'est-ce que c'est que ce truc ? Alors j'imagine qu'il y a une intention et tout, du coup, une esthétique, un rythme, un truc, machin. Mais je me pose des questions c'est vrai. Et l'indice horaire outre la lumière tu peux avoir le son d'ailleurs, parce qu'il peut y avoir des cloches parce que c'est à Lausanne.
PS : Oui oui bien sûr. Si il y a des sons ça serait tout à fait… mais j'imagine que c'est peut-être difficile.
GC : Donc tu aurais aussi une lecture par l'ambiance, parce que c'est l'ambiance du lieu quoi. Après il y a autre chose, alors c'est sur un autre plan, c'est un objet comme un banc, c'est toutes les affordances, les assises, les possibilités, les gamins… Bon là il y a une espèce de démonstration de toutes les affordances du banc.

MB : De ce point de vue-là on peut voir combien même si on met un banc sur un massif de ciment les villes sont pas à hauteur d'enfant. Parce que les enfants ne voient rien du tout. [Rires].
GC : Et du coup, il y a un truc aussi qui me… juste un artifice qui est dans la vidéo c'est l'apparition/la disparition des personnes, qui soit tantôt rentrent dans le cadre et disparaissent, soit elles apparaissent par magie de technique. Je me demandais si… voilà… enfin, je sais pas, il y a une ambivalence là-dessus.
PA : Il y a une scène qui est coupée, la même scène qui est coupée.
GC : Oui, il y a une même scène qui est coupée. Bon, voilà, c'est des petits indices encore une fois qui peuvent… Oui, on est entre l'artifice et la réalité, je ne sais pas.
LB : Oui. Pour moi c'est une articulation entre des, bien déjà entre une sélection des scènes, de scénettes qui sont mises en avant et ouais ensuite qui sont articulées par ces fondus enchaînés. Donc c'est ça qui…
GC : Oui mais il y a pas la règle de… voilà, on s'était interrogé la même chose sur Barcelone, on avait un plan serré avec les gens qui rentrent, qui sortent parce qu'il y a une tâche d'ombre là, enfin bref. Et du coup, ben oui, ils rentrent, ils sortent toujours, systématiquement. Là il y a pas de systématisme… Voilà, ça m'interrogeait, mais c'est une pure question.
CL : Moi je trouve ce petit bout de film absolument remarquable, et particulièrement dans votre thématique qui est l'analyse des transformations des lieux ordinaires par le dispositif filmique, là en fait l'histoire c'est quand même l'histoire d'un banc. Je dirais, et c'est vraiment… Alors là oui, pour le coup, je parlais de phénoménologie tout à l'heure, alors là on est vraiment dans la phénoménologie d'un banc. C'est-à-dire la variation je dirais de… on a l'essence même du banc dans toutes ces variations de possibilités de manifestation de ses usages. Avec, effectivement quelques clins d'œil assez rigolos je trouve où on fait partir le passant derrière l'arbre plutôt que d'attendre qu'il sorte du cadre. Enfin il y a des tas de choses. Oui moi j'ai trouvé ça vraiment très réussi parce qu'on est à la fois dans un vrai travail de la question de l'observation du réel, parce que voilà, on est sur des petites choses de l'ordinaire extrêmement fines mais qui sont intéressantes parce qu'elles donnent des fragilités des situations de l'ordinaire. Et en même temps un jeu franc et clair du montage et de s'amuser de cela. Mais les choses sont posées clairement. Je veux dire que on a vraiment le choix d'un point de vue qui est là, et je ne bouge pas pendant toute la journée avec mon sandwich et je reste là à regarder. Et en même temps je vais jouer de cela. Il y a du jeu. Et personnellement ça me plait.
MB : Moi je trouve ce qui est parfaitement réussi c'est, comment dire… je ne l'avais pas pensé jusqu'à présent, c'est que pour filmer la réception passive en fait du paysage, puisque c'est de ça dont il s'agit, filmer le dos ça produit quelque chose d'extrêmement juste au fond. C'est-à-dire, on voit pas, et si on avait filmé les visages on verrait des intentions visuelles au fond.
CL : Alors là pour le coup oui !
MB : Mais là c'est l'exercice opposé mais tout autant réussi. C'est-à-dire que on essaie de filmer finalement une réception passive, un paysage devant le banc précisément, et filmer le dos juste ça marche, ça marche parfaitement bien je trouve.
CL : Oui oui. Le dispositif, le regard fonctionne très bien.
PA : C'est peut-être un peu hors sujet mais j'avais une expérience d'un banc public comme ça, si en deux secondes je peux vous la raconter. Parce que ça donne une autre scène. Rue St-Laurent il y a la petite place Xavier Jouvin où il y a des bancs publics. Et tous les soirs quasiment, en tous les cas l'été vers 18h, il y a un groupe de personnes, des dames d'origine italienne, qui se retrouvent sur ce banc, sur ces bancs publics, elles sont deux ou trois personnes. Et j'en ai fait l'expérience, parce que plusieurs jours par semaine je passais devant ce banc. Un jour je me suis assise avant elles à ce banc, et j'ai provoqué un séisme, un désordre. C'est-à-dire que, réellement je vous assure que c'est vrai. J'ai été très mal vue, il y en a une qui a essayé de s'asseoir à côté de moi, il y avait d'autres bancs bien entendu qui étaient disponibles, et ça m'a beaucoup beaucoup amusée. Et du coup elles se sont assises sur l'autre banc, il y en a une autre qui est arrivée, qui m'a regardée de travers, et puis j'ai senti que j'avais, j'avais pris la propriété de ce banc. Et voilà, c'aurait été amusant de voir une personne ou un groupe de personnes qui s'approprient un banc public et puis qu'est-ce qui se passe quand il y a une autre personne ? Et je l'avais fait volontairement. Enfin voilà, excusez-moi si c'est un peu hors sujet. Mais c'était une interaction qui… ça m'avait tellement amusée que quand je peux le raconter ! C'est un banc et il y en a deux autres, je veux dire ! [Rire]. Mais elles viennent là depuis vingt ans. C'est les dames italiennes de St-Laurent.
CL : Oui oui. Privatisation de l'espace.
MB : Est-ce que vous faites au CRESSON ces *breaching experiments* ? Là ça me fait penser à ça, c'est-à-dire des expérimentations de production de désordre dans le milieu urbain filmé. Donc je ne sais pas si vous faites ça dans le…
LB : Oui… Ça arrive. Enfin, je sais pas Grégoire, est-ce qu'on fait ça ? [Rire].
GC : Parfois on le fait involontairement, parce qu'il y a des endroits où on n'a pas le droit de filmer et où… du coup ça fait désordre. Mais non, c'est pas systématisé mais il y a des choses qui ont été pointées comme étant des possibilités de perturbation on va dire, perturbations du système.
LB : Oui, en fait certaines tentatives parfois pendant les terrains.
MB : Ça produit beaucoup de choses. Nous on en produit avec les étudiants et ça les stimule…
LB : Est-ce qu'on s'arrête là ? On va manger ?
GC : Allez oui.

3 / Session de projection Après-midi du groupe 1 (de 14h00 à 15h00) - [code 2a]

Animateur : Nicolas Tixier (NT)
Discutants : CA, NAS, RB, AMM, OL.

NT : Je vous propose qu'on continue, on a une heure. Donc on va aller un peu plus vite, peut-être. Je vous propose donc de reprendre nos travaux avec toujours un film d'étudiants, enfin encore, le deuxième film d'étudiants de Kawtar Dezzaz, Joao Ferrera et Théo Marchal, avec aussi André Pimentel et Marine Tessieux, qui s'appelle *Dans l'intimité de la rue*. Le film fait 8 minutes 10. Il a été fait il y a deux ans, et nous en verrons 2 minutes.

- Première projection du 7ème extrait -
DEZZAZ Kawtar, FERRERA Joao, MARCHAL Théo, PIMENTEL André, TESSIEUX Marine, *Dans l'intimité de la rue*, 8 min 10 sec, couleur, sonore, 2011.

NT : Voilà. Je vous propose de le revoir.

- Seconde projection du 7ème extrait -
DEZZAZ Kawtar, FERRERA Joao, MARCHAL Théo, PIMENTEL André, TESSIEUX Marine, *Dans l'intimité de la rue*, 8 min 10 sec, couleur, sonore, 2011.

NT : Voilà. Donc je vous dis on n'est pas obligé de faire long sur chaque film. On peut…
OL : En fait le son est un petit peu fort.
NT : Ah. Je vais le baisser un peu.
OL : Pour le visionnage…
CA : Hou, c'est l'heure de la digestion ! [Rires]. Ben c'est, comme ça, je me lance. Pour moi c'est un film qui a la volonté d'avoir un discours démonstratif sur l'ensemble des usagers de la rue, si j'ai bien compris, mais… du coup ça pose pas mal de questions. Il y a des effets visuels, avec des effets de superposition à un plan unique, d'apparitions et de disparitions d'usagers, de bords nets, de bords flous, de soustractions… Donc avec une volonté démonstrative, mais dont on ne comprend pas bien laquelle. Quel est le sens donné à tous ces effets apportés ? Et puis, le… donc ça interroge mais sans donner des prises pour une certaine réponse. Donc… pour pouvoir aller plus loin. Et puis après il y a, du coup, par rapport au titre, moi j'observe un décalage : *Dans l'intimité de la rue*, je ne m'attendais pas à cette image-là. Ou en tout cas, j'ai du mal à coller le titre et le produit. [Rires].
OL : Consommateur fâché ! [Rires].
CA : Ah oui, je suis consumériste ! [Rires].
RB : Moi je pense qu'il y a l'idée de faire du montage dans le plan, avec cet effet de sélectionner des zones, alors plutôt que de faire un raccord dans l'axe et d'aller chercher en plan moyen les personnages on reste avec une échelle de plan d'un demi-ensemble et on fait des petits, des petites zones quoi. Enfin, c'est assez troublant, parce que du coup ça pose des questions de sélection… Voilà, de sélection de la perception, des effets de localisation, de focalisation, je ne sais pas comment dire. Donc c'est une espèce d'évitement du montage tout en faisant quand même, donc ça crée un certain trouble quand même.
AMM : Non je trouve que c'est intéressant comme façon de représenter les usages. Ces espèces d'arrêts sur image. Peut-être que le titre, *Intimité de la rue*, et la façon dont c'est filmé renvoient à des usages singuliers de la rue, en fait, dans ce brassage permanent, en fait, il isole un certain nombre d'événements de personnes, finalement en montrant qu'elles ont leurs logiques propres dans cet ensemble. Chacun a sa propre existence, indépendamment de ce qui l'entoure presque.
NAS : Mais moi j'ai l'impression quand même qu'il y a beaucoup de préoccupations pour cette espèce d'effet stylistique, ou je ne sais pas quoi, enfin, assez formel en fait, au détriment d'une prise en compte de la pertinence de cette fabrication d'effet par rapport au lieu choisi. C'est-à-dire que j'ai l'impression de voir une expérimentation d'un truc, un peu, de quelqu'un qui s'est, qui a bidouillé assez fortement sur son ordinateur pendant un bout de temps. Et ça fabrique des effets qui sont effectivement assez troublants. Mais ça serait presque, à partir de là, se dire, bon ben, dans quel cas en fait ce genre de procédé de superposition peut devenir intéressant pour montrer quelque chose ? Et là ça montre pas grand chose en fait. Enfin, ça montre plus son propre effet que…
NT : Sa propre limite.
NAS : En fait ça n'aide pas à voir quelque chose de plus dans le réel.
CA : Et puis il y a des subtilités dont on cherche le sens quand on présente l'espace de la personne en fauteuil, on commence par définir son espace avec un bord net et puis son passage, et puis d'un seul coup cet espace avec un bord net devient un bord flou, et voilà… On va chercher le sens dans d'autres effets du même style plus tard, et on les a pas, et on s'interroge du pourquoi les avoir donné à un moment donné.
NT : On peut passer au film suivant ? On peut passer au film suivant et cette question du montage de l'image dans l'image on va la retrouver je crois de toute façon dans le dernier. Et puis elle peut peut-être arriver de manière plus générique dans le débat.
RB : J'ai l'impression que moins l'effet est visible, moins il s'impose et plus… c'est peut-être un peu dit schématiquement comme ça, mais, plus on a de choses à dire en fait. Ça suscite quelque chose.
OL : Moi je trouvais qu'il y avait une pratique du calque qui était intéressante. Parce que, quand même ça peuple. Je ne sais plus qui a dit, je crois toi, il y a un effet de superposition / retranchement. Et je m'amuse à superposer / retrancher et je joue de populations différentes dans des espaces-temps différents, tout en montrant la vue, enfin moi je comprenais ça, d'un coin de rue. Voilà. Alors c'est vrai que, on voit l'effet. Mais… c'est…
NT : Allez ! La suite ! La suite c'est : William Whyte. Donc ce journaliste qui est devenu sociologue, Nord-Américain, qui a fait une recherche qui s'appelle *The Social Life of Small Urban Spaces*, dont un film qui porte le même nom que cette recherche, qui fait 58 minutes et… 59 minutes. Qui est de 1988. Et l'extrait que l'on va voir est à partir de la 16ème minute. Il fait 1 minute et demie… Pardon… J'ai encore des vieux réflexes de l'autre logiciel.

- Première projection du 8ème extrait -
WHYTE William H., *The Social Life of Small Urban Spaces*, 58 min et 59 sec, couleur, sonore, 1988.

NT : Voilà. Je propose qu'on le revoie.

- Seconde projection du 8ème extrait -
WHYTE William H., *The Social Life of Small Urban Spaces*, 58 min et 59 sec, couleur, sonore, 1988.

NT : Voilà. Donc là la vidéo comme outil d'analyse.
NAS : Tu peux nous expliquer le commentaire ? Parce que là avec l'accent il y a des trucs qui m'échappent.
NT : Moi aussi ! [Rires]. Donc William Whyte, il a, il met en place dans sa recherche trois façons de filmer les petits espaces publics new yorkais. Il a une caméra embarquée, à hauteur d'homme, qu'on voit au tout début et il filme des scènes, en plans, en étant lui-même dans l'espace, plutôt fixe. Puis après il y a d'autres plans de ¾ où là il observe l'espace avec, on le voit à un moment donné, l'horloge, et c'est comment filmer le temps qui passe, en même temps que l'image. Et puis, il réalise, non il y a trois… il réalise aussi des trajets. Et sur les plans de ¾ où il filme l'espace comme ça, après il fait des analyses sur la fréquence des gens, des temps où ils restent aussi, et sur la répartition des gens dans l'espace physique. Et donc, dans sa recherche il analyse à la fois des choses très simples. La mairie, le conté de New York lui avait posé la question : "Mais qu'est-ce qu'on peut faire ? Pourquoi il y a des espaces publics qui marchent et d'autres qui marchent pas ?". Donc lui il a étudié et dit : "Bein, c'est simple, ils marchent parce qu'il y a du soleil l'été, enfin, l'hiver, de l'ombre l'été, il y a à manger, et des marches où l'on peut s'asseoir et regarder tout en étant un peu acteur…". Bon bref, il met en évidence, dans un bouquin assez bien fait, 6 ou 7 critères assez simples, très pragmatiques, de fonctionnement de l'espace public, et il le montre avec toute une série de photos et de vidéos sur les espaces new yorkais.
NAS : Et là le film a un rôle démonstratif ? Après coup ?
NT : Alors le film a un double rôle. Ils ont filmé dans le cadre de leur recherche. Je dis "ils" parce que c'était une équipe. Donc pendant leur recherche ils ont travaillé par… avec le film. Et d'ailleurs il y avait du 16 mm et de la vidéo. Et, je ne sais plus lequel était… la vidéo c'était pour le truc au sol et le 16 mm pour la caméra de ¾. Et, à partir de là, ils en ont fait tout un espèce de relevé, des usages, à la fois, alors des usages quantitatifs, si on peut le dire, sur les emplacements et les fréquences. Et le film, en fait, est un film qu'ils ont livré la même année qu'ils ont rendu le rapport. Donc le film est un montage, didactique, sur les résultats du rapport, mais à partir d'images tournées pendant la recherche. Enfin, je veux dire, c'est pas des images faites après, pour parler de leur recherche.
AMM : Il montre comment ces images ont été analysées en fait. Sa méthode d'analyse.
NT : Voilà, c'est ça. Alors, est-ce que ça t'apparaît, quand on reprend la question de Karine Sudan, tu as dit "oula, c'est une sociologie un peu datée. Cet usage direct entre le banc et les 50 usages qu'on peut faire dessus"…
OL : Ça aussi.
NT : Et voilà, c'est la question que je pose.
OL : Ça aussi c'est tout à fait. Il y a les travaux d'un urbaniste grec, Doxiadis, qui était très formaliste.
CA : Très contemporain ? Non, de quelle époque ?
OL : Il est, il faisait ces études à Athènes je crois dans les années 30. Donc il est décédé dans les années 70. Et on retrouve un peu cette tentation de fonder une sorte de science urbanistique nouvelle, en prenant, en tirant parti de tout code, y compris le formalisme musical, comme ça, pour traduire une sorte de réalité urbaine dans sa complexité. Voilà. Moi je comprenais du reportage qu'il disait à la fois : il y a une sorte de constante, ça bouge, les gens se mettent sur les marches…
NT : Et il y autant de personnes que de gens sur les marches, moi c'est ça que j'ai compris.
OL : Voilà, et en même temps, il y a des courbes de charge dans la journée de cet espace-là. Et puis, il y a une façon de jouer de ça, y compris musicalement. D'en faire une sorte de partition… mais, ça me semble assez daté de ce point de vue-là. Et c'est peut-être dans le sens de l'idée d'une science des espaces ordinaires, c'est-à-dire une sorte de formalisme qui essaierait de capter quelque chose de régularité ou de constante dans le lieu.
CA : Et est-ce que c'est quand même daté, assez récent, c'est 90. Est-ce que en 1990 c'était pas déjà daté quand c'est sorti ?
NT : C'est 88. L'édition du film. Donc la recherche est de 75 ; 80.
CA : Parce qu'on sent plutôt cette époque-là.
OL : Ah oui !
CA : Dans aussi le… les diagrammes ou l'exploitation par diagramme, ça évoque plein de recherches de ces années-là.
OL : Et puis c'est aussi beaucoup, je crois, l'interrogation sur la densité. Il y a les travaux de Edward Hall sur la proxémie, où on se dit, où il démarre sur la densité biologique, on met des rats ensemble, et jusqu'à quel moment ils arrivent à coexister et puis quand est-ce qu'il se bouffent ? Et donc la densité comme pathologie urbaine. Et qu'est-ce que c'est que maintenir dans la grande ville, même la très grande ville, la question de la vie bonne, de la vie dans un schéma communautaire qui arriverait à la rendre encore porteuse d'un jeu relationnel, voilà, satisfaisant, à la fois, quasiment.. avoir le jeu relationnel le plus vaste possible, sans que ça soit de l'insécurité, dans une sorte de tension comme ça à chercher dans les formes… d'enjeu de densité.
NAS : Ben là, cette fois-ci l'image elle a quand même un statut très très différent de toutes celles qu'on a vu jusqu'à présent. Enfin, elle est utilisée dans un argumentaire qui est très explicité, et c'est presque un document… c'est comme un film scientifique un peu, enfin. C'est comme si on filmait… Mais c'est moins fascinant que certains films scientifiques. Enfin ça ressemble. Enfin c'est pas mal quand même.
NT : Enfin c'est, je sais que toute cette question des diagrammes, par exemple, si on reprend *The View From the Road*, tous les diagrammes de *The View From the Road* les gens les adorent comme images graphiques, même si on n'en fait rien derrière. Mais il peut y avoir une fascination par l'image produite.
NAS : Moi je pensais plutôt aux films en time-lapse en fait.

NT : Oui. Totalement.
CA : Qui lui apparait quand ?
NT : Le time-lapse ?
CA : Années 80 ?
NT : Non non avant. Presque… Je suis pas sûr qu'on puisse dater dans le sens où, presque de la naissance du cinéma de toutes façons il y avait des effets comme ça.
CA : Sur l'espace urbain ?
NT : Non. Je ne sais pas. Enfin, je pense à plein de travellings en tramway. Enfin de caméra embarquée en tramway au début 1900, qui était en mode comme ça [onomatopée déroulement d'une bobine ou d'une manivelle]. Je suis pas sûr qu'on… Tu changeais la vitesse de projection de l'image, tu générais un time-lapse quasiment quoi.
CA : Parce que… Ce qui est intéressant dans le film par rapport au débat qu'on a aujourd'hui c'est que c'est un film sur la mise en abîme du film, et l'intérêt du film pour la recherche…
NT : Oui c'est ça. Totalement.
CA : Un témoignage de ce que peut être l'espace urbain, l'espace public. Et puis, donc, du coup, il montre à la fois une méthode et il l'exprime, enfin, il montre les outils de la méthode, le mode opératoire de la méthode, l'objet qui est analysé, et derrière il y a les résultats, l'exploitation par diagramme. Et donc il est, il est assez explicite par rapport à la question aujourd'hui qui est le dispositif filmique. C'est qu'il entre lui-même dans l'explicitation de à quoi ça sert un film et comment tu peux l'exploiter en tant que tel, quoi…
RB : Ça veut aussi dire que la réalité filmée en tant que telle dans un temps de l'enregistrement disons, en tant que telle, n'est pas exploitable. Enfin, je ne sais pas si tu vois ce que je veux dire ? Si il faut procéder à une déconstruction, presque à un effacement en fait de l'enregistrement pour en créer autre chose, il y a…
CA : Il montre, pour le coup, qu'elle est exploitable mais qu'ici elle participe d'un protocole. Et il explicite son protocole.
RB : Oui oui.
NT : Non, mais ce que tu veux dire c'est que, par exemple, le mouvement en accéléré, enfin le time-lapse, permet de voir quelque chose qu'on ne voit pas en vitesse normale.
RB : Mais ça c'est le début du cinéma, enfin c'est la chronophotographie, le gallot du cheval. C'est quelque chose qu'on ne voit pas à l'œil nu. Donc…
NT : Ralenti ou accéléré….
RB : Voilà. C'est… Bon, l'idée, je sais pas. Mais de toutes façons ça se place dans une tradition en fait, du cinéma comme instrument scientifique, d'analyse du réel. Donc, moi je trouve que c'est une démarche intéressante. En plus ça passe par le montage de différents registres d'images. Il y a presque un élargissement, en fait de ce qui est un plan. On pourrait peut-être dire que le diagramme, enfin le truc avec les points et les courbes, c'est presque un plan, d'une certaine façon, d'une certaine manière, du réel. C'est une conception un peu élargie en fait de ce que peut être une image au cinéma. Pourquoi pas ? Enfin voilà. Enfin moi j'aurais tendance de le détourner de son image scientifique en fait. Mais, à essayer de le considérer comme ce que ça peut apporter comme objet esthétique. Mais je trouve pas ça inintéressant. Mais comme on a détourné souvent les films scientifiques pour en faire des objets esthétiques. Soit les films de [inaudible] ou de Marey, voilà.
NT : À notre charge, pour ceux qui connaissent le film, l'extrait qu'a choisi Laure est pas complètement représentatif du film. C'est-à-dire qu'il y a beaucoup d'images où l'on voit les gens en train d'utiliser l'espace public, quoi. Donc elle a choisi volontairement dans cette idée de prendre des films où la question du temps est de plus en plus manipulée, de prendre cet extrait-là. Je dirais que ce qu'on est en train de dire, ça résonne par rapport à l'ensemble du film qui est pas totalement… Enfin, qui est adapté dans la dimension générique, volonté de démonstration, de science implicite d'un urbain ordinaire comme ça, qu'on pourrait décoder. Mais en même temps, il y a du sensible, qui ressort dans le film. Là il ressort parce qu'on interprète le graphisme 20 ans après.
RB : Moi je vois des formes en peu… dans le sens formel.
OL : Ce qui est marrant c'est que aujourd'hui ça se ferait, enfin, peut-être plus sous cette forme visuelle-là. C'est-à-dire on aurait… Je pense au travail, aux travaux de [inaudible], sur des maquettes 3D de villes et qui prennent, et qui essaient de capter en fait l'événement de masse.
NAS : Donc c'est comme une montagne un peu. Oui, j'ai vu ces trucs-là.
OL : Que ça soit des éléments sportifs, des déplacements de transport et de congestion. On est à la fois dans cette gestion de la multiplicité, une façon d'en avoir une visualisation un peu intelligente.
NT : Ce qui est la même chose.
OL : Ah oui !
NT : Vraiment, il y a juste le 3D en plus.
CA : Et la chose qui paraît un peu exotique du coup, dans ce film aujourd'hui, c'est aussi la musiquette. C'est-à-dire que dans un film scientifique on aurait soit pas de musique en tant que telle, soit une musique codifiée scientifique.
RB : C'est quoi une musique codifiée scientifique ? [Rires].
NT : C'est Pierre Schaeffer. [Rire].
CA : C'est ça. [Rire]. Dans ce type de documents il y a souvent une musique qui est accolée.
NT : Oui bien sûr.
OL : Mais est-ce que c'est pas en même temps… Parce qu'il y a une référence esthétique avec la partition. Moi je me dis qu'il y a une correspondance entre une sorte, encore, d'idéal scientifique, qui se dit qu'il va rencontrer à un moment donné dans ses constantes, un lien esthétique…
NT : La correspondance des arts.
OL : Voilà. Au fond on sera entre gens de bonne société.

NT : Et que l'harmonie est universelle ! Je vous propose de passer au film d'après.
NAS : Par contre juste un, ce que ça montre quand même ces choses-là, enfin, cette manière de placer la caméra et de filmer comme ça, etc., ça montre plutôt les constantes, enfin d'ailleurs ce qu'il remarque c'est ça, c'est ce qui ne bouge pas. Ça met plutôt en évidence des constantes, ou des effets de généralisation, ou des effets de… tu vois. Donc, plutôt que des choses plus précises, plus singulières, et ainsi de suite.
NT : Oui, c'est intéressant. Enfin, cette remarque-là si on la prend pour d'autres films, serait intéressante à regarder.
NAS : Est-ce que ça montre une constante ou est-ce que ça… ?
NT : Voilà, c'est ça, exactement. C'est-à-dire, est-ce qu'au final, au bout de trois minutes, ce que l'on voit c'est justement une chose qu'on ne peut pas voir en dix secondes parce qu'il faut que, il y ait suffisamment de temps de regard. Ou l'accéléré qui le génère, ou selon le temps de regard…
NAS : Et là j'ai l'impression que plus on avance plus on va vers des constantes. Je ne sais pas si c'est… Non mais par rapport au tout début si on se rappelle bien.
NT : Et bien écoutez, on va voir ! C'est démoniaque ! Là nous allons attaquer sur une vidéo qui est en ligne, sur Internet. Je ne sais pas quelle est la discipline de la personne. Je crois qu'il est photographe. Il s'appelle Jean-Philippe Corre. Ça s'appelle *La parenthèse urbaine.* Le film fait 5 minutes 37. 2010. On va le regarder. On va regarder la première minute. C'est la petite couronne, la petite ceinture pardon, parisienne… Le train c'est petite ceinture ou petite couronne, pardon, je sais jamais ?
CA : La petite ceinture.
NT : La petite ceinture.

- Première projection du 9ème extrait -
CORRE Jean-Philippe, *La parenthèse urbaine*, 5 min 37 sec, couleur, sonore, 2010.

NT : Je vous propose de le revoir.

- Première projection du 9ème extrait -
CORRE Jean-Philippe, *La parenthèse urbaine*, 5 min 37 sec, couleur, sonore, 2010.

NT : Donc, en 5 minutes 37, normalement on fait le tour. Là on voit que la première minute.
NAS : Donc ça montre une voie qui n'existe, enfin qui n'est plus en activité.
NT : Qui est abandonnée.
CA : Et sur lequel, sur laquelle on ne sait pas vers quel projet aller. Il y a… les instances publiques ont plusieurs projets possibles et ne savent pas quoi déterminer.
NT : Dont le projet de la laisser telle quelle.
CA : Telle quelle, en faire un corridor écologique, ou mettre un tramway… [Rires].
RB : Ça ressemble un peu à un film d'animation, on a tendance à se dire au niveau du rythme. Ça produit cet effet. Il faut commencer par quelque chose. [Rires].
NT : Ça serait le premier qui ressemblerait à un film d'animation du coup.
CA : Enfin il y a une charge plastique assez forte. Un plasticien… On n'est pas dans le film du scientifique. Il y a un contraste assez fort avec le film précédent. Et puis il y a une superposition temporelle qui est effectuée entre un passé qui est présent par la bande sonore, par, peut-être les effets de noir et blanc, et puis, un présent qui est là par l'image, qui témoigne… parce que la végétation a envahi cet espace, d'un abandon. Et puis ça laisse porte ouverte à l'avenir. Y compris dans les figures métaphoriques des tunnels, peut-être un peu trop longs, ou peut-être rallongés volontairement, pour questionner.
NAS : Enfin… si on… moi je trouve dommage que ce soit, qu'il y ait justement des, un peu d'emphase là justement sur le noir et blanc bien contrasté, la musique, etc… en fait, qui n'apportent pas grand chose à la lecture de ce que c'est. Donc si on fait un peu abstraction de cette chose-là, ça fait quand même exister… enfin ça permet d'inventer un travelling, du coup, qui serait comme un travelling très accéléré d'un… je sais pas. Enfin, ça fait quand même exister cet objet-là, alors que c'est pas possible de le pratiquer comme ça en fait. Ça invente une pratique qui existe… Enfin du coup, le fait de le mettre en noir et blanc et de lui donner ce son du train, ce serait comme une pratique qui aurait existé avant et qui n'existerait plus, mais je pense que c'est pas très intéressant. C'est plutôt ce que ça pourrait susciter un désir de… que ça devienne quelque chose. Que ça reste en l'état comme ça, ou peut-être juste ça donne envie d'aller s'y promener. Mais…
CA : Ça réveille plutôt les imaginaires en fait.
NAS : Oui voilà. Mais si on ôte le caractère qui est assez pompeux en fait, des effets visuels et sonores qui sont convoqués. En fait c'est un document assez modeste en fait, je pense, à l'origine.
CA : Sur… techniquement, c'est des successions de plans fixes ?
NAS : C'est des photos.
NT : Je pense que c'est des photos. Enfin je crois avoir lu que c'était des photos. Enfin c'est pas du film. Enfin le film est fait à partir de photos. Mais…
RB : C'est comme un flip-book.
AMM : Moi je trouve que, par rapport à la question qui était comment ça révèle le potentiel de transformation, je trouve qu'il y a un parti-pris qui est celui de la vitesse du train. On a l'impression qu'on continue de visiter cet espace un peu comme avant il était avec le train quand il fonctionnait. Et donc, je trouve que ça bride un peu l'imaginaire, par rapport à des usages qui pourraient être différents. On reste un peu prisonnier de la vitesse du train. On aurait envie de s'arrêter, ou de ralentir, ou de passer… Je trouve que pour révéler des potentiels il faudrait que les vitesses puissent changer dans ce trajet ; qu'on puisse à certains moments, passer à la vitesse du piéton et prendre le temps du coup de regarder ce qui est autour. Parce qu'on sent, en même temps on sent qu'il y a

un potentiel. À la fois sur l'axe et puis en même temps sur les vues qui se dégagent rapidement. Mais on reste un peu frustré je trouve.
OL : C'est vrai qu'il y a une… parce qu'en fait ça appartient à un espace de marginalité. Donc le mouvement, donc c'est vrai qu'il porte pas vraiment ça à l'existence. On est pris dans son formalisme et il montre… je pense que le tunnel, je me demande si c'est pas sous les Buttes Chaumont, et avant le tunnel… enfin, moi, de mémoire, il y a justement des sortes de tentes, d'abris un peu… de marginaux. Ce qu'on voit finalement pas dans le film.
CA : Je ne sais pas si on a choisi la séquence des Buttes Chaumont. Mais par rapport au titre *La parenthèse urbaine*, tu disais que c'était justement un espace qui semblait mis en parenthèse. Qu'est-ce qui dans le film nous fait dire ça ?
OL : Et bien disons, que, je trouve, enfin…
CA : Marginalisé…
OL : Ma question en fait c'est : de quoi le film se fait porte-parole ? Au sens de, est-ce qu'il y aurait une forme de vie là dont il faudrait témoigner ? Et ça il le rend pas vraiment compte.
AMM : Oui. Mais peut-être que l'idée de parenthèse justement c'est un espace entre parenthèse, c'est-à-dire qui est pas aménagé pour quelque chose aujourd'hui, en fait, qui reste, où tout est possible.
OL : Mais après je trouve ça en même temps intéressant qu'on se… cette circularité dans un Paris qui est tellement difficile justement.
NT : Vous n'avez pas comparé du tout par exemple ce film avec la technique utilisée pour le film de l'AURG, sur les trois modes vélo, voiture…
RB : Et bien là on est plutôt dans un train fantôme.
AMM : Oui c'est ça.
NT : On est dans un bus fantôme aussi dans l'autre. Non peut-être pas, le bus existait vraiment.
NAS : Ouais ouais le bus existait vraiment. Enfin, a priori.
NT : Si, si, sûrement. Bon.
NAS : Non mais… C'est vrai, la question de quoi, enfin de quoi le film est le porte-parole c'est une question qui me semble vachement importante à chaque fois. Peut-être plus que le dispositif technique ou je ne sais pas quoi, ou la manière dont il est fait, c'est plutôt la posture. Et là, c'est pas très clair, enfin c'est pas très clair, j'entends, c'est pas très affirmé quoi. Enfin bon.
NT : Enfin, écoutez, on peut passer au dernier des obligatoires. Ensuite il y a trois facultatifs. Le dernier des obligatoires c'est un artiste qui s'appelle Chris Welsby. Le film s'appelle *Park Film*. Il fait 7 minutes 16. Il est en couleur. Il est muet. Il est de 1972. Et nous verrons presque les 3 premières minutes.

- Première projection du 10ème extrait -
WELSBY Chris, *Park Film*, 7 min 16 sec, couleur, muet, 1972.

NT : Voilà. Je vous propose de le revoir.

- Seconde projection du 10ème extrait -
WELSBY Chris, *Park Film*, 7 min 16 sec, couleur, muet, 1972.

NT : Voilà. Chris Welsby. *Park Film.*
NAS : Et donc, il dure deux fois plus longtemps c'est ça ?
NT : Il dure 7 minutes 16. Deux fois plus longtemps.
NT : Et tu connais la suite toi ?
CA : C'est le début ?
NT : C'est les trois premières minutes.
NAS : Donc ça veut dire que ça se reproduit sûrement après.
NT : Je pense. De mémoire il y a, c'est une autre journée qui est dans le brouillard. De mémoire. Enfin, il y a plus de brouillard. Mais je… [Rires].
RB : Moi je trouve qu'il y a une relation à l'anonymat en fait. C'est-à-dire qu'on n'arrive pas à identifier, enfin, à isoler des… on a l'impression que c'est toujours les mêmes personnes, ou les mêmes chiens qui passent, ou les mêmes poussettes. Il y a une espèce de répétition qui crée une réflexion sur l'anonymat. Et de la même manière il y a des usages des lieux, du banc par exemple, parce qu'on revient à la question du banc qu'on a vu tout à l'heure mais avec un autre traitement. Et on n'arrive pas à identifier les usages qui sont faits du banc, puisqu'il y a une apparition, disparition et un accéléré qui font qu'on n'arrive pas le définir. Donc l'usage aussi est anonyme, on n'arrive pas à l'identifier. Voilà. Anonymat au sens aussi où il y a des, que des passants, enfin, des passages, des apparitions, disparitions.
AMM : C'est vrai que c'est mobile.
RB : Et en même temps avec un effet presque de photographie, parce que l'accéléré fait que ce qu'on voit c'est quasiment une image à chaque fois.
CA : Mais il y a quand même des effets de rythme, malgré tout. C'est-à-dire qu'on… il y a le passage des passants qui donne un certain rythme assez rapide, mais on sent dans certains événements qu'il y a des rythmes plus lents qui s'installent, dans les pratiques sportives un peu, dans le camion qui vient pour la gestion de l'espace, et donc il y a des temporalités et des rythmes différents tout au long de la journée et ça témoigne de ça. Moi je trouvais aussi que ça témoignait beaucoup, pour le coup, de la question de l'atmosphère, des ambiances, de la lumière et des qualités de lumière au fur et à mesure de la journée. On commence, c'est presque, j'emploie des grands mots, mais presque un tableau impressionniste. On commence d'abord par des effets de brume et des couleurs assez froides. Et puis au fur et à mesure de la journée la lumière devient plus chaleureuse. À la tombée de la nuit il y

a le gazon qui devient vert, vert fluo. Et entre chien et loup il y a des couleurs qui commencent à prendre leur importance et ça témoigne aussi de ça. Et bizarrement, par rapport à cette notion de couleur moi j'étais sensible aussi à la question de la profondeur de champ, je trouvais que le matin il y avait plus de profondeur de champ et malgré la brume on voit beaucoup plus de choses que le soir, où les premiers plans sont plus [inaudible]. Et quand ça s'anime on voit plus les personnages, le matin dans la brume, passer au fond, dans le lointain, que le soir.
OL : Oui, moi je suis entièrement d'accord avec ce qui a été dit. Je trouve que là. Enfin, pardon, tu voulais peut-être…
NT : Non non non. Je voulais juste…
OL : Saisir la profondeur.
NT : Voilà mais on voit effectivement bien les personnages au fond. J'arrête la vidéo.
OL : Moi je trouve que c'est, en fait, deleuzien au possible. Un extrait comme ça, un peu sur les idées de tout à l'heure, de fatigue et d'épuisement. Ici on n'est plus dans le travail laborieux d'inventaire. On n'est plus dans les plans fixes de tout à l'heure qui essaient de saisir des manières de s'asseoir sur un banc. Le rythme s'est autonomisé de la mesure. On n'a plus la mesure de la bonne position, ou la mesure scientifique de tout à l'heure qui était de, j'accélère et je saisis une constante. On a un rythme qui devient, qui est un peu là pour lui-même et qui fait saisir une sorte de, ce que tu disais, de couleur du jour. Alors on a une sorte d'existence, comme ça, de matériau, qui obtient une sorte de présence extrêmement forte. Et l'épuisement au sens justement où on est… on cherche plus à saisir les possibilités d'un lieu, elles sont… je trouvais même par moment il y a des personnages on peut les voir, je ne sais pas si c'est avec la persistance rétinienne, mais quasiment en même temps, à trois endroits en même temps. Donc il y a une sorte de vitalité extraordinaire, où l'anonymat c'est cette capacité à ne plus être redevable, voilà, d'une posture, d'une mesure…
AMM : Moi ça me renvoie à la question de la mobilité des individus. Enfin, je trouve que ça exprime ça. C'est-à-dire qu'on a, on a l'impression que chaque individu est isolé, enfin on a du mal à les retrouver… l'accélération, accentue cette…
NT : Leur autonomie.
AMM : Oui l'autonomie des personnes qui bougent. Et met l'accent de façon vraiment amplifiée sur les mobilités. C'est-à-dire qu'on n'a pas les usages statiques de l'espace public. On a l'impression que tout est en permanence en mouvement en gros. Et que le mouvement est généré par des individus autonomes. C'est-à-dire qu'on est dans une espèce d'atomisation de l'usage de l'espace. C'est… ça fait penser à des représentations de la DATAR sur *Territoire 2040,* tu sais, avec le monde des individus. En fait c'est la figure, le monde est fait par les individus en mouvement. En fait c'est une espèce de constellation où tu as des trajectoires qui se croisent dans tous les sens en fait. Ça m'évoque un peu ça.
NAS : Moi ça m'évoque les collages d'Archizoom et de Superstudio en fait. Mais, une version filmique en fait avec d'autre moyens et ainsi de suite. En fait je trouve que le… enfin je suis assez sensible au point, enfin au cadre de l'image. Enfin le choix. En fait ces espèces de rangées d'arbres à l'infini on a l'impression que ça s'arrête jamais, mais bon c'est accentué par la brume le matin et ainsi de suite, surtout qu'on voit des plans se faire dans tous les sens et en fait on a l'impression d'être dans un… c'est comme si la ville finalement était remplacée par une espèce de grande forêt avec des éléments de circulation, il n'y a plus d'architecture, il y a que des éléments de couleur comme ça qui se mélangent. Et du coup c'est, enfin, cet effet de projection que je trouve assez fort en fait, voilà, d'un espèce de territoire sans architecture comme ça, qui est uniquement un sol lisse et puis des piquets, et puis des gens qui font, à l'intérieur on ne sait pas ce qu'ils font. Peu importe. Et puis, et après le point de vue là il est assez, en fait je me dis : tiens le filmeur il a vu ça un jour en passant une journée à rien foutre dans le parc en fait et c'est comme si il le retranscrivait. Enfin, il y a un truc un peu comme ça de, il nous donne accès à une perception que lui seul a, ou quelque chose de cet ordre là. Enfin, je trouve que c'est vraiment un drôle de point de vue, voilà. Et en ça, ce que je trouve intéressant dans ce film-là c'est que j'ai pas l'impression d'avoir déjà réellement vu ça en fait. Un time-lapse à ce niveau-là, avec ces arbres, enfin, c'est… voilà. C'est un drôle de point de vue.
OL : Je trouve que ça interroge sur beaucoup l'idée de contemplation. Tu parlais d'impressionnisme, toi du point de vue, un peu, dans une journée. Moi j'ai tellement l'impression de plonger avec cette multiplicité que l'effet de caméra subjective je le vois pas en fait. Il y a une sorte de… j'ai pas l'impression d'être prisonnier d'un point de vue. Aussi bienveillant et partageur serait-il. Et en fait il y a une sorte même de géométrie, il y a des verticales, des horizontales qui sont…
RB : On dirait presque un graphique. [Rire].
NAS : Oui, c'est clair.
OL : Ouais, c'est vachement beau.
RB : C'est presque un, en fait c'est comme si la journée se résumait à quelques traits, à un abstract comme ça.
OL : Oui, ça a un côté esquisse.
CA : Le cadrage est très particulier….
NAS : La place du ciel.
CA : Parce que la base de l'arbre au premier plan elle arrive quasiment au ras de l'image. Il y a le choix de nous montrer une corbeille ce qui est assez étonnant dans un espace comme ça, enfin cadré sur la corbeille quasiment au centre. Et puis il y a une place du ciel qui est vraiment importante pour le coup. Même si on montre les activités humaines, le ciel aussi a sa part dans cette image. Et il participe à la couleur aussi.
NT : Voilà.
RB : En tout cas je trouve que c'est un film beaucoup plus intéressant que l'*Esplanade de la cathédrale.* [Rires]. Là la question c'est… parce que finalement ça se résume à une journée aussi, avec un banc. Et c'est assez troublant parce que tout à l'heure je parlais d'anonymat, mais la première fois j'avais l'impression que la même personne revenait deux fois sur le banc, sur le même banc. Enfin, il y a une espèce de confusion possible qui est assez troublante.
OL : En fait je pense qu'il est un peu traître, parce que, sur la cathédrale il prend au mot l'idée de saisir l'ordinaire. Alors que là, il saisit un au-delà de l'ordinaire. C'est-à-dire un au-delà de la perception commune un peu, en nous disant, voilà, il y a une sorte d'indécidé dans l'ordinaire, qu'on saisit pas forcément mais qui est là. Et je trouve là…

RB : C'est un autre type de réalisme en fait. C'est pas ce… Ça l'est pas moins je pense, ça dit pas moins de choses sur le réel. Avec une certaine abstraction, au sens de quelques traits, l'abstract de quelques… [inaudible]. Je ne sais pas, je trouve ça moins fourbe d'une certaine manière. L'autre… [Rire]. La question que je me pose c'est : est-ce que on peut comparer cette démarche d'accéléré à un film qui proposerait 24h d'un point de vue, avec un temps filmique habituel, disons. Un temps réel. Je sais pas, un peu la démarche à la Warhol, filmer quelqu'un en train de dormir pendant 9h… Est-ce que ce film il existe en fait, en temps réel ? On peut très bien imaginer que les rushes, que il a fait un plan en temps réel, et qu'à partir de ce plan réel il a accéléré au montage. Et ça serait assez intéressant de faire les deux expériences. Je ne sais pas ce qu'on pourrait en dégager, mais… Et est-ce que une fois qu'on a fait l'expérience du film en temps réel il en resterait pas quelque chose de comparable à l'expérience qu'on éprouve une fois que tout est accéléré, et voilà. Il faudrait mesurer les deux expériences, les deux relations qu'on pourrait avoir. Qu'est-ce qui persiste en fait, dans le film, dans un film qui durerait 24h ? Quelques postures, quelques passages, et après tout, de ce qu'on en voit là, il retient que quelques postures, enfin, des traits quoi.
OL : C'est vrai que c'est étonnant parce que, d'un côté ça peuple énormément et ça tient une sorte de promesse formelle très épurée, où l'accélération ne vient pas du tout traduire l'idée que, tout d'un coup ça serait congestionné, ça serait trop, ça serait le problème en fait de la surdensité, en fait on n'est pas…
NAS : Non en fait c'est hyper aérien.
OL : Oui, c'est très aérien.
CA : Il y a une chose différente aussi avec le film sur le banc c'est que là c'est muet. Si on rajoute la musique du film sur le banc. [Rires].
NT : Non c'est vrai.
CA : Ça ajoute au côté aérien, épuré ! C'est aussi une des qualités de ce film que d'être resté peut-être muet.
RB : Mais tout à l'heure tu parlais d'impressionnisme et il y a un côté un peu, graphique, culturel, enfin je ne sais pas trop…
NT : Je vais voir si ils ont fini.
NAS : Ouais. Mais de toutes façons, le choix du muet par rapport au choix de la musique de l'autre ça en dit long aussi sur la posture, enfin, de comment le film se présente, quoi. Mais c'est vrai que 24h ! En fait peut-être que, mais on sait pas, c'est un peu de la spéculation, mais ce qui est assez fort là c'est que les… bon, c'est 73 donc les gens portent des couleurs hyper vives, et puis c'est du 16 mm. Le vert il est incroyable là. Enfin, et du coup ça fabrique des espèces de comètes liées à la persistance rétinienne. En fait, on n'aurait pas la persistance rétinienne, mais peut-être qu'en le regardant 24h, la fatigue ferait qu'on aurait ce vague souvenir de…
RB : D'hallucination !
NAS : Non mais il y a un côté hallucinatoire en fait ! [Inaudible].
NT : Ben voilà. Alors ils sont en train de faire la petite ceinture. Ils discuteront pas du dernier, ils regardent les deux et puis ils viendront tout de suite.
RB : Et par rapport à l'"épuisé", en fait c'est un texte sur Becket, c'est ça non ? Et Deleuze il a souvent écrit sur le film de Becket où il est question de trajectoires…
OL : Voilà. Et c'est là où il écrit sur "l'épuisé" et il décrit, en fait, prendre toutes les trajectoires possibles dans un lieu pour en épuiser l'assignation à une fonction. C'est une critique fonctionnaliste.
RB : Oui oui. Et on est à l'opposé d'une description qui pourrait être une description organique en fait. Et, pour parler un peu en termes deleuziens, qui correspondrait un peu à des schèmes un peu de description réaliste sensori-moteur et là on serait plus sur une description par abstract et non il en parle assez bien, dans *Cinéma 2*, ça rejoint un peu ce que tu disais je crois.
NT : On peut regarder deux extraits supplémentaires sans forcément les… le premier il a été commandité par Laure, justement dans le cadre des films de l'INTA. C'était l'idée de demander à des vidéastes de 5 métropoles de taille intermédiaire. Là c'était Bamako, de filmer un rapport à la nature. Le rapport entre la ville et la nature et là c'est l'extrait sur Bamako, c'est l'extrait "nature", donc c'est pas que Bamako d'ailleurs. Mince. J'y arrive pas…

- Première projection du 11ème extrait -
BRAYER Laure et alii, *Urban Taskscapes. Looking at 5 metropoles*, 14 min 22 sec, couleur, sonore, 2011.

NT : Voilà. Et puis. Donc ça c'était 5 films d'une minute, ou de 40 secondes de panorama demandés à ces 5 vidéastes de 5 villes. Et je vous propose de regarder aussi *Parc Central, Taipei*, justement de Dominique… Enfin, j'ai toujours du mal à…
NAS : Dominique Gonzalez-Foerster
NT : Exactement.

- Première projection du 12ème extrait -
GONZALEZ-FOERSTER Dominique, *Taipei*, 9 min 15 sec, couleur, sonore, 2000.

NT : Voilà.
Et le troisième extrait supplémentaire, c'était un film auquel Naïm a contribué. Tu veux en dire deux mots ?
CA : Il fallait pas le dire, qu'on puisse être critique.
NAS : [Rire]. Non mais c'est un vieux truc, vous pouvez y aller ! C'était dans le cadre d'une résidence à la citée internationale et avec des amis, collègues avec qui je travaille en fait on s'était mis en tête de faire un film dans, à l'arrêt de RER. Mais voilà, j'ai pas besoin d'en dire plus.

- Première projection du 13ème extrait -
PIEDLABICHE, *(Sans titre) RER*, 12 min 46 sec, couleur, sonore, 2010.

[Rires].
NT : C'est fini. Bon voilà, c'est trois films que Laure voulait mettre en complément. La question du ralenti là avec ce film. À Taipei vraiment la question de l'atmosphère de la pluie, etc. Et puis de ces commandes panoramiques, des panoramas du premier. Je pense qu'on va faire une pause de 5 minutes. Le temps qu'ils s'installent là. Et on aura une heure et demie d'échanges, si vous avez encore un peu de courage. Avec, je sais, je vous préviens tout de suite de ce que va réclamer Laure, comme ça vous le saurez. L'idée c'est de faire deux temps, un premier temps qui serait un tour de table de un ou deux points qu'on aurait envie de dire suite à l'ensemble de cette vision là. Sans forcément entrer dans le débat. Et puis après on rentre dans le débat collectif.
NAS : Mais donc le tour de table sera individuel ? Mais on fait pas de… de débrieffing collectif ?
CA : Entre nous ?
NT : Ah si vous voulez ! Si on peut.
NAS : On a un peu vécu les mêmes trucs en même temps.
NT : Enfin, eux aussi. C'est les mêmes films.
NAS : Oui mais je pense. À mon avis l'appréciation elle… Et puis après dans les têtes ça tourne toujours très différemment.
AMM : Bien sûr.
RB : Donc c'est toi qui fait la synthèse de tout ce qu'on a dit ?
NT : Pas du tout. C'est Laure qui fait sa thèse ! [Rires]. Ah oui la synthèse, bien sûr.
RB : Tu fais un petit résumé et tu présentes pour nous.
NT : En tant qu'observateur je vous propose… une conclusion en 5 points… [Rires].
RB : Tu passes l'enregistrement en vitesse accélérée. [Rires].
NT : Voilà.
RB : Il faut faire un palmarès. Il faut classer les films.
CA : Médaille d'or, film plasticien, film documentaire, film scientifique. Parce qu'il faudrait d'abord avoir des catégories… C'est vrai qu'on a affaire à des films qui ont des natures différentes. Qui n'ont pas les mêmes objectifs de départ, si tant est qu'on puisse parler d'objectif.
NAS : Oui.
NT : Les films sont tous volontairement pris dans des cadres très différents.
CA : Et du coup est-ce qu'ils nous renseignent les mêmes choses ? Est-ce qu'ils nous disent les mêmes choses ? On a vu qu'on pouvait mettre une charge esthétique à un film scientifique. Et inversement.
RB : En tout cas c'est des films qui ne se résument pas à leur intention en fait, aux intentions. Ou alors c'est jamais très bon signe, quand ça se résume trop à l'intention, on a très peu de choses à en dire finalement.
CA : Ils sont du coup orientés et on reçoit le discours de celui qui a, ou pas.
RB : Du coup la description, enfin tout ce qui est de l'ordre de la description, justement, des mouvements, de l'occupation de la temporalité, se perd un peu dans quelque chose qui le domine, quoi.
CA : Mais est-ce qu'on peut dire d'un de ces films, qu'on en ait vu un qui soit une pure prise ? Neutre ? Ou lequel s'en rapprocherait le plus ?
NAS : Neutre ?
RB : Moi je dirais plutôt une pure ouverture, plutôt que prise. Parce que je trouve que c'est le mouvement inverse. Dans le film, *Lothringen !* je trouve que c'est une pure ouverture. Alors que prise c'est le geste inverse en fait. De prendre, de capter.
NAS : Mais c'est sûr que c'est… que ce sont les films qui ont le moins d'intentionnalité apparente, qui sont les plus ouverts en même temps, et en même temps les plus précisément positionnés, aussi.
RB : Oui, un point stratégique un peu.
NAS : Et aussi, ce que je trouve intéressant c'est que globalement c'est les films qui ont le plus d'autonomie qui permettent plus de parler de ce dont … Alors que les films moins autonomes, par exemple les assemblages qui sont orientés pour l'analyse urbaine et ainsi de suite, je trouve disent moins du réel que les films qui sont fait pour être des films.
OL : Sur la notion de potentiel. Il y a un potentiel [inaudible] très autonome, des fois pas très ouvert, qui fixe beaucoup les possibles et ce que ça cherche à saisir.

4 / Session de projection Après-midi du groupe 2 (de 14h00 à 15h00) - [code 2b]

Animatrice : Laure Brayer (LB)
Discutants : PA, MB, GC, CL, PS, JPT.

LB : Je vous propose de recommencer parce on va essayer de finir à 15h et il nous reste 4 vidéos à voir. Donc ça va être un peu rapide. Alors. Donc on va voir une deuxième vidéo produite par des étudiants, mais l'année d'après.

- Première projection du 7ème extrait -
DEZZAZ Kawtar, FERRERA Joao, MARCHAL Théo, PIMENTEL André, TESSIEUX Marine, *Dans l'intimité de la rue*, 8 min 10 sec, couleur, sonore, 2011.

LB : Donc, quasiment le même exercice avec un autre résultat, et une technique de montage qui est celle du *compositing*.
CL : Très bon usage de ce trucage. Au début on se dit "tiens mais pourquoi pas tout simplement observer la situation dans sa continuité plutôt que de faire des cadrages pour isoler ?". Mais en fait il y a deux phénomènes. Là il y a un phénomène, mais en fait il y a deux pratiques. Une pratique d'isoler, de faire des isolats d'observation et d'existence du cadrage et ça pourrait être fait sur un plan en continuité. Et puis il y a une deuxième pratique qui est celle de la superposition, des superpositions effectivement de séquences dans un milieu. Et je trouve que la composition des deux est extrêmement intéressante parce qu'elle superpose, je dirais, la singularité d'actions individuelles dans un lieu collectif à un même moment donné, partagé, et la superposition d'activités successives qui remplissent comme des couches successives, comme des calques successifs un lieu dans son épaisseur temporelle. Je trouve que c'est un usage très intelligent de la vidéo. Pour le coup c'est des vidéastes. Et vraiment une très belle application là pour le coup effectivement d'une ethnographie par la vidéo des espaces urbains. Très réussi.
PA : Je trouve que c'est une vidéo efficace. Je ne sais pas si il y a une intention réelle qui est de nous sensibiliser aux personnes, je ne sais pas comment on dirait, les plus fragiles... parce que ça commence avec une personne en fauteuil roulant pour qui l'espace urbain est plus dangereux *a priori*, après il y a une poussette, une personne âgée. Et c'est vrai que la façon dont le film est monté nous sensibilise à la vulnérabilité supposée ou réelle j'en sais rien, mais en tous les cas à une situation de personnes qui seraient plus vulnérables dans cet espace urbain. Et puis le, aussi le son qui augmente la, comment dire... la peur qu'on a pour ces personnes qui traversent la rue. Et puis de les faire... Alors du coup on sait pas des fois si on se trouve à la place du conducteur, ce qu'il voit, ce qu'il voit pas, elle traverse, elle traverse la rue et la voiture, l'image elle traverse la voiture comme des fantômes. Donc on se dit est-ce que c'est ce qui se passe ? Est-ce que c'est ce qui va se passer si le conducteur ne voit pas la personne ? Donc il y a différents niveaux aussi comme ça de compréhension. On se dit voilà, si le cycliste ne voit pas la voiture, et ben il va y avoir un choc. Ou si la voiture n'a pas vu la poussette. Donc cette façon justement de faire traverser les objets, pas que l'espace public, pas que l'urbain, de faire traverser les objets, comme ça, les faire ni se croiser ni se rencontrer, mais... Et moi le mot qui me vient à l'esprit c'est "efficace". Enfin je ne sais pas quelles étaient les intentions. Si c'est pour sensibiliser au partage de l'espace. Parce que voilà j'ai identifié le cycliste, la personne âgée, la poussette, le fauteuil roulant... mais voilà, des situations comme ça. Efficace.
LB : L'enjeu, enfin l'envie des étudiants qui ont réalisé cette vidéo c'était de s'intéresser au quotidien, au quotidien d'un angle de rue, et en fait, qu'est-ce qu'un quotidien d'un angle de rue si ce n'est le quotidien des personnes qui le traversent tous les jours ? Donc c'était aussi, voilà... eux parlaient de quotidien.
MB : Moi ce qui m'a intéressé du coup c'est moins cette question de la mixité des personnes qu'on retrouve, c'est vrai que c'est vraiment très apparent au visionnage, que peut-être quelque chose d'autre, que moi j'estimerais peut-être de plus essentiel et qui touche à l'anthropologie fondamentale de la ville. C'est-à-dire qu'au fond ce qu'on lit c'est cette dialectique très simple de l'abri et du déplacement, de l'arrêt et du mouvement, de la fixation et du déplacement justement. Et voilà que ça émerge très visiblement, probablement au bénéfice du plan fixe. C'est-à-dire que là, manifestement, au plan fixe qui permet de lire ces moments d'occupation répond aussi la patience de la réception. C'est-à-dire qu'on nous met aussi en situation d'attendre pour voir ce qui va se passer. Et depuis cette anthropologie fondamentale qui repose sur cette dialectique très simple de l'abri et du déplacement, on peut après tirer des éléments assez intéressants sur des manières d'être ensemble, par exemple du groupe d'adolescents, parce qu'il se trouve que j'ai travaillé sur les adolescents dans l'espace public avec cette manière de faire une fermeture, de faire un cercle, d'alterner une autre dialectique du coup plutôt du ouvert et du fermé. C'est-à-dire qu'on est fermé et après on s'ouvre et en s'ouvrant on donne une perspective, une possibilité, une potentialité au jeu, à l'amusement qui est aussi une expressivité publique qui est manifestée là.
CL : Je trouve qu'on a un très bel exemple là par rapport à ce qu'il y avait ce matin de, je dirais, toute la pertinence qu'il y a à rendre compte d'une situation dans l'espace, une situation urbaine, à travers, je dirais, les interactions sociales, à travers ce qui se joue, la production symbolique des échanges. Et que tout d'un coup d'ailleurs, parce que nous ne sommes plus dans justement un regard magique qui se voudrait objectif, ne se pose plus la question de savoir si c'est mis en scène, si c'est bricolé ou pas.
MB : Oui.
CL : Alors qu'on pourrait parfaitement imaginer continuer à le dire. Mais ça ne se pose plus. Ce qui veut bien dire que ces questions-là sont produites par, je dirais, cet agacement que nous produit ce côté objectiviste. [Inaudible].
GC : Oui mais en même temps, j'allais dire ça, justement le fait d'un point fixe c'était un espèce de point de vue objectif.
CL : Non, c'est un point de vue ! [Rires].
GC : Oui et ça renvoie aussi au point d'écoute, où est-ce qu'on est ? Où est-ce qu'on est ? On est de l'autre côté de la rue ?
LB : Oui.
GC : Comment on observe ? À un angle ? C'est le surlignage, moi j'ai compris ça comme un surlignage des actions, une espèce de cadrage, comment on dit... *compositing*. Ça tient dans le regard sur des éléments.
CL : Mais ça je trouve ça très fort, et alors là je trouve que c'est ce que pourraient enseigner les étudiants en architecture par rapport à des étudiants en sciences sociales : c'est très difficile d'observer un carrefour. Or, d'avoir cette sensibilité, comme peuvent l'avoir les étudiants d'architecture, sur qu'est-ce qu'un carrefour, ce sont des angles architecturaux, des angles de vue ? Or, effectivement, qu'est-ce qu'ils filment ? Un angle, physiquement et architecturalement, un angle de rue. Et dès lors, ce point d'accroche ethnographique très concret permet de rendre compte de ce qui serait encore autrement un mouvement brownien d'un carrefour. Moi j'ai emmené des élèves qui étaient à l'EHESS faire une étude effectivement d'un carrefour et avec une approche ethnographique, j'allais dire sans être capable d'accrocher le regard sur, je dirais, l'architecture du lieu. Et bien ça se perdait dans des... Alors que là, ils sont placés.
PS : Dans cette idée-là je me dis qu'effectivement on imagine assez bien, on peut supposer que si le bâtiment derrière, donc le même angle de vue, le même coin de carrefour, exactement le même avec les même gens qui passent mais avec un mur muré derrière, c'est-à-dire pas la vitrine avec des lumières et des chaises devant, je pense qu'il n'y aurait certainement pas les même interactions qui se passent devant.
GC : Bien sûr.

PS : Et ça c'est vachement intéressant aussi quoi. Et moi j'adore ce genre de... enfin je trouve que ça marche très très bien ce genre de chose quand c'est bien fait comme là. Je trouve que ça marche très très bien parce que notamment effectivement on ne se pose plus la question de l'objectivité / pas objectivité etc., on sait que c'est l'œil du caméraman et que c'est pas le nôtre. Mais par contre on est complètement pris dans le jeu. Enfin je...
CL : Il y a une spatialité, il y a un point de vue qui s'impose à lui-même.
PS : Et ça je trouve que ça marche vraiment très très bien. Et effectivement, ce que j'avais pas perçu en t'entendant, et c'est vrai que ça permet de donner à voir un truc qu'on ne voit jamais dans la réalité pour le coup, c'est effectivement cette dimension collective, c'est-à-dire dans le temps. Et là aussi en terme d'affordance, enfin, montrer les affordances de certains espaces, etc. C'est très intéressant. En plus je trouve ça génial, on ne s'ennuie pas. On rentre dedans. Il y a une telle multiplicité d'informations dans ce genre de choses, c'est tellement riche en terme de transmission d'informations au spectateur, que voilà. Moi je trouve que ça marche à fond.
PA : C'est-à-dire...
PS : Ça permet de faire plein de choses.
PA : ... les artifices sont visibles et du coup c'est ce qui, comment dire, atteste de la sincérité de...
PS : Oui.
PA : En rendant les artifices visibles et en en faisant vraiment un élément de montage comme ça, c'est... ça garantit la sincérité du...
CL : Absolument.
PS : Par rapport à... pardon je reviens à ce matin sur les zooms. Ça, là ce que je trouve intéressant par rapport aux zooms, c'est que le zoom, quand le réalisateur, cadreur, enfin je ne sais pas, fait un zoom sur les deux nanas ou la voiture de police, il laisse pas le choix. Alors que là il en fait plusieurs, il y a plusieurs angles de vue, et donc l'observateur, enfin le spectateur de la vidéo continue d'avoir le choix de ce qu'il regarde. Et donc...
LB : Oui mais de la même manière le spectateur n'a pas le choix des éléments sélectionnés. Enfin, disons qu'avec le zoom c'est une restriction spatiale, puisqu'on accentue le hors-champ. Et là c'est une restriction qui du coup peut aussi être temporelle avec... Enfin c'est ce que je me disais : dans cet exemple là effectivement il y a une multiplicité des situations, des pratiques, etc., mais c'est aussi issu d'un choix de ne jamais laisser un "temps mort", enfin de tout condenser sur...
PA : Oui, parce que c'est dense.
LB : Voilà, il y a... on perd aussi... enfin du coup on gagne ce qu'on perd.
CL : Oui. Votre remarque est juste et s'ils devaient travailler leur documentaire ou une forme documentaire ce serait intéressant de pouvoir faire ce même travail avec du silence, du temps, du temps vide, voilà... Je disais tout à l'heure "du temps en bas bruit". Bon. Mais bon, je dirais que là c'est peut-être du niveau de, d'un niveau de maîtrise, je dirais d'exigence. Mais je dirais le dispositif est quand même là. Ce qui est intéressant c'est votre sentiment effectivement de choix alors qu'effectivement tout nous est donné au départ.
PS : Oui, mais quand même...
CL : Mais il y a quand même effectivement une forme d'interactivité que eux ont et que nous nous plaçons à leur place quand on fait voilà... on a l'impression d'être dans un rapport interactif et en fait on a un cadre qui lui ne bouge pas. Et en fait à l'intérieur de ce cadre, ils jouent avec le cadre en y intégrant des sous-cadres.
LB : Oui oui.
CL : Et de fait on a le sentiment de pouvoir jouer dans le cadre et de choisir des différents cadres, puisque... Donc il y a... C'est... c'est très malin je dois dire ! Après vous avez raison, ça mériterait, ça vaudrait le coup qu'ils... que cette équipe, je ne sais pas s'ils ont l'occasion encore de ceux qui l'ont fait d'aller plus loin, de travailler et de travailler sur la question du temps effectivement.
MB : Je sais qu'il y a une thèse qui s'est finie, qui est en train de se finir sur le *compositing* c'est ça ? Et je ne sais pas, je suis intéressé à me demander au fond qu'est-ce que ça produit au plan de la réflexion. C'est-à-dire que manifestement, déjà, une distraction dans le regard. Et peut-être que en provoquant une distraction cela induit de devoir réorienter l'attention sur autre chose. Ou est-ce que ça doit laisser l'attention dans un état de distraction ? Je ne sais pas. Au juste c'est des questions que je me pose en voyant ce dispositif-là, que je connaissais pas spécifiquement.
PA : Alors la bande sonore par contre elle est continue elle, mais pas... elle est pas travaillée.
LB : Si si. Elle est composée de tous les extraits des cadres en fait.
GC : Ah oui ? Quand tu as une voiture qui passe qui est...
LB : Ensuite voilà, il y a un montage sonore qui met en avant certains cadres et qui met en arrière plan d'autres. Mais pour parler du point de prise de son, c'est le même que le point de vue.
GC : Bien sûr. On le ressent.
LB : Mais après il y a tout un travail de mise en avant ou d'effacement de...
PS : Ça ça serait vachement intéressant si on pouvait, je sais pas comme c'est possible, mais d'analyser si pour le spectateur qui regarde ça, est-ce que ce montage sonore, est-ce que instinctivement, enfin, de manière infra-consciente on va dire, est-ce que le spectateur perçoit la mise en avant des sonorités, et du coup est-ce que ça l'invite à instinctivement regarder le cadre, le détail qui va avec le son. Enfin je ne sais pas comment ça serait possible ça, mais en tout cas avec un oculomètre ou quelque chose comme ça. Avec un oculomètre, oui. Ça ça serait intéressant, de voir si on a une connaissance instinctive du rapport entre sons et images, comme ça. Est-ce que ça nous vient tout de suite ?
LB : Est-ce que vous voulez le regarder en étant attentifs à ça ?
PS : Oui.
GC : Sans le son ? C'est vrai qu'on peut se poser des questions parce que le précédent c'était un montage, bon c'était de la musique mais enfin c'était un point de vue fixe et voilà. Alors que là c'est un montage avec un son réaliste.
LB : Oui, je peux le relancer et puis au milieu vous me direz quand vous voulez que je coupe le son.

- Seconde projection du 7ème extrait -
DEZZAZ Kawtar, FERRERA Joao, MARCHAL Théo, PIMENTEL André, TESSIEUX Marine, *Dans l'intimité de la rue*, 8 min 10 sec, couleur, sonore, 2011.

[le son de la vidéo est coupé pendant 1 minute puis remis.]
GC : Oui c'est… Il y a aussi l'effet nuit/jour avec le film.
PA : Il y a un feuilleté.
GC : Oui, je trouve, sur la luminosité.
PS : Moi je trouve que le son ça marche.
GC : J'ai cru que c'était la nuit
LB : Vous aviez… ?
GC : Le filtre.
LB : Oui ?
GC : Que c'était la rue la nuit, ou le soir éclairé.
LB : C'est la rue la nuit.
GC : C'est ça ?
LB : Oui oui.
GC : C'est une juxtaposition.
LB : Sauf que à partir d'un moment ils décalent le cadre de la nuit. Voilà, mais c'est parce que les personnes qui les intéressaient, la situation qui les intéressait en fait se déplace donc ils la suivent. Mais en jaune là c'est la lumière de la nuit.
GC : C'est la luminosité de la nuit.
CL : Je voudrais rebondir sur ce que disait Marc. Effectivement je m'interroge depuis tout à l'heure, après avoir dit comme quoi tout ça est absolument superbe, en terme de méthode, donc d'objet. Comme dirait notre ami [inaudible] "l'objet est défini par la méthode"… qu'on n'a pas forcément le même objet que si on faisait par exemple l'observation des interactions sociales. Alors qu'*a priori* on est quand même sur les interactions sociales. Mais ce… depuis tout à l'heure, et à juste propos, on parle de ce qui se joue au niveau des cadres mais pas tant… enfin, des cadres sociaux, oui, mais quand même pour le coup, là, et qui nous est montré dans ce côté montage justement, des cadres du montage et de la caméra et du film. Donc en fait ce que je me disais c'est que : est-ce qu'on est aussi à l'aise à observer les interactions entre les acteurs, alors que les interactions entre les acteurs sont déplacées sur le plan de l'expression, et non pas sur le plan du contenu, on va dire on est sur le plan du film. Donc il y a effectivement un côté jeu, jeu vidéo, dans tous les sens du terme, qui correspond bien d'ailleurs à l'écriture d'aujourd'hui. Mais… qui est plaisant. Qui fonctionne très bien. Qui a un avantage, je trouve, c'est de nous mettre dans une situation, pas anxiogène, quand même il ne faut pas exagérer, mais d'inquiétude, parce que, comme on a des voitures qui passent et qui correspondent pas à la situation qu'on observe mais à l'autre qui est là, on finit par ce demander "mais attends, il traverse mais il y a…", on est en rémanence de la voiture qui est passée avant, et la personne traverse, et à juste titre parce qu'il n'y a pas de voiture. Mais nous, notre mémoire a enregistré la voiture qui est passée avant et comme au départ parce qu'il y a un autre plan sur le même cadre, ils jouent sur notre mémoire de superposition des situations. Et c'est exactement ce que l'on vit quand on a, de manière inquiète, à traverser une rue, de faire gaffe qu'il n'y a pas de bagnole alors qu'il n'y en a pas de voiture. Mais on a mémoré. Donc ça, je dirais, en terme de sciences cognitives, je trouve que c'est un très bel exemple de sciences cognitives, d'analyse d'un espace urbain. En terme d'analyse des échanges symboliques entre les acteurs, là, ce serait revenir à une ethnographie plus classique, d'observer vraiment les acteurs, la dame qui traverse, et d'être avec elle.
PA : Là on est dans le ressenti effectivement. On est dans le ressenti et dans l'expérience vécue.
PS : Oui, dans le ressenti, mais dans cette notion, et c'est là effectivement où l'objet est pas le même, enfin, pour moi on est plus dans ce ressenti d'un espace public. Voilà. Et effectivement pas de l'interaction sociale…
CL : De ce qui est vécu individuellement et de manière privative par les personnes. Tout à fait.
PS : Voilà. Et cette dimension de l'espace public, où on est toujours, enfin en urbanisme on est toujours confronté à cette tension systématique qu'il y a entre l'individu, le singulier et la "dimension collective" entre guillemets, de bien commun, qui est tout cet espace avec ces gens dedans, c'est très très difficile à faire passer. Y compris par la parole d'ailleurs. Et là je trouve qu'on a quelque chose, qui ne sera jamais parfait, mais on a quand même un outil qui permet de faire sentir ça.
CL : Tout à fait.
PS : Et je trouve que c'est vachement efficace. Enfin, moi j'ai rarement vu quelque chose d'aussi efficace. Et pour le son, alors pour le coup j'ai été un peu plus attentive. Et, enfin en tout cas, pour moi en fait parce que j'en avais parlé, mais je crois quand même que ça marche bien. C'est-à-dire qu'on reconnait. C'est-à-dire que en fonction du son qu'on entend on sait instinctivement à quel cadre il correspond. Voilà, on entend la voiture passer et on sait que ça va avec la voiture qui est en train de passer devant la petite dame dans le petit cadre au milieu. Et ça on le sait.
LB : C'est pour ça que je voulais remettre le son à la fin…
PS : Le son attire le regard sur le cadre.
LB : Oui oui. Bien sûr. Et c'est exactement pour ça que je voulais remettre le son à la fin parce que je me suis demandée… enfin il me semble que j'ai coupé le son avant que le groupe de jeunes apparaisse, et du coup je me suis dit, là, enfin… je pense que pour moi, dans le visionnage que je fais de cette vidéo je vais voir les jeunes parce que je les entends d'abord parler. Et là, sans le son, et bien je regardais que la petite dame qui était la plus illuminée, la plus encadrée nettement, etc.
GC : Oui oui.
PS : Tout à fait. Ça marche très très bien.
LB : Alors que les jeunes en face sont dans l'image de fond, fondus, donc…
PS : Oui, ça marche bien. Ça marche avec le regard.

LB : Et c'est le son qui les encadre de la même manière que la dame est encadrée.
PA : Moi j'étais moins sensible aux sons justement. Là mais peut-être parce que mon oreille n'est pas, et mon esprit n'est pas formé. Mais j'ai, je me suis moins intéressée au son qu'à l'image. L'absence de sons ne m'a pas manquée. Voilà.
LB : On passe à la… Oulala on est très en retard. On passe à la suivante ?

- Première projection du 8ème extrait -
WHYTE William H., *The Social Life of Small Urban Spaces*, 58 min et 59 sec, couleur, sonore, 1988.

LB : Donc, une vidéo de William Whyte, William H. Whyte, qui a été… enfin, le film s'appelle "The Social Life of Small Urban Space" et c'est un film qui reprend les résultats de sa recherche du même nom. Donc là un emploi très différent de la vidéo, et en même temps, le *time-lapse* qui est visible là dans le second plan, c'est des enregistrements à partir desquels il a analysé. Donc là en même temps on a des images qui ont servi à l'analyse et puis des images de restitution quoi, d'illustration, et qui va bien, enfin, qui suit aussi le côté didactique du commentaire.
PA : Alors les images de restitution c'est, moi ça m'a fait pensé, comment ça s'appelle, on a envie qu'il en fasse une musique. [Rire]. Voyez ce que je veux dire ? Cet appareil, comment ça s'appelle.
MB : L'orgue de barbarie ?
PA : Voilà ! L'étape suivante c'est justement qu'il… qu'il aille jusqu'à en faire une musique, un son. Mais bon, c'est pas…
CL : Oui. Les transparents des codes génétiques ADN. [Rire].
PA : Oui aussi !
CL : Ce qui rejoint ce que vous évoquiez ce matin en plaisantant mais qui est tout à fait intéressant qui est… enfin sans essayer d'aller trop loin, qui est le lien qui commence à vouloir se faire entre effectivement les espaces sociaux et les espaces physiques. À l'ENS il y a un chercheur, Pablo Jensen, qui travaille beaucoup là-dessus mais… Bien les questions des formes, la question des structures des formes que l'on retrouve à l'identique dans les espaces physiques, dans les compositions de formes et puis les espaces sociaux. Donc il n'y a pas forcément une séparation comme les disciplines académiques où on montrait, où il y aurait les sciences humaines d'un côté, les sciences exactes de l'autre, mais il y a des continuités de reproduction des formes. Et bon…
MB : Et peut-être à nouveau la… le modèle de la biologie en fait. Vous savez comme il y a les tableaux de révélation, en fait, biologiques qui sont affichés. Et puis à nouveau cette attention très forte sur le flux, le flux circulatoire. Les pensées de la ville comme lieu de circulation des flux, qui aujourd'hui est encore très présent dans les discours de l'urbanisme.
CL : Le dispositif filmique là est réduit à peu près à au degré zéro. Enfin je veux dire ça pourrait être un document écrit avec des photos sur papier.
PS : Enfin, cela dit la petite chose qu'il montrait au début, le petit dispositif qu'il montrait tout au début, moi quand je suis arrivée à l'agence il y a 20 ans maintenant, ils avaient fait ça sur la place des Terreaux. C'est-à-dire qu'ils avaient, ce qui à l'époque était tout à fait, enfin c'était très moderne comme façon de faire, quoi ils avaient mis une caméra en haut de l'hôtel de ville, qui filmait, alors je sais pas… quelques secondes ou quelques minutes à heure fixe, etc. pendant toute une journée, toute une nuit, etc. Et après ils avaient montés ça en plus rapide quoi. Et ça avait très très bien fonctionné comme outil d'aide, entre guillemet "à la décision" si on peut dire, parce que c'était un outil qui a très très bien fonctionné au niveau des élus. Typiquement. Enfin ça a super bien fonctionné.
CL : Mais c'était projeté sur la façade, une façade de la place des Terreaux ?
PS : Non non. C'est-à-dire que la caméra elle filmait toute la place des Terreaux, donc elle filmait les gens qui passaient. Pareil. Après ils ont fait pareil, ils ont fait un film comme ça, en accéléré, et ils montraient ce film quand il y avait des échanges et des débats sur quels projets choisir pour la place des Terreaux.
CL : D'accord. C'était avant ce que c'est devenu.
PS : Oui oui, c'était avant Buren. Et ils avaient identifié effectivement des flux. Voilà, des flux majeurs, à certaines heures, etc. Et donc ça avait… voilà. C'est juste une anecdote, voilà, mais cette partie-là avait bien fonctionné quoi.
LB : Mais c'est très très proche…
PS : Il n'y avait pas eu toute la partie derrière évidemment, parce que ça c'était pas du tout de notre domaine. Mais le côté juste purement visuel comme ça des flux, avait très très bien fonctionné comme outil de dialogue et d'aide à la décision.
LB : En fait c'est un peu le même contexte puisqu'en fait Whyte a réalisé cette vidéo, et ce protocole-là, dans le cadre de cette recherche qu'il avait été appelé, amené à faire pour la révision du plan de zoning de New-York. Donc on lui avait demandé d'analyser les espaces publics qui fonctionnaient en fait, qui étaient attrayants, où la population venait manger le midi, pour essayer de comprendre ce qu'il fallait faire pour ceux qui marchaient pas du tout.
CL : Il y a, pour info, si ça vous intéresse, il y a un laboratoire à Paris qui s'appelle le Laboratoire des Systèmes Complexes [Institut des Systèmes Complexes] et j'avais rencontré Arnaud Banos quand j'ai fait un documentaire là en 2010-2011 sur l'urbanisme par le rail, j'ai fait un doc pendant deux ans là-dessus. Et j'ai rencontré donc Arnaud Banos qui a fait, et c'est extrêmement intéressant, alors c'est des modélisations par ordinateur, quand même essentiellement, mais notamment d'intégration, enfin la manière de, la population rentrant dans une rame de métro, ou sortant de la rame de métro sur le quai, et notamment ce qui était très intéressant c'est de voir selon le principe des analyses fractales, ou les analyses faites par Le Bras, par un statisticien de l'EHESS, Hervé Le Bras, sur la morphologie sociale, et la manière dont les gens viennent se cristalliser, je dirais, à la fois en petites grappes et en même temps, enfin, en étant suffisamment proches les uns des autres, et en étant suffisamment éloignés les uns des autres. Et ce qui… enfin c'est ce que Kant avait évoqué à propos de l'insociable sociabilité. Et que, en fait, les formes de population, enfin Hervé Le Bras a travaillé là-dessus de manière formidable, sur les formes élémentaires de peuplement, en fait c'est comme ça que ça s'appelle. Et les formes élémentaires de peuplement montrent notamment comment les villes, et ils ont fait des modélisations des morphologies des villes. Je ne sais pas si vous connaissez leurs travaux ? Et c'est très très étonnant comment ils arrivent à reconstruire par ordinateur de manière aléatoire, bon, il suffirait de reprendre une cartographie… mais ils font des modèles de

calcul, ils lancent l'ordinateur, l'ordinateur reproduit effectivement, enfin un modèle de ville tout à fait sensible à des villes urbaines, à des villes d'aujourd'hui. Parce que en fait, contrairement à ce qu'on peut croire, et contre effectivement une position assez forte par rapport aux urbanistes qui pensent pouvoir effectivement planifier l'urbain, et en fait, il y a des recompositions en permanence par les pratiques, qui est de se regrouper pour pouvoir profiter des aménités à la fois naturelles et de tout ce qui peut être une épicerie, tout ce dont on a besoin. Donc le fait que les gens se regroupent, et en même temps, font tout pour être éloignés, pour ne pas être les uns sur les autres. Cela compose des formes fractales, ils vont quand même jusqu'à dire qu'il y a des formes fractales. Enfin, voilà. Je pense effectivement par rapport à ce que vous disiez que la vidéo là-dessus peut… sur la question de l'analyse des flux, ça serait intéressant de voir davantage de choses. D'avoir des analyses de flux par exemple dans le métro.
PS : Il y a, il y a des choses comme ça. Alors je ne sais pas si on peut continuer à appeler ça de la vidéo, mais c'est de l'informatique.
CL : Après oui, ça peut devenir de l'infographie ou de l'informatique…
PS : Mais effectivement j'ai vu des choses sur…
CL : Mais c'est de la captation
PS : En particulier tous les gens qui travaillent sur la question des risques de mouvement de foules.
GC : Oui voilà c'est ça…
PS : Donc dans les stades, dans les… tous ces lieux publics.
GC : Il y a des logiciels de foule quoi.
PS : Des logiciels de foule avec des simulations mathématiques sur des phénomènes de particules etc., Et ils simulent effectivement en cas d'un danger de tel type avec tant de personnes et telles conditions, comment ils passent par les portes de sortie, comment il faut modifier les sorties de secours pour que ça se passe mieux, que ils se marchent pas tous les uns sur les autres. Enfin, il y a des choses comme ça qui existent. Mais voilà, dans ce cadre-là très précisément.
CL : Mais ça va loin, parce que ça rejoint la question de la biologie qu'on évoquait tout à l'heure à dessein et c'est très bien. L'autre jour à l'ENS on parlait de Pablo Jensen mais qui faisait un colloque qui justement s'appelait "Penser les transformations" [Penser les transformations : du taoïsme aux réseaux sociaux], ce terme de "transformation" est à prendre au sérieux aujourd'hui. Ça m'a frappé. Il y a un bouquin… d'ailleurs il était invité, je l'avais noté d'ailleurs pour le dire, un philosophe qui s'appelle François Jullien qui est un des grands philosophes, et qui a fait un bouquin qui s'appelle *Les transformations silencieuses* et qui est une vraie, aujourd'hui, axe de pensée aujourd'hui des sciences sociales, qui est porté d'ailleurs par les sciences cognitives, qui est une alternative par rapport à la question du sujet, de l'individu ou de l'être, pour penser en terme de flux, de transformation et de mouvement. Et donc, laissant la porte ouverte aux sciences cognitives aujourd'hui, on commence à parler, par rapport à ce que vous disiez à l'instant, effectivement d'atomes sociaux, donc de pouvoir penser les individus, l'individu comme un atome social, et sur lequel effectivement on peut faire des modélisations exactement selon les sciences dures, considérant que ce qui peut se passer sur, je dirais, des circulations cellulaires dans tel organisme, sont d'une manière fractale, retrouvable dans, à d'autres niveaux de complexité, dans des déplacements de flux dans un espace. Voilà tels que sont… dit schématiquement. Après ça porte à débat et à discussion, mais ça fait partie aujourd'hui des tendances sur lesquelles les sciences humaines et sociales auraient tout intérêt à pouvoir s'armer pour pouvoir, oui, répondre. Oui, mais l'autre jour, en amphi de l'ENS, et comme par hasard d'ailleurs, et de manière un peu provocante, ils ont pas fait ce colloque à l'amphi Mérieux de l'ENS Sciences mais ils l'ont fait à l'amphi Descartes de ENS Sciences Humaines et Sociales. Et ils ont roulé tout droit. Il y avait d'abord François Jullien qui a commencé par démolir les sciences humaines et sociales en disant qu'elles reposaient sur des schémas vieux, datant des grecs où on n'avait qu'une pensée que sur l'être, et qu'en pensant l'être on ne pouvait pas penser, je dirais, les vraies transformations qui sont en cours, s'inspirant de toute la pensée chinoise, la pensée, je dirais, orientale, et… parce que c'est intéressant là il y a association aujourd'hui tout autour de la question de la conscience, tout est rabattu sur les sciences cognitives, et à partir de là l'après-midi le terrain avait été balayé. Circulez il y a rien à voir, puisque de toutes façons c'est pas… toutes vos analyses sont intéressantes mais elles sont pas prouvées scientifiquement. Goffman, vous êtes gentil mais apportez nous une analyse scientifique par ordinateur que Goffman a raison. C'est de l'interprétation. C'est très joli, mais c'est de l'art. Et donc l'après-midi c'était un biologiste, un statisticien, un physicien, qui viennent se réapproprier les questions des sciences humaines et sociales à travers des sciences dures, par les sciences cognitives. Et ça c'est aujourd'hui assez impressionnant.
MB : Alors évidemment…
CL : Et la vidéo là-dedans c'est pas, excusez-moi, c'est pas hors-sujet parce que la vidéo a tout particulièrement sa place dans ce registre-là.
MB : Il ne faut pas, je pense, dans une posture critique, négliger l'espèce de fascination que produisent justement ces dispositifs-là, fascination dont sont largement victimes d'ailleurs les urbanistes et les architectes. Là on voit pour moi le scandale de la réduction à nouveau de la question de la mobilité à celle de la circulation, et la pauvreté anthropologique de la métaphore du flux. C'est-à-dire que, et bien à quoi ça aboutit, ça aboutit à configurer l'espace de la ville comme un espace de risques, comme vous le disiez tout à l'heure. Alors…
CL : Oui c'est l'histoire arithmétique des robinets quoi.
MB : C'est-à-dire ?
CL : C'est-à-dire la question des flux urbains, des… enfin aux exercices de mathématiques des histoires de l'ordinaire.
MB : Ça veut pas dire, enfin je veux pas dire par là que la métaphore n'est pas juste, mais qu'elle ne décrit justement que très, que partiellement une réalité sociale qui n'est appréhendée que depuis un point de vue qui est celui par exemple qui nous est donné par cette image-là.
PS : Ça c'est sûr.
MB : Alors quand je dis que les urbanistes et les architectes sont fascinés par ça évidemment les chercheurs des sciences humaines aussi.
PS : C'est que tu dis "ils sont fascinés par ça", c'est-à-dire les flux ?
MB : Ben oui.

PA : Non par la transcription mathématique ou scientifique. Scientifique, là aussi on pourrait la mettre entre guillemets !
MB : À la fois le flux et la mesure, la mesure objective que permet la perception de la réalité en terme de flux. C'est-à-dire que en effet, en plus ça se mesure. Et ça produit un… comment dire… une mesure objective qui elle-même va configurer un objectif par la suite, ou un indicateur qui va donner à voir des objectifs, des politiques, des politiques urbaines.
PS : Oui, je crois que c'est ça enfin… si je peux, juste je fais une toute petite parenthèse là-dessus, parce qu'il faut pas tout à fait se tromper. Je suis d'accord pour dire qu'il y a une fascination des outils de mesure, ça c'est clair. Mais pas tant, je dirais, par ceux qui ont en charge la conception, c'est-à-dire pas forcément les architectes, les urbanistes, mais par contre eux sont extrêmement conscients que dans le cadre d'un processus de décision démocratique il y a besoin de ça. C'est plutôt là qu'elle est la pression.
MB : Bien évidemment puisque la mesure objective devient l'outil de légitimation.
PS : Non, non, mais il y en a pas d'autres. Non non non, enfin aujourd'hui c'est très remis en cause mais on manque d'autres choses, les élus manquent d'autres choses.
MB : Enfin il y en a pas d'autres… [Rire].
GC : Non mais c'est vrai qu'il y a peut-être une… mais enfin, est-ce que ça n'a pas été toujours les deux temps dans le domaine ?
PS : Si si c'est pas nouveau.
GC : Il y a le biomimétisme c'est vrai aujourd'hui qui est très, très présent, dans l'univers des morphologies aussi. Donc, tout ce qui est en rapport à la…
MB : Moi je pense qu'il y a un vrai mouvement du gouvernement par l'objectif et les normes, c'est-à-dire qui vient, qui est venu avec la communauté européenne, qui est venu avec ce qu'on appelle plus largement une globalisation, et c'est vrai que la critique altermondialiste oublie un peu souvent d'ailleurs de pointer cette gouvernementalité par le…
GC : Enfin ça c'est bien avant, là on est en 70 ou je ne sais pas combien.
PA : Non 1988.
LB : 1988, mais l'étude a été réalisée avant.
GC : L'étude, c'est antérieur, c'est les années 70.
MB : Oui oui.
CL : Non mais ce que vous dites est très juste, ça nous sort de notre cadre un peu, mais ce que vous dites est très juste et il y aurait à revenir. Il est évident que la question des bonnes pratiques, des *evidence-based* comme on dit, qui viennent d'ailleurs de l'analyse médicale comme par hasard effectivement sont en train aujourd'hui de effectivement, pour des raisons d'efficacité, je ne suis pas sûr que ça soit démocratique du tout, je pense que sur le plan politique ça ouvre malheureusement d'autres sphères politiques que celles de la démocratie que je pense, c'est l'analyse des bonnes pratiques. Mais, c'est sûr que ça amène à la décision, mais c'est, enfin d'ailleurs c'est tout le développement des sciences cognitives, effectivement, quitte d'ailleurs à revenir à des choses d'une banalité effroyable, mais prouvées scientifiquement par les sciences cognitives, et qui elle a la décision sur la portée des experts. Mais quitte à effectivement à être dans une réduction effectivement de l'analyse des complexités. Mais…
PS : On est bien d'accord. On est bien d'accord, c'est un vrai, c'est un vrai problème, une vraie question, mais, elles servent pas tant, forcément, alors c'est ça qui est extraordinaire, c'est-à-dire que alors elles servent évidemment à la décision, mais elles servent surtout à justifier. C'est pour ça que je parlais de démocratie, elles servent surtout à justifier les décisions.
MB : Alors je pense qu'il y a lieu d'avoir débat sur le terme même de "justification", c'est-à-dire que si la justification se tient à la mesure objective alors dans ces cas-là ça montre à quel point l'espèce de démocratie qui est envisagée est redoutable. C'est-à-dire qu'il n'y a pas justification sur des biens communs mais justification appuyée sur des mesures objectives.
PS : On est bien d'accord.
MB : Fondamentalement où est la politique si la justification se fait sur la mesure objective ?
CL : Dans l'analyse des experts…
MB : Ben voilà !
PS : Moins il y a de vision politique, enfin, moins il y a de vision politique, c'est pour ça que François Jullien moi je le trouve très très intéressant mais, parce qu'après il a fait son discours devant plein de monde, enfin, un public élargi, mais la tension entre la norme, le chiffre et la mesure, etc., et l'utopie, c'est-à-dire ce que connaissent parfaitement bien les architectes, c'est-à-dire la production d'une image qui donne envie quoi, tout simplement et… voilà et c'est ça la mise en… enfin bon là on change un peu le débat.
CL : Le propos de François Jullien est très intéressant c'est pas, c'est pas… Philosophiquement.
PS : Moi je suis une fan de François Jullien !
CL : Oui oui tout à fait. C'est extrêmement intéressant et son analyse sur les transformations silencieuses est tout à fait passionnante. Mais malheureusement c'est précisément après la, la récupération, la transformation qui veut…
PS : Non mais ce qu'il disait, enfin… parce que là ça a à voir par contre avec les vidéos, ce qui a transparu le soir où il a tenu, moi j'étais là le soir où il a fait une conférence grand public on va dire, donc avec un propos infiniment vulgarisé, simplifié. Mais j'étais pas là toute la journée, je l'ai entendu que le soir. Mais par contre, ce qu'il a mis en vue quand même, outre l'intérêt de son propos, c'est que quand même par rapport notamment aux façons de faire asiatiques c'est qu'il n'y a pas de dessin du projet. Il n'y a pas de dessin de la finalité, enfin du but, de l'objectif qu'on se donne. Alors à la fois ça a des intérêts majeurs, par rapport à ce que nous on pratique, mais en même temps, ben, il n'y a pas de débat autour.
CL : Oui oui.
PS : Il n'y a pas de débat autour. Il n'y a pas de partage de l'objectif qu'on poursuit.
CL : Au directeur d'études de l'EHESS qui était là, qui était un historien qui venait lui apporter la controverse, il a reconnu effectivement que, de cette philosophie-là, ça rejoint ce que vous dites, les élites, les intellectuels en Chine n'étaient pas de ceux qui pouvaient s'élever contre le fait du prince. C'était des… voilà, j'ai trouvé que c'était assez juste par rapport à la pensée politique chinoise. [Rire]. Non, mais c'est un vrai débat.
LB : Je vous propose de passer à la suite. [Rires]. Il reste deux vidéos. Voilà, celle-ci.

- Première projection du 9ème extrait -
CORRE Jean-Philippe, *La parenthèse urbaine*, 5 min 37 sec, couleur, sonore, 2010.

CL : Ah, intéressant ça...
MB : Oui.
GC : Oui.
LB : Et ça a été réalisé par quelqu'un qui est photographe, Jean-Philippe Corre.
GC : C'est pour ça qu'il y a des images.
CL : Non parce que au début, en plus, je me suis fait avoir. Parce que je m'étais dit "ouais ouais, c'est sympa, bon... il a filmé devant un train et puis après il redécoupe pour faire un côté saccadé." Et puis, tout d'un coup, en fait la voie elle est plus utilisée ! Et donc il recompose. Ouais c'est une belle idée de retour au cinéma quoi. Il l'a fait en marchant je suppose ?
LB : Oui.
CL : Oui... c'est très.
LB : En marchant sur la petite ceinture de Paris.
CL : C'est la petite ceinture de Paris.
GC : Ah oui.
CL : Et avec le son. Mais alors pour le coup avec le son...
GC : Ça marche.
CL : ...on retrouve la magie du cinéma. Pour le coup c'est pas la pensée magique mais c'est la magie du cinéma. Ouais. Ouais, il est connu Jean-Philippe Corre, ça me dit quelque chose. Ah, il dure 5 minutes 37, on aurait eu plaisir à le voir entièrement.
LB : Je peux vous montrer un extrait de la suite. Non, il faut pas. Faut pas que je commence à faire des extras sur une vidéo et pas les autres.
CL : Non mais c'est intéressant là comme exemple sur la transformation urbaine, la transformation des lieux ordinaires.
PA : Parce que là on se laisse prendre justement par le son. Parce que moi aussi au début j'ai cru. C'est-à-dire, non mais par le son. Au début je me dis "mais il est dans un train", puis après non c'est pas possible parce...
GC : La hauteur
PA : Voilà, il est pas au niveau du train donc j'ai compris comment ça fonctionnait. Mais c'est le son qui nous amène d'abord à...
CL : Oui, il nous perturbe par le son...
GC : Oui oui, complètement.
PA : Et après on se laisse reprendre à nouveau.
CL : Non mais ça me plait beaucoup parce que, dieu sait si [inaudible] les confusions sur documentaire et fiction, alors que... parce qu'elles sont mensongères, parce qu'elles nous disent pas, etc., alors que là il joue magnifiquement effectivement du documentaire et de la fiction, mais avec bonheur, et il nous montre un... et c'est comment faire revivre le réel.
MB : Moi je trouve que c'est une très très belle alternative muséographique au fond. C'est-à-dire un beau travail sur la trace, sur la trace urbaine, sur la manière de faire rendre présent ce qui a été, c'est-à-dire la fonction signifiante de la trace. Et, je ne sais pas...
GC : Il y a pas mal aussi le paradoxe des vitesses je trouve, donc la vitesse de l'image et le son qui, je sais pas, qui traîne un peu.
CL : Je trouve que cette vidéo a à voir avec celle du carrefour, du carrefour ou de l'angle de rue. Puisque, si on veut essayer de monter en généralité, si on veut essayer de faire l'hypothèse d'avoir une méthode, ou une méthodologie, une pratique singulière. Et dans les deux cas, en fait, parce que là c'est pas du *compositing* au sens vidéaste mais c'est de la recomposition. Et dans les deux cas, et ça je crois que ça a vraiment à voir avec la question de l'espace urbain et l'analyse des espaces urbains, qui sont extrêmement effectivement difficiles à rendre compte autrement, parce qu'ils sont totalement dilués. Ils sont neutralisés dans leur signification par des arrière-plans, des pratiques, des pratiques d'arrière-plan, qui fait que en fait on a l'impression que tout ça, la rue des gens circulent, ben oui, ils ont tous passé leur code de la route donc, je peux rien voir quoi. Et bien c'est trop tard. Alors donc, je pense qu'il y aurait à réfléchir sur le développement d'une pratique, de l'usage de la vidéo des espaces urbains, en tant que de recomposer. Et là ça rejoint aussi la question de la performance. Faudrait que je prenne le temps de démêler un petit peu toutes ces notions, de les mettre en ordre. Mais, dans les deux cas, il y a un travail sur la performance. Là très clairement, parce qu'il est carrément dans un travail performatif, je dirais, du photographe. Mais, et qui permet de recomposer et de redonner à voir, ce qui, ce que disait Marey quand il a inventé le chronophotographe, "donner à voir ce qu'on ne peut voir à l'œil nu". Et parce que précisément il nous donne à voir la transformation. Et les autres c'est pareil. Il nous donne à voir parce qu'il nous donne à voir de la transformation et il y a une performance de vidéaste, on pourrait dire d'ailleurs même, au sens banal du terme, techniquement. Il y a une performance par rapport au *compositing*. Enfin je ne sais, mais c'est une piste. Bon, mais que je creuserais, entre recomposition du réel, non pas par la fiction, mais par un dispositif filmique pour le coup, pour redonner, pour donner à voir la transformation d'un espace urbain, qui autrement est tellement dilué qu'il en est invisible. C'est une chose intéressante.
GC : Oui oui. C'est comme un espèce de simulacre.
CL : Non, parce que simulacre ça voudrait dire qu'il nous embarque dans son histoire.
GC : Oui mais... Bon...
CL : C'est pas de la feintise.
GC : Ce que je veux dire par là c'est pas que... le premier qu'on a vu ça paraît une vidéo comme une autre. Là tu as tous les moyens de, comment dire, techniques, de transformation des choses qui sont révélés, qu'on ne cache pas.
CL : Oui, d'accord.
GC : C'est dans ce sens-là que je trouve que ça fait plus simulacre. Peut-être que c'est pas le bon mot.
CL : Oui parce que simulacre c'est synonyme de feintise, et comme dirait... enfin la feintise, enfin c'est ce que disait très bien Schaeffer, c'est une feintise, c'est non partagé. C'est-à-dire il y a ceux qui savent qui sont dans le coup et les autres le savent pas.

GC : Oui, là on le sait.
CL : Oui voilà. Alors c'est pas une fiction non plus, parce qu'on…
GC : Non.
CL : C'est pas une fiction non plus, parce qu'on sait qu'on est en rapport avec un réel qui nous intéresse en tant qu'il est réel. Mais il y a… c'est une modélisation. C'est une sorte de modélisation du réel.
PA : Et puis c'est pas… ça n'est pas filmé. C'est une succession d'images.
GC : C'est des images fixes ?
PA : C'est une succession d'images fixes. Je sais bien que le film est une succession d'images fixes aussi mais…
CL : Ben je dirais des images animées. C'est ça l'invention du cinéma d'ailleurs. Là c'est des images animées.
GC : Ça il l'a pas fait avec une caméra si ? Je ne sais pas.
PA : Voilà, moi c'était ça ma question. Est-ce qu'il l'a fait avec une caméra ou…
GC : J'ai eu le sentiment de photographies, depuis le début.
PA : Oui moi aussi. Ah moi pas tout de suite mais…
CL : Non non pas moi non.
PS : Je pense que si on regarde deux secondes on va le voir, parce que soit les arbres bougent soit ils bougent pas quoi.
LB : Non c'est des photos.
PA : C'est des photos oui, voilà.
LB : Mais, c'est des images… Mais c'est la même chose. [Tout le monde parle en même temps]. Disons que la projection des photos c'est du *time-lapse* puisqu'il n'y a pas 24 images par secondes…
CL : Voilà, après c'est le problème rétinien.
LB : Et puis c'est un *time-lapse* qui n'a pas été… du coup la règle de prise de vue ne dépend pas d'un minutage ou l'on prendrait une photo toutes les minutes, mais là elle dépend d'une situation spatiale, en fait, et d'un trajet. Donc en fait il prend les photos, à je ne sais pas combien, tous les deux pas ou tous les cinq pas, etc. Donc c'est pas… disons que le critère n'est pas… le critère est en fait, enfin le critère déclenchant de la prise d'image est l'avancée et le déplacement dans cet espace-là.
PA : Et le circuit il faut combien de km ?
GC : Ho ben la petite ceinture…
CL : Il a peut-être pas tout fait quand même…
PA : Non non mais… ce qu'il me présente il fait combien de km et en combien de temps il le… ? À peu près…
LB : Je ne sais pas. Ça je ne peux pas vous dire.
PA : Parce que le film fait 5 minutes, donc je voulais savoir combien il avait parcouru en 5 minutes 37.
LB : C'est, enfin il faut savoir aussi que c'est un espace qui n'est pas public, qui n'est pas ouvert quoi. On peut y accéder facilement, et puis ensuite, dans la suite du film on croise des gens qui sont en train de se balader avec des enfants donc c'est quand même accessible. Mais pas officiellement ouvert. Donc il y a aussi des tronçons qui sont… je ne sais pas s'il a pu la parcourir dans son intégralité.
PA : D'accord.
LB : Oui voilà. Alors c'est pas une fiction non plus, parce qu'on…
[NT entre dans la salle et s'entretient avec LB].
L'autre groupe a fini, alors ce que Nicolas me disait c'était que je vous passais la dernière vidéo mais qu'on n'en débattait pas.
CL : On ne dit rien.
LB : Et c'est encore du *time-lapse*.

- Première projection du 10ème extrait -
WELSBY Chris, *Park Film*, 7 min 16 sec, couleur, muet, 1972.

LB : Voilà donc on en parlera peut-être pendant le débat.
CL : En un mot est-ce que vous pouvez dire comment ça a été fait ?
LB : Voilà. Je vais quand même vous parler très rapidement du protocole de production. Parce que donc là c'est un artiste britannique qui s'appelle Chris Welsby qui l'a fait dans les années 70 si je me rappelle bien. Il a filmé avec, à partir d'un cadre fixe trois jours d'affilée dans ce même parc de Londres. Et le *time-lapse*, là, donc le critère de déclenchement de la prise de vue n'est pas d'ordre temporel comme avec William Whyte, n'est pas en fonction du déplacement comme avec Jean-Phillippe Corre mais est défini par l'entrée et la sortie de chaque personne dans le cadre de l'image. Donc à chaque fois que quelqu'un rentrait dans le cadre il prenait une photo, quand la personne sortait il prenait une photo. Et du coup c'est la présence des gens qui définit la durée de la journée, enfin la durée de la représentation de la journée. Parce que donc il a filmé trois jours d'affilée, le second jour était un jour pluvieux donc il y avait beaucoup moins de monde, et donc le second jour fait une minute. Voilà, parce qu'il y a eu beaucoup moins de passage, enfin moins de présence, donc moins de passage donc moins d'images enregistrées. Donc voilà, c'est aussi cette représentation en négatif que je trouve assez intéressante et puis cette formalisation à partir des présences quoi.
GC : D'une sur-présence même. Des fois on a l'impression qu'il n'y a jamais personne.
LB : Et non c'est pas possible. Puisque si il y a personne il n'y a pas d'image.
GC : Tu te dis c'est pas possible.
CL : Mais vraiment ça se confirme. Là ce que je retiens vraiment très très fort c'est cette question de la performance vidéo comme un point d'entrée très…
GC : Comme un axe.
CL : Comment ? Oui comme un axe très fort de réponse à la question de filmer des espaces urbains qui pose un problème en soit. Encore une fois pour la même raison de sa dilution. Et là on y trouve une vraie réponse. Et comme par hasard, au niveau art, la

performance est… fait partie des *urban art*, quoi, fait vraiment partie des arts urbains, que… il y a à travailler là-dessus. Et là notamment c'est vraiment un performeur le gars. C'est clair. Il est… Et pour le dire, voilà, et ça rejoint encore la question de l'engagement. Enfin voilà, je veux dire, et la sincérité du geste. Il n'y a pas…
LB : D'accord. Merci bien.

5 / Session finale de débat réunissant les groupes 1 et 2 (de 15h00 à 17h00) - [code 3]

Animatrice : Laure Brayer (LB)
Discutants : PA, CA, NAS, RB, MB, GC, AMM, OL, CL, PS, JPT, NT

LB : Donc, voilà, cet après-midi un temps de débat pour, donc, essayer de revenir un peu sur tout ce qu'on a vu et peut-être les questions émergentes ou les questions en suspens par rapport à cette première partie de journée. Et puis, notamment la question de l'opérativité des dispositifs filmiques. En quoi, enfin, quels sont les usages de ces films dans la manière de penser et de concevoir la ville ? De quelles manières le film est un outil pour l'analyse et le projet ? Et est-ce que le film, enfin comme médium, ne mettrait pas à mal, en fait, les cadres stricts d'analyse et de projet en proposant parfois des statuts d'images audiovisuelles qui les dépassent ? Et pour finir aussi la question du partage des représentations à partir du film. Donc ça c'est un peu les grandes pistes sur lesquelles je vous propose de discuter collectivement cet après-midi. Mais, pour commencer, voilà, j'aimerais, que, essayer que chacun revienne sur peut-être, trois, deux ou trois éléments un peu clés ou un peu marquants des premières discussions après visionnage, si… voilà… si ça vous semble possible.
NT : Comment tu veux faire. On fait un comme ça, ou chacun… ?
LB : Peut-être qui veut prendre la parole la prend ? [À CL] Et notamment cette question de la performance qui m'intéresse bien, dont j'aimerais bien reparler avec vous.
CL : D'accord, OK…
NAS : Alors là on revient sur les éléments marquants ?
LB : Oui.
NAS : Bon, bien j'y vais. Non mais, en fait, nous, enfin je vais parler un peu en général de ce que j'ai vu et ce qui s'est passé. On a passé beaucoup de temps sur les deux premiers films. Beaucoup, beaucoup de temps. Peut-être plus que sur le reste. Et j'ai l'impression qu'ils ont formé un peu des étalons aussi, des cadres, en tout cas c'est comme ça que je l'ai perçu, de réflexion par rapport aux questions que tu poses. Et ensuite, après, presque, enfin déjà les deux, en soi, il y a eu un travail de comparaison entre les deux assez fort, sur la posture que ça impliquait à chaque fois et ainsi de suite. Et ensuite, j'ai l'impression que les autres se sont un peu, par après, définis par rapport à ces deux premiers-là. Avec des statuts de plus en plus différents jusqu'au bout. Mais comme élément marquant, et c'est un peu ce dont on parlait là à l'instant, ce qui me semblait important c'est que, plus l'extrait avait une dimension d'ouverture, c'est-à-dire le moins les intentionnalités étaient énoncées ou visibles, et le plus, du coup, ça donnait une ouverture et une possibilité de travail pour nous dans la manière qu'on avait d'en parler et ce que ça nous faisait dire. En ce sens, l'extrait des Straub par exemple moi j'ai trouvé que c'était un moment assez fort où on a beaucoup parlé, alors que c'est un plan extrêmement simple, assez ouvert, assez autonome, qui n'a pas une volonté didactique clairement énoncée et ainsi de suite, quoi. Enfin voilà, je voulais juste commencer comme ça.
LB : Et, ouais. Je me demande si on peut revenir du coup en deux mots sur ce que vous avez énoncé des Straub, du film, de l'extrait des Straub, ou… ou pas ?
NT : Ah tu veux, c'est à moi que ça se… [Rires]. Je savais que ça me retomberait dessus ! Non mais je… bien entendu, avec énergie, déformer tout ce qui a été dit, mais je vais le faire. D'abord ce… cette présence/absence dans le film des Straub qui était très forte. C'est-à-dire l'absence de personnages, de figures, de personnes filmées, et en même temps la présence du monde du travail, du monde paysan, la présence, alors, par les jardins, par les maisons en brique, par la fumée, par le nouvel urbanisme qui se crée au loin alors qu'à l'avant on avait plutôt des maisons d'ouvriers. Présence/absence par cette question du train, évidemment, qui renvoyait au train d'aujourd'hui qui pouvait passer, etc. Mais aussi au train d'hier, le train qui transportait peut-être les gens qui travaillent, ou pour ceux qui connaissaient le film, évidemment la question de la guerre et de l'Allemagne. Et donc c'était l'idée que c'était un panorama, très vite ça a été lu comme un panorama aussi qui convoquait la mémoire, et donc une échelle temporelle très très grande. Alors, la deuxième chose qui a été mise en avant c'était la capacité qu'avait le film à donner des teintes, des tons, qui étaient évidemment d'un point de vue de la couleur, du côté des ocres, des verts, etc., des rouges, et du sombre ; mais surtout, quand on regardait les différents plans de, nous on a parlé, alors c'est moi qui interprète comme ça plus, d'atmosphère : les endroits qui étaient baignés de lumière au fond, l'ombre sur les collines, les herbes à l'avant qui bougent, et puis tous ces éléments sonores qui font le flux continu quasiment atmosphérique beaucoup plus que visuel. Le fait que le, ce point de vue-là et le temps du panorama, du travelling à 180 degrés…
RB : du panoramique.
NT : du panoramique à 180 degrés, merci, du coup nous laissait en tant que spectateur rentrer dans le film et aller y chercher quelque chose, sans présager à l'avance. Peut-être c'est un des films sur lequel, alors on a beaucoup critiqué certains aspects d'autres films qui étaient très prédictifs. En fait on savait déjà ce qu'on allait y trouver. Soit parce que ce qui était montré était très ultra

codifié et ultra connu, soit simplement parce que le dispositif révélait instantanément le contenu de ce qu'il offrait à voir. Et que, dans ce film-là, surtout en le voyant trois ou quatre fois, à chaque fois il y avait un niveau d'interprétation qui s'augmentait et le regard se faisait à aller chercher des choses, etc. Donc ça c'était un peu… Donc, voilà, ça c'est allé très loin puisqu'on est allé jusqu'au végétal comme analyseur de l'évolution sociale du paysage entre les herbes, la végétation du bord de la voie, et le son de la volaille… Voilà, donc, du coup on a comme ça additionné le plaisir de lecture et d'interprétation, qui me semblait, était très différent des uns des autres et pas contradictoire. En fait chacun a ouvert une interprétation, ou une lecture… Voilà.
LB : D'accord.
NT : Alors, et avec Naïm, qui du coup je me fais rebondir sur autre chose, qui a dit "mais par exemple ce panoramique final, débouche quasiment sur une coupe", où en fait on part du végétal en friche, de la voie ferrée, les premières maisons, les jardins ouvriers, l'église, et puis le lointain etc. Et avec cette qualité aussi du premier film, alors ça c'est moi qui parle, de *Rio de Janeiro*, Gonzalez-Foerster, de Dominique, qui était comme une espèce de coupe horizontale, c'est-à-dire une coupe transversale, une coupe de la société, mais pas en vertical. C'est-à-dire on pourrait avoir une coupe filmée qui ne soit pas verticale mais qui soit quasiment horizontale, même si on est un peu de ¾. Donc cette idée-là de coupe, alors évidemment c'est parce qu'on la travaille, certains savaient qu'on… dans ces deux films-là ça nous a plu de la lire. Et là vous allez compléter… Alors, qui veut compléter ?
OL : Là… Alors j'essaie de me remémorer. C'est vrai que, moi les couleurs m'ont beaucoup frappé. Il y a une sorte de palette initiale qui est donnée, qui tient…
LB : Dans le deuxième film ?
OL : Dans le second pardon. Enfin, je ne sais pas exactement ce dont on discute. Mais dans le second les couleurs sont données au début. Il y a un contraste ciel/terre qui renforce une sorte d'unité de la palette, qu'on tient sur 180 degrés. Il y a un effet de, un site qui est assez fabuleux, enfin, un effet de grand paysage et d'ouverture visuelle. Et par rapport au premier film qu'on avait vu avant aussi une mise à distance des corps. Enfin moi ça m'avait frappé. L'idée que, qu'on a des objets un peu plus statiques et qu'on n'entre plus dans des permanences et dans des effets de persistance de formes, ou d'évolution de formes, paysagères et urbaines, qui pour moi me faisaient accéder à des échelles temporelles justement qui étaient pas de l'ordre de la déambulation qu'on voyait avant.
AMM : Moi il y a une chose qui me semble être ressortie de plusieurs des séquences, c'est la question de l'évocation de l'anonymat sur l'espace public, qui d'ailleurs peut être une des caractéristiques de l'espace public, qui est assez forte, et plus forte que l'idée de la rencontre. Il me semble que cette idée-là de l'anonymat elle est exprimée différemment, mais elle est assez présente dans plusieurs de ces films. Elle est particulièrement forte dans celle qui est en, dans la séquence qui est en accéléré dans le parc, où toute la journée défile.
NT : La dernière séquence.
AMM : La dernière séquence où on voit les gens se croiser. Mais elle est présente aussi dans le film qu'on a qualifié de plus scientifique.
NT : De William Whyte.
LB : De Whyte ?
AMM : Où on voit ces mouvements. Dans le premier aussi, avec cette vue par dessus de cette grande esplanade, où les gens circulent. Moi c'est ça qui me frappe le plus en fait, c'est cette notion d'anonymat des individus, sur l'espace public, dans des atmosphères qui sont pas particulièrement désagréables, enfin c'est compatible avec des atmosphères qui peuvent être sereines, apaisées, fluides. Et ça me semble être un point assez fort.
OL : Enfin, je crois que dans la manière dont on l'a discuté, c'est pas un anonymat qui était une absence de reconnaissance ou une substitution à une sorte de référentiel abstrait qui organiserait tout, mais on restait bien dans un monde physique, assez empirique, en fait on était en sympathie avec d'autres choses. Voilà, ce n'était pas l'anonymat…
NT : Et vous, les deux premiers films ? Votre groupe ?
GC : On les a tous regardé… enfin je ne sais pas on a beaucoup discuté sur tous, non ?
CL : Oui.
GC : Sauf le dernier on n'a pas eu le droit. [Rires]. Non, moi je poserai juste une question, c'est "dispositifs filmiques", quoi, l'expression que tu emploies qu'est-ce que c'est ? Ça va de où à où ? Enfin, comment tu le situes quoi ? Parce que… là il y a déjà un dispositif dans lequel tu nous a mis, on est dans une situation particulière d'analyser, de recevoir ces choses, tu les as orientées d'une certaine manière au début en tout cas, on savait déjà un petit peu de quoi il s'agissait, donc il y a tout un regard qui se prépare. Donc, moi c'est la notion de dispositif filmique qui, enfin, je me dis, puisque ça résonne avec l'idée de dispositif spatial, social, ce que tu veux. Donc comment tu te situes… On en a vu, je sais pas si à partir de, d'ailleurs, le choix, l'éventail présenté, est-il… comment il est fait ? Pourquoi ? On remarque quand même qu'il y a beaucoup de choses assez datées déjà. Il y en a c'est 70, 80. Je ne sais pas si il y a pas des choses, aujourd'hui, récentes… Comment ça se fait ? Bon, à part les expérimentations avec les étudiants bien sûr, qui sont un peu des cas particuliers. Donc voilà, mais c'est très très intéressant, mais… il y a beaucoup de questions qui ont été soulevées sur le rapport alors image/son, ça c'est clair. Enfin, pour nous, la question du point d'écoute. Et la question de ce dispositif comment on peut l'interpréter ? Par exemple sur le Straub, moi il y a une question qui me vient à l'esprit : pourquoi il s'est mis là ? Et comment il est allé là, pour filmer d'ici et pourquoi ? Enfin, je veux dire, c'est pas un terrain accessible, c'est pas un espace public, c'est un talus le long d'une voie ferrée donc, déjà ça… je veux dire le dispositif il commence là quoi. Et tu peux te, pas mal t'interroger… enfin moi j'avais appelé ça, c'est marrant parce que vous avez trouvé une richesse dans l'image, et j'ai trouvé l'image vide et le son plein. Ça a un peu résonné par, souvent par contraste entre image et son dans tous ces modes, ces dispositifs, ces montages, je ne sais pas comment appeler ça, parce que ça va de l'endroit où tu poses, où tu prends le son et l'image, jusqu'à la manière dont tu la montes, la manière dont tu la traites, etc. C'est ça aussi le dispositif, ça va jusqu'où ?
LB : Bien ouais. Voilà, alors c'est bien la question. On est d'accord. Et je ne sais pas vraiment comment répondre à ça pour l'instant. Mais pour moi, enfin ce que je mets derrière ce terme un peu flou de "dispositif filmique" c'est justement un peu l'ensemble des choix qui ont été pris, en même temps au moment du tournage mais au moment du montage

CG : Toute l'épaisseur du truc.
LB : Et dans la manière de présenter et de recevoir cette chose. Donc, après il y a des... par exemple dans le film des Straub, enfin après il y a des dispositifs cinématographiques classiques, dont le panoramique, qui là sont plus en lien aux mouvements de la caméra, etc., qui moi m'intéressent aussi. Mais disons que... je ne sais pas... le "dispositif filmique" est une grosse famille que j'ai pas vraiment envie de restreindre quoi, parce que c'est un peu cet ensemble-là qui me semble poser question et qui m'intéresse. C'est pas uniquement des mouvements de caméra, ou uniquement des vitesses d'enregistrement... Enfin, les conditions de productions de ces images-là sont aussi intéressantes, et notamment, enfin, je pense que ça renvoie aussi à la question de l'engagement, de la compréhension de l'espace public à partir de l'engagement du vidéaste dans cet espace-là.
CA : Justement ce qu'on a pu tirer nous c'est qu'il y avait un panel assez riche, avec au départ un statut qui est très différent, entre des outils de communication et puis des témoignages peut-être plus plastiques, plus artistiques, et que malgré ce statut de départ on arrivait dans les deux cas à tirer des informations scientifiques à partir d'un film artistique ou artistiques à partir d'un film scientifique. Et donc que les informations qui étaient tirées dépassaient le cadre initial.
CL : En vous écoutant concernant les Straub, le film des Straub, que l'on a bien désigné tous comme ça, et je dirais toute l'analyse, toute l'herméneutique que vous avez pu en tirer, me fait dire en fait qu'il y a quelque chose qu'il faut à mon avis que l'on prenne en compte, c'est que on a un peu discuté chacun de notre côté de ces extraits comme des isolats qu'on aurait dû mettre sur une paillasse, et que l'on observerait en l'état, comme des objets qui sont porteurs de tout ce que l'on dit et que nous serions heureux de pouvoir découvrir ce que l'on observe derrière le microscope. Alors, sans vouloir convoquer Latour, je pense qu'il faut quand même recontextualiser la production de ces énoncés, comme on dirait joliment. D'abord, si c'était pas les Straub à mon avis ce plan aurait beaucoup moins d'intérêt et on y verrait beaucoup moins la peinture que ça semble dessiner. On pourrait trouver ce plan extrêmement ennuyeux, enquiquinant, je dirais un peu fat, un peu naïf. Enfin bon, on pourrait lui trouver des tas de qualificatifs pour vouloir passer rapidement sur ce plan... Voilà, je provoque un peu, mais je trouve que ça c'est un élément important. Et également un autre élément, évidemment c'est le contexte scientifique dans lequel chacun nous nous trouvons, et que le dispositif filmique, effectivement, c'est aussi le dispositif d'échange dans lequel ces images ont été instituées. C'est-à-dire qu'il y a deux institutions : il y a l'institution de l'image, comme un tableau, je dirais l'art contemporain à largement travaillé là-dessus, je dirais parce que c'est les Straub, tout d'un coup il y a une institutionnalisation de l'image qui fait sens, et on va aller forcément, parce que nous sommes ensemble, et à devoir construire socialement une reconnaissance de chacun dans la connaissance qu'il a de la, de l'image qu'il voit, parce que c'est Straub donc on va tous pouvoir produire une herméneutique et dans, voilà... une exégèse, voilà. Donc c'est un élément important dans la question même de ce qu'est l'analyse du dispositif filmique des espaces urbains, que en fait nous produisons autant que l'image elle-même. Donc c'est, voilà...
RB : Juste pour réagir à ce propos. Bon, juste pour signaler que les Straub ont peut-être aussi cette question à l'esprit, parce qu'ils ont réalisé un film anonyme qu'ils n'ont pas signé en 2006, qu'ils ont diffusé sur Internet, qui sont 5 combinaisons panoramiques sur un site à Clichy-sous-bois. Et le film n'a pas été signé, il a été diffusé comme ça. Donc, la problématique qui est celle de l'auteur, donc, voilà, on peut aussi songer à cet aspect. Dire aussi que ce qu'on a vu de ce panoramique à 180 degrés c'est un aperçu, avec de très mauvaises couleurs, vidéos, et que lorsqu'on voit ce film en salle on a affaire à un vrai bloc de sensations. Et qui n'a rien d'anodin. Je pense que si on voit ce film en salle on... moi j'ai jamais vu un vert comme celui-ci. Et on a vraiment, en effet, un rapport sensible à ce qui existe, et une pensée sensible. Alors, oui on repère une espèce d'agitation du vert avec des maisons d'ouvrier. Tout ça peut créer des tensions, des modulations, un rythme. Il y a un rythme qui existe. Et pourquoi ? Alors moi je dirais plutôt que c'est une esthétique de la vue, disons. Je ne dirais pas un dispositif. Parce qu'un dispositif c'est aussi ce dont on dispose, et là on a une vue à un point stratégique en effet. Pourquoi ce point-là ? Pourquoi ce panoramique à cet endroit-là ? Simplement parce qu'il permet d'embrasser des forces qui peuvent animer, qui peuvent remonter, et susciter de la pensée. Alors ça demande d'arpenter un territoire. Et pourquoi on choisit ce point de vue-là plutôt qu'un autre ? Et bien il s'agit de choisir un point stratégique. Et en effet, c'est tout sauf un choix rapidement fait. Il s'agit d'arpenter. Il s'agit de créer une écoute, de créer un point de vue. Alors on peut ne pas y être sensible, notamment lorsqu'on découvre ce plan dans ces conditions, mais je crois qu'on peut aussi y être sensible, et cette sensation peut créer quelque chose.
CL : Bon, les choses s'opposent pas. Être sensible à la constitution de l'échange dans ce qu'il se veut scientifique ou de ce que l'on peut en percevoir dans le contexte dans lequel nous sommes, n'empêche pas d'être sensible à la beauté des plans de Straub et Huillet, auxquels, enfin voilà... Mais effectivement c'est vrai que là la qualité n'y était pas non plus. Mais je pense que c'est dans la question de la production d'un savoir en images, en sciences humaines et sociales, c'est un élément je crois qu'il convient de prendre en compte.
RB : Alors peut-être qu'il aurait fallu situer, le site, en fait, en effet, pour essayer de comprendre un peu la portée temporelle qui pouvait y avoir dans cette vue, la relation à l'histoire du lieu, à l'Alsace et la Lorraine, la question de ce qui peut subsister, la démarche un peu géologique, ou je ne sais pas. Disons que ce plan c'est pas simplement de l'espace au présent. Il y a sans doute une portée temporelle, à laquelle on peut ne pas accéder. Je pense que.
CL : Non non. Mais on peut y accéder, y être sensible. C'est pas parce qu'on n'en parle pas qu'on n'y est pas sensible, ou on ne peut pas y accéder, et que d'autres le pourraient. C'est bon, voilà, c'est tout. C'est simplement que la production je dirais qui peut être faite autour d'un plan, je dirais, est à prendre aussi dans son cadre institutionnel. On parle souvent du cadre fictionnel d'un plan documentaire. J'avais envie de porter l'attention sur le fait du cadre institutionnel dans, je dirais, l'interprétation qu'on peut faire d'une image. C'est tout. Ce qui m'empêche pas d'être sensible également.
RB : Oui oui, bien sûr.
JPT : Et sur cette question-là, enfin, moi j'étais là que cet après-midi, donc je peux simplement dire deux trois petites choses. J'ai été frappé, enfin, je ne sais pas ce que vous en pensez, par le fait que selon les fragments, il y a une adhérence au commentaire qui est plus ou moins forte. C'est-à-dire que pour certains, le premier fragment qu'on a vu cet après-midi, c'est-à-dire l'angle de rue, il y a eu une tendance à un commentaire qui restait sur l'image, et qui parlait de qu'est-ce qui se passe dans les cadres, ces micro-cadres, etc., on restait vraiment sur l'image. Alors que le film de Whyte par exemple, très vite, c'est comme si j'avais l'impression qu'on

n'avait pas envie d'en parler de ce film-là, et on parlait d'autre chose. Ou en tout cas c'était motif à parler d'autre chose. Et donc le rapport entre ce qui avait été vu et le commentaire qu'on en faisait était plus ou moins, disons, adhérent, disons au discours, je trouve. Et je me demande s'il n'y a pas des rapports un peu différents selon les films qui suscitent plus ou moins l'implication dans l'image ou au contraire, bon bein, on va parler plutôt de Jullien plutôt que de parler de Whyte parce que c'est plus intéressant et que voilà...
CL : Oui et comment le groupe finit par se construire des normes d'échange et des référents, ici on va dire intellectuels ou quoi que ce soit.
PA : Le film devient un prétexte pour parler ensemble d'autres choses. Mais ensemble.
CL : Oui, et pour construire du groupe.
NT : Ça a marché chez nous aussi, bien sûr, pareil.
CL : Effectivement, absolument.
JPT : Et puis la deuxième chose c'était sur la question de la sensibilité effectivement. Moi j'ai eu l'impression qu'il y avait énormément d'arguments, de discours, sur la dimension analytique en fait des vidéos, que ça soit : comment ça a été fait ? Quelles sont les techniques, les mises en œuvre, etc. ? Et à certains moments, à certains moments seulement, des sortes de, d'écarts ou de détours, ou comme ça des petites lignes sur la sensibilité, sur l'effet que ça produit, sur la magie du cinéma, à un moment donné on en parlait. C'est comme si il y avait un peu un double niveau de discours : un très analytique et très dominant, et en même temps, en mineur, malgré tout présent, et bien des choses qu'on a ressenties, qui passent, mais qui passent aussi dans les formulations beaucoup plus abstraites, ou plus analytiques ou plus théoriques, ou plus... Et comme si il y avait une sorte, comme ça d'aller-retour, mais quand même avec une dimension analytique très forte dans les commentaires. Et peut-être que ça pose effectivement la question des conditions mêmes de réception de ces vidéos-là sur... bien, est-ce qu'une couleur nous fait de l'effet de la même manière quand c'est projeté en vidéo ou dans une grande salle ? Enfin, etc. Enfin, ça pose cette question-là.
OL : On a beaucoup nous aussi parlé des, de formes d'usage de la vidéo qui étaient assez datées, dans leur intention de saisir les éléments de vie urbaine. Ou finalement, comment est-ce qu'on essaie d'indexer la sensation à un dispositif analytique ? Ce qui est finalement assez amusant à voir ensemble, parce que l'on retrouvait quand même des codes de la manière de faire de la science sociale d'une époque, finalement.
NT : Oui, tu penses au film de Karine Sudan ? *Esplanade de la cathédrale* ?
OL : Alors voilà. Karine Sudan, *Esplanade de la cathédrale*.
NT : Et puis celui de William Whyte.
OL : Oui voilà. Ce que je trouvais intéressant c'est la...
NT : Un petit peu, *la fille chewing gum* aussi. On n'en a pas parlé à ce moment-là mais je pense que...
OL : Il y a une frontière entre jusqu'où on va mettre la sensation ? Jusqu'où on va l'indexer en fait, à une intention d'analyse ? Et ça ça tient, notamment je trouvais, au rythme, à l'organisation du rythme, ça restera à définir, mais notamment dans tous les dispositifs accélérés qui étaient une certaine façon de mettre en partage la sensation, et qui, de fait, créait une communauté plus ou moins élargie, pour partager cette sensation-là. C'est-à-dire le film de Whyte, donc la vue en plongée sur l'espace urbain, à New York, qui effectivement, se disait-on, cherche à dégager une constante de la multiplicité urbaine. Et qui était une certaine façon finalement de capturer l'ordinaire pour en extraire comme une sorte d'universel ou d'universel d'un lieu, en se disant que, au fond, il y avait une problématique un peu, peut-être avec ce passage qui était souligné avant avec une approche scientifique qui rejoint une certaine esthétique aussi. On veut à tel point monter en généralité à partir de l'ordinaire qu'on redébouche sur des codes, un certain formalisme, l'esthétique de la partition, une sorte de bon goût finalement dans la façon de recevoir la sensation, d'en apprécier une sorte d'universel.
JPT : C'est pas seulement le partage des représentations c'est le partage de la sensibilité alors.
AMM : Moi je me suis posée la question en tant que praticienne, en fait, de la complémentarité de la vidéo, par rapport à d'autres formes de représentations de l'espace public, voilà, qu'on a l'habitude d'utiliser, qui peuvent être la carte, qui peuvent être les analyses statistiques de fréquentation d'un lieu, qui peuvent être le récit, voire même la photo. Et donc je me dis : qu'est-ce que ça amène de plus ? Est-ce que ça dit des choses différentes en fait, de ce que les autres outils disponibles peuvent dire sur l'espace public ? Ou bien, est-ce que ça élargit le public auquel c'est destiné ? C'est-à-dire : est-ce que ça permet de communiquer plus largement sur l'espace public, auprès d'un public plus large que celui auquel, vers lequel on peut communiquer avec les autres outils ? Est-ce que ça permet de partager plus largement en fait ce que peut être une représentation de l'espace public ? Et je pense que ça permet, enfin le deuxième cas de figure est certainement vrai. C'est un mode accessible je pense. Même si tout le monde ne met pas du tout les mêmes choses lors de la présentation du film, dans ce qu'il ressent de ce qui est présenté, enfin, ne ressent pas les mêmes choses. Mais, est-ce que ça amène une lecture différente de l'espace, est-ce que ça amène quelque chose en plus du reste, de ce dont on dispose déjà ? Moi il me semble que c'est dans le rapport à la temporalité de l'usage des espaces, ça mène à quelque chose en plus, qu'on a plus de mal à représenter par, avec les autres outils du géographe. La temporalité, la mobilité. L'expression de la mobilité, on l'a vue sur certaines séquences, qu'on a aussi du mal à représenter. Enfin la représentation des flux. On peut le faire avec d'autres outils, on peut exprimer les flux de différentes façons, mais là c'est une perception sensible des flux qui peut apparaître. Et puis on a la perception d'ambiances. Et là ça a été vraiment clairement exprimé. On ressent des ambiances qu'on ressentira pas quand on décrit juste un lieu. Peut-être avec des récits on pourrait exprimer des ambiances quand même, avec des récits. Mais certainement pas avec des données statistiques. [Rire]. Ça a moins de chance d'exprimer des ambiances !
CA : Les ambiances dans plusieurs champs. À la fois dans la manière dont l'espace est animé et approprié, dans le champ visuel et sonore.
AMM : Oui, dans le champ visuel et sonore.
CA : Si les deux sont complémentaires ou décalés.
AMM : Les ambiances paysagères, les ambiances...

OL : Je trouve que la question de la communauté que ça crée est très importante parce que… C'est vrai que la réflexion est difficile je trouve, entre la vidéo et son opérationnalité, et sa portée opérationnelle. C'est comme si il manquait un maillon en se disant : comment est-ce que la vidéo met en politique une sensation ? C'est-à-dire au sens de crée une communauté, un partage du sensible, un peu au sens de Rancière. Une communauté se crée autour de la mise en partage d'une sensation. Et c'est cette communauté-là qui après peut sans doute trouver des formes opérationnelles ou instrumentales dans la façon dont, la façon d'arbitrer les choses. Mais c'est…
CA : Mais ce qu'on peut dire c'est que ça enrichit, et en même temps ça complexifie l'information, parce qu'il faut pouvoir ensuite décrypter ce qui est de l'ordre du témoignage et de sa mise en scène. Et que souvent c'était ça qui était difficile à identifier en fait. C'est que les deux sont extrêmement liés, dans le choix de ce qu'on choisit, enfin dans le choix de ce qu'on prétend montrer ou pas, et ensuite dans la manière dont on le montre ou pas.
PS : Moi, j'ai… Enfin… Il y a énormément de choses qui ont été dites qui ont été très très intéressantes toute la journée. Mais, ce que j'ai retenu moi, c'est, enfin dans le groupe, j'ai l'impression, on a pas mal parlé de l'engagement, plus ou moins, alors, avec une petite aiguille qui va de 0 à 100 et puis [Rire] qui se balade. De l'engagement du réalisateur en fait, du cadreur, du caméraman, enfin de celui qui fabrique le film quoi. On sent bien entre… il montre l'espace, il montre sa vision de l'espace ou il montre son expérience et son vécu de l'espace. Enfin on sent qu'il y a comme ça des différences, enfin une forme de gradation si on peut appeler ça comme ça. Et il y a une chose dont on n'a pas parlé, mais par contre, je pense que c'était quelque part entre les lignes et moi c'est comme ça que je l'interprète, c'est : un des critères pour lire ce genre de chose, c'est dans quelle mesure ça provoque ou pas l'engagement du spectateur. Je pense que c'est ça la question. Enfin, pour moi en tout cas, en tant que praticienne, c'est ça la question. La question que je peux me poser par rapport à l'utilisation d'un outil vidéo c'est celle-là. C'est-à-dire, est-ce que cet outil-là, ce que je vais faire, ce que je vais présenter, va favoriser l'engagement du spectateur ? Enfin, moi en tout cas je trouve que ça… enfin moi ça me parle quoi. Et du coup, et du coup, la question du dispositif filmique, enfin je redis ce que j'ai dit ce matin, mais pour moi ça inclut complètement, évidemment toutes les conditions de production, mais ça inclut toutes les conditions de diffusion, de perception, de réception et d'action après la réception, ou du potentiel d'action après la réception. Voilà. Le dispositif filmique c'est tout ça. Parce que sinon… sinon ça devient, sinon il y a un côté technique, enfin on n'est plus dans la même chose, enfin pour moi, je ne sais pas comment expliquer ça, mais voilà il y a un côté technique, froid : qu'est-ce qu'on fait ? Comment on le fait ? Mais le pourquoi on le fait, le fait on le fait c'est la diffusion, la réception et l'action derrière. Enfin, voilà. C'est un peu confus mais… c'est pas dissociable.
CA : Mais ça interroge aussi…. une autre question qui peut être caricaturale c'est : est-ce que le film peut nous servir si c'est un film de commande ? Ou une commande opérationnelle ? Est-ce qu'on peut en dire la même chose ? Est-ce qu'on pourrait être aussi riche ?
PA : Bien justement. Il y a un film qui a fait quasi l'unanimité contre lui…
AMM : C'était lequel ? Le *trajet 3 modes*, qui était un film de commande pour… je ne sais pas, comment vous l'avez reçu ? Je serais curieuse de savoir.
NT : C'est pareil.
PA : Le bus, le vélo et la voiture.
CG : Il n'y avait pas le piéton.
NAS : Nous on a relevé aussi beaucoup, enfin, plus des maladresses, enfin, une incohérence entre la mise en place du dispositif et ce que ça semblait être. Enfin, plus que la question de savoir si c'était un film de commande. Mais enfin peut-être que c'est dedans aussi ?
PS : C'est pas tellement le fait que ça soit un film de commande. Mais c'est ce qu'il ne nous disait pas ? Ce qu'il nous montrait pas. Voilà. Et plus les films étaient montés, travaillés, et reconstruits on a l'impression plus ils étaient voilà, d'ouverture, de compréhension, de richesse, et cet enregistrement-là comme ça, entre guillemets "brut", ça n'a…
CA : Alors on a aussi pas mal discuté de ça, mais à l'inverse, c'est-à-dire que, il nous semblait que les films les plus sophistiqués, qui faisaient appel à des technologies, qui étaient montés, remontés, tout à coup devenaient très orientés, et ne permettaient plus une ouverture qu'avaient des films plus bruts.
NAS : On a trouvé que les films qui étaient les plus polysémiques, et donc qui nous faisaient le plus parler, et en quelques sortes qui peut-être s'ouvrent le plus à cette idée du partage, à la Rancière un peu, c'était aussi les films qui avaient les modes de fabrication les plus primitifs. C'est peut-être un hasard ici. C'est peut-être un hasard lié à la sélection. Mais que, aussi c'est des films où on parlait de ce qu'on voyait dans le film, et pas de la manière dont ils avaient été faits, de la rhétorique ou de la stylistique qui impliquaient, mais on parlait bien de ce qu'on voyait.
OL : Moi je dirais pas exactement de la même façon. Je trouve que le deux, Straub, à un moment on a eu le terme d'emplacement. Et tu parlais d'arpentage, et je trouvais que, enfin voilà, on peut dire tout ce qu'on veut, que ça sentait une sorte de long tour de la recherche de la bonne…
NT : Du bon emplacement.
OL : Du bon emplacement. Et que ce tour-là on le sentait pas sur la question des déplacements qui étaient peut-être plus près de la commande d'une politique des transports, mais où la question de, ben voilà, de ce trajet un peu exploratoire, d'une commande qui finalement ne dit pas tout dans la façon de trouver les, qui ne donne pas toutes les indications pour la réalisation future.
GC : Moi il y a quand même un truc que je voudrais dire c'est que c'est vrai, ce film le contenu était franchement pas… mais ça révélait quand même l'histoire potentiellement des représentations à multi-images, qui sont simultanées, qui posent quand même question… Enfin il y a différents types d'exemples et de montages, de dispositifs dans ces exemples-là, qui sont intéressants, mais ça posait, moi je sais pas, je répète ce que j'ai dit, mais ça pose la question du son effectivement… Je me disais, comment ça peut marcher ? Etc. C'est une potentialité intéressante de représenter la temporalité sous différentes images simultanées. On a du mal à faire autrement. Et du coup, dans ce film-là, alors c'était complètement loupé ça je suis bien d'accord, enfin ça amène à cette question-là, où il y a pas un point de vue unique et il y a pas une expérience unique, etc., etc. Et c'est ce que tu soulignes aussi en

disant "ça ça permet quand même de révéler différentes facettes, quoi, d'une même chose". Bon. Mais la question du son, là-dessus, elle est toujours assez, comment dire, enquiquinante. On a bien quand même une logique de l'image et une logique du son… et que, à plusieurs reprises elles sont parfois, on se demandait "est-ce qu'il vaut mieux le passer sans son", on essayait d'ailleurs, on supprimait le son. Ou au contraire, est-ce que le son devait suivre le montage ? Bon bref, toutes ces questions qui sont très traditionnelles bien sûr mais qui sont du coup extrêmement…
PA : Quand il s'agit d'une petite musique légère… c'est autre chose.
GC : Quand il s'agit d'une petite musique… bon voilà. Voilà, on parle de rythmique mais il y a quand même des significations là-dedans. Voilà, c'est ça aussi, c'est tout, enfin le dispositif, je veux dire, filmique, à ce moment-là il a, ça entretient tout ça.
MB : Moi j'associerais pas toujours le terme de "dispositif" d'ailleurs aux documents qu'on a pu voir. Je trouve qu'il y a même deux perspectives assez distinctes qui sont, qui ont été proposées, une première, une première perspective qui ferait finalement, qui chercherait à travailler une analogie de la vision, au fond, et où la perspective sur la ville est une perspective que j'appellerais d'anthropologie fondamentale. C'est-à-dire on retrouve ce qui au fond fait la ville, c'est-à-dire un rythme, comme tu disais tout à l'heure. C'est-à-dire et bien une succession d'arrêts et de mouvements simplement. Et puis ça, ça a été filmé au fond dans certains films. Plus ou moins bien, je ne mets pas du tout de jugement de valeur. Et puis à côté de ça il y a véritablement ce qu'on pourrait appeler un dispositif, c'est-à-dire, une position de la caméra qui répond à une certaine fonction, et notamment on a pu en parler, une fonction d'identification de propriétés socio-spatiales. Et on a vu assez largement que les propriétés socio-spatiales qui avaient été largement identifiées, notamment par des plans fixes et surplombants, c'étaient des propriétés du flux, c'est-à-dire du flux circulatoire. On a vu combien on pouvait faire aussi de mises en rapport avec les sciences de la biologie au fond, qui pratiquaient avec les microscopes et les tableaux de révélateur de manière assez comparable, un ensemble de choses qui nous ont été montrées. Et puis à partir de là, moi ça a été plutôt le cheminement de réflexion que j'ai eu, bien… j'ai, comment dire, eu une position sur la pauvreté de la métaphore du flux, et aussi sa dangerosité au fond. Pauvreté en cela que on réduit l'anthropologie fondamentale de la ville à une question de circulation. Et danger, parce que en effet, la circulation est objectivable par la mesure, donc. Et que voilà que toute la discussion renvoie aux objectifs de circulation, objectivables par la mesure des flux, au fond. Ce qui veut dire que pour revenir à cette intéressante question du renvoi à la politique, il y aurait comme deux chemins qui ne se croisent pas, au fond. Le deuxième, celui dont je viens de parler, posant problème à la politique, puisque la politique tournerait entièrement autour des indicateurs de mesure objectivables en partie par le dispositif de vidéo, au fond, utilisé comme cela… la politique au fond, parlant du bien commun et non pas de l'indicateur de la mesure. Par contre dans la première position, que j'ai appelé analogie de la vision, il est là simplement question d'une diffusion d'éléments sensibles qui renvoie à une anthropologie fondamentale, où là je trouve que le rôle politique de l'audiovisuel pour le coup est plus sensible, pour reprendre le mot.
OL : Peut-être la mesure a quand même une faiblesse, c'est qu'elle est très, je trouve, très dépendante du rythme… et selon, on peut être même sur des… Le dernier, *Park film*, on pourrait dire on est sur du circulatoire et en même temps on est sur un rythme qui empêche de prendre la mesure des choses, puisque quasiment les choses apparaissent plusieurs fois, on parlait un peu de persistance rétinienne, et le fait qu'une poussette nous paraisse coexister à deux endroits en même temps. Quelque part, je trouvais que ça épuisait complètement toute tentative d'objectivation justement qu'on pouvait voir ailleurs, où les flux étaient davantage passés dans une mise en mesure, une sorte d'objectivation…
MB : Oui
OL : Même, Karine Sudan, *Esplanade de la cathédrale*, on parlait d'inventaire. L'idée qu'on avait pu poser la caméra là toute une journée et puis reprendre les poses qui nous intéressaient pour voilà, en faire comme voilà, l'inventaire des postures de comment on peut s'asseoir sur un banc au XXème siècle. Alors nous on en a parlé à deux niveaux je trouve de ce problème de la mesure. Je trouve d'une part au plan de la réduction de la réalité qu'elle opère. C'est-à-dire qu'elle opprime des modalités d'engagement dans la ville, en réduisant précisément la réalité à ce que la mesure objective. Et la deuxième chose évidemment c'est le problème disons, plus large de l'espace cartésien. Où finalement, dans un espace cartésien, tous les lieux sont anonymes. Et au fond, ça passe sous silence en effet la question de la corporéité, et de l'habiter, qui précisément renvoient à autre chose que de l'anonymat. Quand bien même la question de l'anonymat est d'importance quand on cherche à penser un engagement dans la ville, mais précisément un engagement dans la fluidité. C'est-à-dire que l'anonymat permet justement que les circulations soient fluides.
NAS : Et il a semblé aussi que dans le film de Whyte notamment c'est assez criant. Son dispositif, parce que là pour le coup il s'agit bien d'un dispositif, révèle plutôt une constante. C'est-à-dire, ce que ça révèle c'est le fait que les gens, constamment, s'assoient à tel endroit, et ne révèle du tout ce qui serait de l'ordre de l'exception ou de la singularité qui achopperait quoi.
MB : C'est le film où les gens s'assoient sur le banc devant le…
NT : C'est ça, devant la fontaine.
NAS : Non, Whyte.
NT : Whyte, avec le diagramme des fréquences.
MB : Ah oui voilà ! D'accord.
PS : Pour passer à autre chose. Enfin, excusez-moi mais… moi ce que j'ai trouvé aussi… enfin ce que j'ai retenu de la matinée c'était aussi l'intérêt de cet outil vidéo pour montrer ce qu'on a beaucoup de mal à montrer avec des outils plus traditionnels, qui est effectivement la notion d'interactions sociales, c'est-à-dire, voilà, présenter, le traduire, montrer, donner à comprendre, donner à sentir, plus les phénomènes sociaux à l'intérieur de l'espace public, voilà, que d'autres outils enfin, sur lesquels les autres outils achoppent en général, assez fortement.
MB : Oui mais, juste permettez-moi, quand on se met à filmer des flux voilà que justement la dimension des interactions ne sont perçues que de manière très insatisfaisante.
PS : Ça reste jamais parfait, ça c'est clair. Mais ça en fait partie. Mais là il y avait plusieurs façons de faire par rapport à ça, enfin, dans les exemples il y avait, ils sont assez riches par rapport à ça. Il y a celui-là mais il y en a plein d'autres. Enfin, donc, pour moi, on en a pas mal discuté, enfin je trouvais ça intéressant.
MB : Tout à fait. Notamment le film en angle de rue qui permet…

PS : Le film en angle de rue, mais aussi il y a cette esplanade avec les gens qui passent sur le banc. Enfin, il y avait plusieurs... interactions.
MB : Ouais... Ça c'est...
PS : Enfin en tout cas, des choses...
NAS : Moi personnellement j'ai un peu de mal avec l'idée que les films soient des outils. Mais c'est peut-être mon point de vue.
MB : Ben quand on met un chronomètre ça fait quand même un peu outil, non ? Outil de mesure...
NAS : Et ben justement, en fait, c'est là que je trouve qu'on n'a pas... C'est là que moi ça me fait pas dire grand chose en fait, quand le film se présente comme un outil. À part éventuellement de réfléchir au fait que ça soit un outil et que, par exemple le film de Whyte, donc le new yorkais, était assez drôle, parce que finalement assez formaliste, et puis voilà. Mais, je ne sais pas... Après si c'est un film, c'est un film. Et dans le film on voit des choses, parce que le film il pense aussi, et ainsi de suite. Mais je sais pas, "outil", enfin je crois pas justement qu'on puisse fabriquer comme ça de la réflexion et du sens en imaginant que les films soient des outils. Enfin je trouve que c'est très réducteur.
PS : Non mais enfin...
NAS : Non mais c'est... peut-être... je ne sais pas, c'est...
PA : Ah ben moi je suis pas d'accord.
PS : Non mais il faudrait déjà passer trois jours sur ce que l'on appelle "outil", donc... enfin je trouve pas que ça soit très...
NAS : Ah non, mais moi si je le dis c'est que je trouve que c'est vraiment extrêmement important en fait. C'est que, au contraire, on voit bien que, pour moi, dès lors qu'il y a une démarche, une démarche filmique, et que c'est un film, et qui a sa propre nécessité, en fait, d'un coup ça ouvre. Ça ouvre quelque chose à l'interprétation, à la polysémie, à la réflexion, à quelque chose de profond, d'engagé, et ainsi de suite, quoi. Mais c'est, encore une fois c'est mon avis.
MB : Non, mais je pense que c'est partagé. C'est-à-dire, le fait qu'on puisse considérer qu'on réduise un film à une métrologie, personne, tout le monde peut s'indigner de ça.
PS : Mais, enfin, un outil, ça n'a rien...
PS : C'est pas parce qu'on utilise le terme outil que c'est métrologique, quoi, enfin je veux dire.
MB : Un outil métrologique, voilà, c'est ça que je veux dire.
PS : Voilà c'est pour ça que je disais il faudrait se mettre d'accord sur ce qu'on appelle outil. Mais ça prendrait beaucoup trop de temps donc...
JPT : Mais sur cette question-là est-ce qu'il y a pas un peu, alors je sais pas les vidéos de la matinée mais, en tout cas celles de cette après-midi c'est toujours, il y a aucune caméra à l'épaule. C'est-à-dire que le corps du vidéaste il est absent.
PS : Si si, la marche des étudiants était à l'épaule.
LB : Oui mais c'était ce matin donc vous l'avez pas vue...
JPT : Donc... moi je pense que sur cette question-là, justement du débat de la mesure, à mon avis c'est aussi un des éléments importants que de se dire : comment la caméra filme ? C'est un regard point de vue, d'accord, le point de vue il est fixe ? Même s'il est mobile, il est quand même stabilisé, il est mécanisé par... ou répété, etc. Mais en tout cas il n'y a pas une perception du corps du cinéaste en train de filmer quand il se déplace, etc. Or, la perception qu'on a dans l'expérience c'est quand même qu'on sait très bien que la perception elle est bougée, de fait, par définition. Donc là est-ce que justement, la réduction d'un document vidéo à la mesure, est-ce qu'elle est pas aussi rendue possible, en tout cas, ouais, ou conditionnée par ce type-là de dispositif filmé. Et que si on se dit "et bien non moi j'ai une caméra à l'épaule et je chemine dans l'espace pour filmer ce que j'ai à montrer", la question de la mesure ne peut plus se poser de fait. Ne peut plus se poser, parce que forcément on est dans une autre posture où le corps du vidéaste est présent, et on ne peut pas en faire abstraction comme si...
LB : Oui, même si, je comprends tout à fait ce que vous venez de dire, mais ce matin quand on voyait la vidéo des étudiants d'il y a deux ans. C'était la vidéo qui était en dessous du marché de l'Estacade, je ne sais pas si vous vous rappelez...
JPT : Oui oui d'accord.
LB : Et en fait on se disait que, oui effectivement c'est une caméra à l'épaule, mais ils ne se...
GC : Ils ne bougent pas pour autant.
LB : Et voilà ! Ils vont tout droit en fait. Et du coup on n'est pas dans des conditions, enfin on n'a pas l'impression de traverser le marché, parce qu'en fait on va juste tout droit et puis on ne tourne pas la tête, vers des situations qui pourraient nous interpeler, etc.
NT : Malheureusement ils bougent quand même !
LB : Donc je vois bien le rapport de... Disons que je suis pas sûre que la caméra subjective, enfin, en tout cas la caméra à l'épaule réponde complètement à cette attente-là.
JPT : Je ne dis pas qu'elle réponde mais elle permet, en tout cas, de se poser la question des procédures qui permettent la... un discours sur l'objectivation des choses.
CL : Ce que je trouve intéressant, mais sans effectivement le mettre en articulation avec un des films et y compris avec celui des étudiants, mais c'est la catégorie mesure et expérience, que je trouve intéressante. Tout d'un coup qui ressort là, dans la question de rendre compte du réel par un dispositif filmique où tout d'un coup on aurait une sorte de catégorie à discuter entre, je dirais la question de la mesure et la question de l'expérience, qui pourrait éventuellement être... et sur laquelle le, laquelle pourrait s'instruire la question du corps et du corps filmant. Mais, on pourrait dire qu'on a un peu des films, je ne vais pas aller jusqu'au bout d'une sorte de radicalité un peu arbitraire, donc facile, et donc voilà, qui serait fausse, mais en tout cas autour des questions de, d'un usage de la mesure, enfin d'un usage de rendre compte du réel par la mesure et d'un autre par l'expérience. Jusqu'à l'expérience d'un caractère performatif dont j'ai pas mal parlé, sur la performance du cinéaste.
OL : Je trouve que la mesure c'est une tentative de mise en partage parmi d'autres. Et que l'engagement, par exemple, j'avais vu une fois une vidéo, enfin une caméra pardon, confiée à des sans-papiers se filmant eux-mêmes dans leur lutte. Voilà, le procédé de mise en partage est complètement différent. La caméra peut toujours être dite "outil". Mais moi je trouve que ça ne la dévalorise pas.

Peut-être qu'elle affiche davantage son processus politique et sa capacité à mettre en partage la sensation dans une communauté élargie et pas dans une communauté d'experts qui prétendraient à la bonne mesure pour juger de la sensation, mais...
MB : Mais, peut-être que... La question n'est pas du tout celle de critiquer la mesure en soi. Évidemment elle peut être bonne la mesure, mais de... d'identifier ou de dévoiler les formes d'oppression, de réduction de la réalité que produit justement la mesure. C'est en cela que, qu'on doit être vigilant je pense, et non pas dans une posture trop simpliste, finalement, du critique de l'objectivation par la mesure.
CA : Et justement est-ce qu'il n'y a pas ici des vidéos qui permettaient de qualifier et pas de mesurer ?
MB : Oui, bien entendu. Mais simplement pour Jean-Paul, pour le petit débat qui est intéressant sur ce film-là, ce qui faisait précisément objectivation possible c'est le fait que la déambulation avec caméra sur l'épaule s'est reproduite. C'est-à-dire qu'il y avait déjà un protocole pseudo-scientifique en reproduisant sur un même parcours, et donc en ouvrant la possibilité de la comparaison. Et à partir de là, en effet il y avait possibilité de discourir sur la...
AMM : Moi je pense qu'on... enfin moi j'opposerais pas peut-être la mesure qui serait objective et puis la représentation sensible à travers la vidéo qui serait subjective. Je pense qu'on est toujours subjectif dans les représentations, que ce soit par la mesure quantitative, ou que ce soit par la représentation sensible. Dans tous les cas on fait un choix en fait. Et c'est en ça que c'est subjectif. On décide ce qu'on veut mesurer, et à travers ça on fait un choix qui est contestable. Même si ensuite la démarche scientifique pour mesurer est objective, en fait, le choix de ce qu'on veut mesurer ne l'est pas. Donc, dans tous les cas on oriente le regard en fait. Et on fait un choix pour orienter le regard vers ce qui nous semble important. Et simplement c'est des regards croisés qu'on offre. Et je pense que c'est ça qui est intéressant c'est que, chaque regard est subjectif, mais finalement c'est le croisement des regards différents qui commence à produire quelque chose de complexe, à rendre compte d'une complexité. Et il me semble que c'est en ça que la vidéo peut être intéressante dans l'analyse d'un espace urbain.
PS : Moi je pense effectivement, enfin, par rapport à cette histoire de réduction je pense qu'on a bien vu ce matin, enfin ce matin et cet après-midi, sur tous les extraits qui ont été montrés, que le film donne dans la mesure, dans la tentative de rendre compte du réel "par la mesure" entre guillemets avec certaines caricatures, on peut le dire, et puis rendre compte par l'expérience, dans les deux cas, de toutes façons, il y a réduction. Je veux dire. Et il y a aucun doute sur la question.
GC : Bien, bien sûr.
PS : Voilà, il y a toujours réduction. Donc je suis pas sûre que le, enfin... Mais je pense que, par contre, ce qui émerge bien pour moi c'est, enfin cet après-midi, mais ce qui émergeait aussi, c'est que on est quand même forcément dans des contextes professionnels très différents donc on réagit à tout ça par rapport à nos objectifs, nos contextes, nos modes de faire, etc. On utilise des mots de vocabulaire qui sont peut-être les mêmes mais derrière lesquels on met pas les mêmes mots, les mêmes choses, les mêmes sens, etc. Et en particulier par rapport à cet outil vidéo je pense que, alors je reviens, tu vois, je parle toujours d'outil vidéo parce que, pourquoi je parle de ça, parce que dans notre contexte professionnel c'est sûr que, produire... tout ce qu'on produit, c'est-à-dire on produit une carte, on produit un film vidéo, on produit de l'image ou on produit un power point... tout ce qu'on produit c'est des outils qui visent au dialogue. Nous on produit pas de la connaissance, voilà. Enfin, en tant que telle, au sens scientifique du terme. On produit des choses qui vont permettre de dialoguer, de faire des choix, de tendre vers des décisions, etc. Nous c'est notre contexte. Donc forcément, quand on regarde les vidéos, et qu'on en parle, et qu'on n'émet pas de jugement mais qu'on émet un avis ou un ressenti, c'est par rapport à ce contexte-là. Et je pense que c'est important de dire qu'il est spécifique. Enfin, moi je le savais mais là je pense que cet après-midi on peut le dire quand même clairement. Parce qu'on sent bien quand même qu'il y a... du coup c'est pas forcément le même regard, quoi. C'est... ça me semble vraiment vraiment important cet aspect-là. C'est évident. Je pense que un architecte qui concevrait... C'est-à-dire que pour moi, pourquoi je parle aussi d'outil, pour moi, regarder ces extraits sans considérer l'intention du réalisateur, c'est-à-dire qu'est-ce qu'il essaie de faire passer à l'autre, c'est comme regarder un bâtiment d'architecture, alors on va analyser la façade, la composition architecturale, etc., donner un avis sur tout ça, à aucun moment évoquer le fait de savoir s'il s'agit d'un hôpital ou d'une école, d'un HLM et qui va vivre dedans. Voilà, c'est, pour faire une analogie c'est pareil.
NAS : Mais on peut aussi simplement s'interroger...
PS : Mais parce qu'on travaille dans un contexte particulier, je veux dire, voilà.
NAS : Mais on peut aussi simplement s'interroger sur ce que le, sur ce que les films font en général, en fait. Et comment, à un moment donné, justement ils peuvent nous amener dans une perception qui n'est pas celle de notre champ disciplinaire, qui n'est pas celle de notre horizon de sens, qui n'est pas celle de nos intentions de départ, et qui à un moment donné peuvent troubler quelque chose, et qui peuvent, en quelques sortes, enfin on va dire, dérégler et dérailler un tout petit peu les mécanismes de fabrication des espaces, et ainsi de suite. Et ça pour moi ça serait le rôle politique de, du film, en quelques sortes. Et ça implique, à mon sens, qu'il y ait une part d'autonomie en fait du film, et que, il y ait quelque chose qui soit de l'ordre de la nécessité en fait pour la personne qui le fasse. Et c'était un peu la question qu'on se posait, c'est "de quoi le film est le...
OL : ...le porte-parole".
NAS : Oui, quelque chose de cet ordre en fait. C'est-à-dire, à un moment donné, de quel engagement il procède.
PS : Oui, mais tout à fait. Mais il y a plein d'artistes qui font ça.
CA : Et on y met aussi l'œuvre dans cette notion-là ? Parce que là on parle d'œuvre, pas de vidéo...
PS : Oui, c'est une œuvre artistique.
NAS : C'est pas... Je veux dire. Enfin moi la notion d'œuvre à la limite elle m'intéresse assez peu. Mais ça peut exister aussi dans un film qu'on trouve sur Internet fait par un amateur, c'est pas la question en fait. Ça peut exister éventuellement dans un film scientifique, ou je ne sais pas quoi. Mais, à un moment donné il y a quelque chose qui s'ouvre, qui justement dévie, ou dérègle. Parce que le... cette image en mouvement qu'on appelle le film c'est de toute façon depuis sa création quelque chose qui trouble en fait la perception. Enfin, c'est bien quelque chose qui nous choque un peu quand même. Et donc c'est là qu'il y a quelque chose, je trouve, d'intéressant qui se fait.
PS : Oui oui oui, il y a beaucoup d'artistes qui...

CA : Là on est dans les mêmes débats que ceux de la naissance de la photographie.
NT : Mais, juste, pour rejoindre une question qui intéresse Laure dans sa thèse, et puis peut-être de... il me semble qu'on n'a pas eu tout à fait les mêmes échanges, donc ça serait intéressant de voir le... effectivement il y a bien eu un effet social de constitution d'un accord critique tacite, d'un jeu... donc je vais vous donner deux éléments moi qui m'ont paru caractériser un peu aussi notre groupe. Mais pour rejoindre le sujet de Laure, et je crois que ce qui se dessine plus clairement maintenant dans sa thèse, c'est que le film n'est pas au service ni de l'analyse, si je reprends les catégories d'architecture classiques, c'est pas au service ni de l'analyse ni du projet, mais comme un tiers qui dialogue avec les deux. Qui n'est pas uniquement assujetti à l'un et à l'autre, et qui trouve une place de dialogue. Mais ce dialogue c'est peut-être le "terrain" entre guillemets, qui retrouve une force condensée par les usages, etc. Non, les deux points, moi je trouve, qu'on a... qui faisaient un petit peu consensus entre nous... Vous me direz, vous allez me dire non, mais... Le premier c'est qu'on a pris plaisir dans les vidéos dans lesquelles on pouvait aller chercher dans l'image, autre chose que ce que énonçait directement le vidéaste par son dispositif. Donc le fait d'avoir un arrière-plan dans lequel il se passait quelque chose. Un jeu de couleur bizarre, une fumée au loin qui du coup... Pourquoi il y a une caméra fixe mais à un moment donné il fait ça ? Pourquoi, etc. Bon, c'est-à-dire qu'il y a eu un vrai plaisir à pouvoir avoir différents plans de lecture. Et ça on l'a trouvé. Et puis après, alors là je ramène à mes dadas, je sais que Robert c'est pareil, et puis d'autres, j'imagine... sur les miniatures urbaines de Kracaueur. Je crois qu'on a apprécié relativement les vidéos qui peut-être pourraient porter le titre de miniatures urbaines. Sachant qu'il est difficile d'en trouver une définition chez Kracauer vraiment, mais, qui serait quelque chose de, filmer quelque chose de contemporain, qui est à la fois, qui témoigne à la fois d'une permanence dans le temps et d'une dynamique dans l'espace. C'est-à-dire qu'il y a bien une dynamique dans l'espace mais ce qui nous importe c'est cette permanence temporelle de cette dynamique-là, et comment on, le film, en rend compte. Et qu'on vienne aujourd'hui ou demain, que ça soit de l'accéléré ou du ralenti, etc., on peut saisir cette caractéristique-là. Et ça j'ai trouvé qu'on était, on s'était mis d'accord presque malgré nous, sur que cette catégorie-là c'était plutôt une bonne catégorie quoi. Mais vous allez, je vous laisse me contredire.
RB : Juste pour dire que c'est dommage de prendre le mot générique "vidéo" parce que dans ce qu'on a vu aujourd'hui il y avait beaucoup de films. Donc c'est pas des vidéos, voilà. Donc c'est pas très grave, mais...
NT : C'est vrai. Et c'est vrai, alors là que... C'est du cinéma mais...
RB : C'est des films disons. Voilà, peut importe après...
NT : Oui c'est peut-être mieux de parler de films.
CL : Il y en a d'autres qui étaient vraiment vidéastes.
RB : Oui, bien sûr. Il y a des vidéos, des films...
CL : Mais c'est vrai que la distinction serait à faire.
OL : Je trouvais que, dans ce que tu disais aussi, sur la question de l'autonomie, finalement on a une image qui a un pouvoir référentiel et quelle est sa capacité d'ouverture au réel ? Est-ce qu'elle va restituer quelque chose et est-ce qu'elle a une capacité de créer une communauté autour d'elle ? En fait ça me rappelait un peu ce..., et puis je me disais en t'écoutant, c'est vrai, si le dispositif est plutôt clos sur lui-même alors il est finalement relativement pauvre, et s'il est connecté sur le réel, ouvert, capacité de renvoyer des situations, des formes de vie, il serait plutôt riche. Et puis, enfin voilà, je venais de me rappeler que chez Rancière par exemple, il y a des formes d'autonomie radicales, où finalement l'image ne..., et à tel point que, par hors de... presque hors du sens commun il n'y a plus de hiérarchie des sensibilités. C'est-à-dire qu'elle met tout le monde au même niveau, qui est celui de se reconstituer des codes pour y accéder. Et donc il y a à la fois les dispositifs qui seraient bienveillants, c'est-à-dire qui ménagent des ouvertures et la capacité de retourner quelque part aux situations, c'est-à-dire ne pas prétendre lui-même à la clôture, et le dispositif vidéo qui serait, au contraire, beaucoup plus, je ne sais pas comment le dire mais, qui mettrait au défi de te créer toi-même tes codes, mais en même temps ne permettant à personne de prétendre avoir un accès privilégié et pouvoir dire un sens par avance là-dessus.
JPT : Et du coup ça relie un petit ce que disait Naïm tout à l'heure sur le caractère déstabilisant de l'expérience qu'on peut avoir d'un film. Et qui peut peut-être se considérer à deux niveaux, c'est-à-dire à la fois l'effet que fait un film sur, dans la réception, qui peut être plus ou moins stabilisé ou déstabilisant dans... produire de la nouveauté dans l'expérience qu'on peut avoir. Et aussi, cette déstabilisation qui peut provenir aussi de l'échange qu'on a des autres personnes avec qui on discute et avec qui on échange, où il peut y avoir à certains moments des désaccords ou des divergences d'interprétation qui remet à zéro, ou en tout cas qui fait reconsidérer les codes que soi-même on a et qui ne sont pas forcément partagés. Donc il y a au moins ces deux, peut-être, niveaux de, de mise en mouvement, disons de déstabilisation, quoi.
CL : Je crois qu'il faudra peut-être à un moment poser la question : pourquoi prendre une caméra plutôt qu'un crayon pour travailler l'espace urbain ? On peut prendre n'importe quel film sur tous les corpus du cinéma et en discuter pour produire du sens et s'appuyer, sans s'en rendre compte d'ailleurs, sur les films pour parler de l'espace urbain. C'est pas pour ça que la vidéo a un usage particulier ou le film, il s'agit qu'il y a des productions, artistiques éventuellement qui peuvent servir pour les scientifiques ou les urbanistes. Donc la question se pose. Et la question se pose en terme de sens, en terme de sens d'une manière considérable, et précisément sur la question de l'engagement et de votre échange, que vous pouvez d'ailleurs avoir tous les deux, je dirais, est caractéristique de cela. C'est-à-dire que, effectivement, est-ce qu'un cinéaste par exemple va prendre une caméra plutôt qu'un crayon, parce que c'est son économie et sa manière de vivre et qu'on lui passe commande et qu'il fait un film. Et là on a toutes les chances effectivement d'avoir un film de commande dans toute sa caractéristique. Et ou alors, est-ce que, et quand bien même d'ailleurs ça soit un film de commande d'ailleurs, il le détourne, le subvertit, le transgresse. Et pour ma part je pense que le documentaire est un acte de transgression. Et, qu'à ce moment-là, je dirais, il fait, il utilise la caméra comme une condition à la compréhension de l'espace urbain. Et là, à mon avis, il y a un vrai corpus à ouvrir. Il y a un corpus à ouvrir sur, je dirais, en quoi la caméra peut-elle être une condition à la compréhension de l'espace urbain. Et c'est pas la même chose que de prendre tel ou tel film et d'en discuter. Ce qui est une très bonne chose, je ne parle pas de là, je parle d'une manière plus générale. Notre dispositif je l'ai trouvé extrêmement intéressant et très productif. Mais, voilà. C'est... parce que... Voilà, on ne se poserait pas la même question avec l'écrit. On ne va pas prendre... Mais la vidéo, ou le film de cinéma, ou quoi que ce soit, tellement d'un usage quand même

agréable, pratique, facile, mais… et la question reste posée… pour ma part j'étais sensible effectivement à cette question effectivement de la performance, qui reste à aborder. À savoir, de… Il y a ce film, en particulier, sur cet… ce coin de rue, que j'ai trouvé très très intéressant. Parce que, je dirais, il vient à nous montrer des superpositions de situations, qu'est effectivement un espace urbain, un carrefour. Je me souviens des étudiants de l'EHESS avaient en fait travaillé sur un carrefour, et ben je dois reconnaître que j'étais bien embarrassé. Et les étudiants étaient très embarrassés parce qu'ils arrivaient pas à pouvoir accrocher leur regard sur telle et telle chose. Et j'étais sensible là au fait que des étudiants en architecture aient su reconnaître un angle de rue, c'est-à-dire reconnaître, je dirais, s'accrocher à l'architecture, je dirais, de ce que peut être un carrefour, un carrefour est fait d'angles de rues. Ou de se prendre un angle de rue et de travailler dans l'épaisseur de la situation de cet angle de rues, à savoir qu'il y a des actions individuelles qui se jouent en même temps dans un espace collectif, et qu'il y a en même temps une superposition, une stratification de situations, je dirais, qui se superposent dans une sorte de rétention du temps, pour le dire comme ça, où le temps vient se superposer et nous donner une épaisseur. Et là j'ai trouvé qu'il y avait quelque chose d'extrêmement pertinent dans l'usage de la vidéo, pour le dire différemment, de vidéastes, là pour le coup, qui nous donnent à lire une lecture de l'espace urbain qui est un vrai problème autrement parce que l'espace urbain est profondément dilué, profondément fait de connaissances d'arrière-plan que si on y va avec une caméra comme ça, on a une opacité. Donc c'était juste une hypothèse de travail. Mais vous, ici, école d'architecture, je trouve qu'il y a effectivement un très très beau champ de recherche, pas facile, costaud, mais de qu'est-ce que c'est que la pertinence de prendre une caméra plutôt qu'un crayon pour rendre compte de nouveaux objets de l'espace urbain.
GC : Ce sont les questions qu'on se posait quand on prenait les micros ? [Rire]. Quelle était la pertinence ? C'est vrai, qui était une démarche assez…
NT : Encore plus radicale.
GC : … volontaire et pas facile il y a une dizaine d'années.
PS : En sachant qu'il y a rendre compte et il y a comprendre. Enfin, moi, à mon avis, il peut y avoir les deux options. Et c'est pas les mêmes. C'est-à-dire quelle est la pertinence de l'outil, pour l'architecte de ce point de vue, pour rendre compte ? Mais aussi pour comprendre ? Peut-être. Peut-être, il y a peut-être un champ là.
JPT : Et pour affecter.
PS : Pour affecter ? C'est-à-dire, qu'est-ce que tu entends ?
JPT : Quels effets produit le film sur celui qui le reçoit, quoi.
PS : Ah oui ! Alors, voilà ! Ça c'est autre chose, mais…
JPT : Ah oui, moi je pensais… parce qu'on a parlé de ça aussi, des films faits dans un cadre pédagogique sur l'effet que ça fait sur l'étudiant qui lui-même utilise cet outil-là. C'est-à-dire la manière d'appréhender le lieu comme avec le micro, chercher un matériau…
NT : Oui mais là… Oui, je pensais que tu parlais de ça tout à l'heure et ça rentre dedans.
CL : Oui, mais ça peut être ça, absolument. C'est-à-dire, oui sur une sorte de phénoménologie, je dirais, effectivement de la pratique filmique de l'espace urbain.
NT : Parce que je pense à toutes les pratiques de reconductions photographiques, où ce qui est intéressant bien sûr c'est de comparer les deux images, mais c'est surtout d'avoir le récit du nouveau photographe qui explique que, pourquoi il se retrouve à choisir cet emplacement-là, et ce point de vue-là et pas d'un autre, et qu'est-ce que ça lui dit de l'espace aujourd'hui ? Et du coup, cette expérience-là, qui n'est pas dans la photo, de fait, à la comparaison des photos donne autre chose. Et, dans ce que j'ai lu un peu ils expliquaient que aujourd'hui, justement cet emplacement-là n'est plus valable. Parce que on peut plus saisir l'écologie des flux à partir d'ici par exemple, etc. Et, ce retour d'expérience sur le fait de prendre une caméra, ou un appareil photo, je dirais presque sans film, même si le film derrière n'existe pas, où il est pas utilisé, est aussi quelque chose sur laquelle on n'a pas travaillé.
CL : Mais c'est là, à mon avis, où revient la question, sans les opposer, des catégories de la mesure et de l'expérience. Parce qu'on voit que très rapidement on revient à la question de la mesure. On voit bien qu'il y a une praticité, une efficacité, une opérationnalité de l'usage de la vidéo dans l'espace urbain pour faire de la mesure, mesure des flux, ou appréciation des flux, etc. L'idée, et c'est quand même l'idée aussi de votre réflexion c'est de dépasser ce cadre de la mesure. Là il y a, à mon avis, des vraies réflexions à mener.
JPT : Mais si on se dit "dépasser la mesure" et "aller dans le sens du comprendre", une question qui se pose c'est quand même, bon… si on montre des choses par la vidéo, alors on parlait des interactions sociales, on parlait des situations, etc. Mais on peut se dire, que si on se situe du côté opérationnel, maintenant, du côté de l'urbain, du projet, ou des processus de transformation actuels, il y a peut-être aussi des mouvements qui vont dans le sens d'une, d'un cadrage du sensible, d'une façon d'intervenir sur les environnements sensibles de la ville, dans le cadre des projets. Et que c'est pas seulement de travailler sur des pratiques ou appliquer des modes de cheminement ou des façons de… c'est aussi le fait de produire des qualités nouvelles, de configurer ou de cadrer des environnements sensibles, etc. Que la vidéo, par rapport peut-être à d'autres supports, est-ce que, et c'est pour ça que je posais aussi la question de l'effet, c'est-à-dire que, est-ce que ce serait pas aussi… est-ce que le dispositif pourrait pas aussi, filmique, aurait pas une intention, ou en tout cas, une ouverture sur la capacité à montrer des processus de mise en ambiance des espaces urbains. C'est-à-dire que ce qui est montré par la vidéo c'est pas seulement des objets à percevoir ou des pratiques, ou des interactions sociales en cours dans des situations urbaines, mais aussi comment l'espace lui-même est en interaction avec des environnements et des usages, et aussi créateur de nouvelles situations sensibles, qui n'existaient pas avant, et dont… et à prendre en compte complètement dans l'émergence de nouveaux processus de conception. C'est ce que dit Sloterdijk ou d'autres, quoi : comment est-ce que les transformations urbaines c'est pas seulement transformer des espaces ou transformer des pratiques, c'est aussi créer de nouveaux environnements sensibles. Est-ce que la vidéo, aurait pas une fonction de ce côté-là ? Mais, ça voudrait dire quoi ? Ça voudrait dire qu'il ne s'agit pas seulement de montrer que dans telles… enfin des situations, des usages même du quotidien, etc., mais il s'agirait de montrer, par un support audiovisuel, et là l'audiovisuel c'est ce médium-là, c'est pas… on donne pas à sentir des choses ou à toucher des choses, on est dans un médium particulier qui est celui-ci, dans sa capacité à faire ressentir des processus de transformation qui jouent sur d'autres plans que ceux justement des usages, des pratiques, ou des interactions.

C'est-à-dire, quelle conformité il y a entre le support audiovisuel, vidéo, dans sa dimension de médium, et d'autre part les processus émergents de transformation de l'espace urbain qui jouent sur autre chose que des pratiques, et qui jouent sur de la sensibilité précisément. Donc, est-ce qu'il y a une conformation entre… Là, quand on voit les films, on ressent de la lumière par exemple. Et cette sensation de la lumière elle est aussi en œuvre dans les processus mêmes de conception urbain. Donc quelle… à un moment donné quelle conformation entre ces deux choses-là ?
GC : On avait abordé ce point là sur le premier film, et sur le corps aussi… Cette capacité à restituer des variations, des transformations de l'expérience sensible par une mise en exergue… Et là c'est vrai que, oui, il y a des potentialités sans doutes, mais qui ne sont pas toujours prégnantes dans, partout là.
NT : Pas forcément dans les extraits là ouais…
CA : Notamment sur la question du son.
GC : Sur la question du son elles apparaissent, enfin, on essaie des choses parfois. Sur la lumière on a essayé. Il y a des éléments qui sont intéressants, qui peuvent rejaillir de cette, de ce mode, de ce dispositif filmique, là. Qui sont sans doute encore des voies…
OL : Et la… tu vois la vidéo peut peut-être permettre de faire partager des sensations qui sont pas, du point de vue de la configuration sensorielle qu'on a, directement accessibles. Mais en même temps, comme des sortes de passerelles, encore un fois, de concernement. C'est-à-dire, c'est une façon de créer une communauté, de s'interroger sur, d'élargir le potentiel un peu qu'on peut… voilà, la façon d'explorer un peu les choses. Donc c'est, comme dire… en ce sens-là il y a pas une approche instrumentale de la vidéo. C'est-à-dire on ne demande pas à la vidéo de venir arbitrer des options. On lui demande simplement de nous concerner un peu plus vis-à-vis d'un espace qui au-delà de lui-même a un potentiel. Et ça je trouve que c'est intéressant, je trouve, ce passage toujours par la communauté, c'est-à-dire que, entre la sensation que capture la vidéo et puis l'opérationnalité il y a une sorte de mise en partage, de communauté en fait, qui soit plus ou moins provisoire, fixe, experte…
NAS : Mais, par exemple, sur le premier film… mais que t'as pas vu ce matin, ce qui était frappant c'était la capacité de…
LB : Le film de *Rio* de Dominique Gonzalez-Foerster.
NAS : …la capacité des groupes ou des foules à se croiser, comme ça, enfin, à pas se rentrer dedans, dans un espace non défini, enfin très défini graphiquement mais sûrement pas au niveau du sol. Et puis ça me rappelait un peu ce qu'on se disait à Annecy, sur les premiers films Lumière où en fait on voit une chaussée qui est pas partitionnée et puis on voit le bordel, mais on voit les projectiles urbains qui se croisent sans se rentrer dedans. C'est pareil. Et puis aussi on voit ça sur les films de touristes en Asie par exemple, avec les bicyclettes et ainsi de suite. Et là je me dis " Ah tiens, moi quand je vois des films comme ça je me dis que ça me fait quand même réfléchir sur la raison pour laquelle on partitionne l'espace public". Alors ça ça serait pour moi un schéma que j'identifie peut-être, ou c'est pas directement opérationnel, c'est pas des films qui ont été faits pour montrer quelque chose, mais ça infuse parfois, par des côtés, ça, enfin… disons, le rapport entre ces films-là et ce qu'on peut en faire, il y a un peu un point aveugle entre les deux, et puis, presque, tant mieux. Je ne sais pas, ce serait un peu difficile de…
PA : Oui, c'est ouvert.
GC : Oui oui, c'est pas tout tracé.
JPT : Mais, justement c'est aussi quand même… enfin les films sont tous, malgré tout, cadrés par quelque chose qui est on peut les lire. On peut utiliser le terme de lecture. On peut les lire, les interpréter. C'est-à-dire qu'il y a, il y a des signes donnés à voir. On reconnait des objets, des espaces, des gens qui bougent, etc. C'est une façon de cadrer, la présentation vidéo, d'un dispositif filmique, de se dire : on est dans un mode de représentation. On peut très bien considérer des films qui sont complètement abstraits, qui sont dénués de prise, de sens, ou de signe interprétable, et on joue simplement sur des palettes de couleur, ou sur des compositions sonores qui font pas sens, au sens d'une signification qu'on peut donner au groupe de personnes qui interagit et que je peux observer et comprendre, mais par contre, qui font sens au sens de la sensibilité qui est produite. On est dans autre chose. Et peut-être que là, on arrive peut-être à un moment où on… enfin il y aurait peut-être un questionnement, en tout cas une réflexion à avoir sur ces deux modes d'usage du film. Et en particulier en terme d'ambiance. Parce que si on reste sur un plan purement interprétatif, on lit, on lit des vidéos et on peut travailler sur leurs capacités différentielles, et il me semble que selon les films présentés dans la journée on est plus ou moins… on voyait bien qu'il y avait des réactions différentes, on est engagé plus ou moins dedans, on est touché plus ou moins, etc. Malgré tout on est dans un registre filmique très particulier, très standard, normé quand même. Mais si on commence à se dire, en quoi le film, ou le dispositif filmique a quelque chose à voir avec l'introduction de l'ambiance dans la façon de mettre en œuvre une réflexion sur les processus de transformation de la ville et sur son caractère opératoire. Si on met le mot ambiance, quand on a dit "rythme", quand on a dit "effet", quand on a dit "palette de couleurs", etc., à mon avis c'est là où on commence à toucher l'ambiance. Mais qu'est-ce qu'il y a derrière ça : "rythme", "couleur", etc. Et qu'est-ce qu'il y a derrière ça si on ne s'en tient pas simplement à commenter ou à donner des versions différentes, des interprétations qu'on peut avoir, de telle ou telle situations… Alors ça peut être joli, ça peut être agréable, on voit plein de choses, etc. Mais on reste sur un plan interprétatif. Et là on touche peut-être une limite aussi, je ne sais pas. Peut-être que c'est une limite. Mais en tout cas, et c'est par exemple ce que James appelle "l'expérience pure" par exemple : le fait que on est dans… sur un plan de situation où on n'est plus uniquement dans du perceptif, mais dans du sensible. Le sensible au sens où ça… en amont même de l'interprétation on est déjà dans de la sensation, de l'affect, du sensible. Et qu'on peut pas s'en tenir simplement dans… alors là ça repose la question de la re-présentation, du partage de la re-présentation, puisqu'il y a aussi la présentation. En quoi la présentation est présente dans les dispositifs filmiques ? C'est-à-dire en quoi, malgré tout, dans toutes ces propositions filmiques, on retrouve ces plans d'une expérience sensible. Je ne dis pas qu'ils sont pas présents parce qu'on en a une interprétation. Mais je dis qu'il faut les rechercher aussi. Enfin, je ne sais pas si je suis clair quand je dis ça ? Mais on voit bien qu'il y a ces deux plans : perceptif et sensible, et c'est pas exactement la même chose.
CA : Et une question, c'est, est-ce que, du coup, ici ça permet aussi de les amplifier ?
JPT : Peut-être, exactement, oui tout à fait.
GC : Oui, de les mettre en exergue.

OL : C'est là où moi je trouve que… où t'as des formes de codes esthétiques qui sont justement dans… qui sont très provisoires, qui tiennent à la situation de réception. Enfin quand on discutait, notamment là sur Whyte, enfin je me trompe peut-être, oui, le dernier, Welsby, *Park Film*, on était… enfin, moi il me semblait justement en situation de… sans code esthétique évident pour venir reconnaître ce qui s'y trouve. Et du coup, on a quand même… on met là des sortes d'allures, des sortes de descripteurs un peu provisoires qui en même temps restent énormément rattachés à la vidéo elle-même. Il n'y a pas un code qui prétendrait venir s'autonomiser. Et je trouve qu'il y a un peu de ça dans l'ambiance. C'est-à-dire cette façon de se mettre en sympathie de façon, voilà, provisoire, une forme d'intelligence, avec des éléments qui sont pas des éléments reconnaissables, quoi… une forme d'intelligence un peu particulière.
GC : Oui, ce que tu dis ça peut être aussi bien un processus de fabrication que de perception, réception.
JPT : Oui oui. Oui oui.
GC : C'est-à-dire que même si l'intention peut te mettre dans la situation de celle dont tu parles, du sensible par rapport au cognitif ou au perceptif… C'est parfois plus difficile !
CL : Est-ce qu'on peut considérer que la notion d'ambiance serait la version sensible du point de vue surplombant qu'on peut avoir sur un objet, et qui est un peu le point de vue de l'urbaniste ou de l'architecte ? C'est-à-dire que, et que cela pose un problème parce que ça renvoie ça la vidéo, c'est-à-dire que, on est sur une question je vois "ambiance architecturale et urbain"… rendre compte d'une ambiance architecturale ou urbaine d'un site, d'une architecture ou d'une urbanité, c'est d'en rendre compte aussi effectivement de son esthétique, de ce que cela procure d'une manière, en beauté ou en laideur ou quoi que ce soit. Enfin bon, en perception, en sensation, en émotion, dans la manière dont on est habité dedans et que l'on s'habite dedans… dont on est enveloppé par l'architecture ou l'urbanisme… Mais, je dirais, en tout cas on y est tenté, de part le caractère esthétique des architectures et des formes urbaines, qu'on les aime ou qu'on les aime pas d'ailleurs, c'est pas la question, mais que la vidéo va venir rechercher à rendre compte de cette esthétique-là. Bon. Effectivement on est peut-être là dans une, dans un retour à la position surplombante, mais sous sa vertu, je dirais, sensible et esthétique, parce que qu'est-ce qu'il en est de la question de l'ambiance dans le vécu qui peut, d'ailleurs ça a été évoqué je ne sais plus par qui, par vous tout à l'heure dans la réunion, que effectivement les relations singulières des individus dans un lieu donné tendent à masquer effectivement l'esthétique du lieu. Et c'est une tension qui à mon avis devrait être discutée dans la question de rendre compte, en filmant un espace urbain. Qu'est-ce… on est happé, très facilement. J'ai fait un film pendant trois ans sur la construction d'un lieu de travail, d'une architecture. J'ai fait deux films sur les espaces urbains : on est effectivement très facilement happé par l'esthétique de l'objet que l'on a à rendre compte. Est-ce que c'est cette ambiance-là, à la manière des *Films d'Ici* sur l'architecture faits par le… son nom m'échappe, le producteur et réalisateur [Richard Copans], ou est-ce que on s'intéresse aussi à cette ambiance qui peut être en tension avec le lieu. On va filmer les bâtiments de Le Corbusier, j'ai été le faire à Firminy, c'est sûr qu'on a des jeux de lumière et effectivement on a, on peut avoir des gens qui se baladent, ça fait des petits déplacements, ça fait joli, et c'est intéressant. [Rires]. Mais l'ambiance, l'ambiance de vivre dans ce lieu, l'ambiance d'habiter ce lieu, de le pratiquer au quotidien, est-ce que ça fait partie aussi du travail qui vous concerne ou qui concerne la question de l'ambiance des espaces urbains avec une vidéo. Et là il y a une vraie… là c'est compliqué.
GC : Bien…
CL : C'est compliqué par ce que l'un peu neutraliser l'autre, et c'est très souvent quand même l'ambiance de l'esthétique.
AMM : Enfin moi il me semble… enfin, je ne suis pas sûre d'avoir compris vraiment tous les propos qui viennent d'être tenus, mais il me semble que, même au-delà de révéler des esthétiques, que l'acte vidéo, enfin le fait de faire un film, la création artistique en fait, qui est derrière la création du film, crée des esthétiques des lieux. C'est-à-dire que, non seulement, ils les révèlent mais ils sont capables de créer de nouvelles esthétiques, et de faire s'approprier ces esthétiques qui permettent de voir la ville autrement. C'est-à-dire que c'est, à l'inverse du processus où on rendrait compte de ce qui existe, en fait, on crée des esthétiques à travers un acte artistique, et ceux qui reçoivent ces images finalement voient ensuite la ville autrement, nourris finalement de cette esthétique créative qu'ils ont perçue. Donc, voilà, pour revenir sur cette question d'esthétique, c'est vrai que ça révèle mais aussi ça crée des visions nouvelles. Et je suis bien d'accord aussi sur le fait qu'il faut vraiment distinguer du coup la, le caractère sensible de la perception des espaces, et des ambiances vécues. Enfin, la façon dont on perçoit les ambiances quand on les vit, et la perception esthétique de ces ambiances. Il me semble que c'est vraiment deux champs très très différents, et qu'on peut pas les superposer. C'est… ça peut renvoyer à des images des lieux, enfin, les perceptions esthétiques, mais en tout cas ça rend pas compte des ambiances vécues.
PA : Et là c'est très personnel. Il y a autant d'ambiances vécues que de personnes en fonction de… justement de son histoire, de ce qu'elle vient de vivre, de… Donc ça c'est la question de la réception qui se pose mais, dans une ambiance il y a pas un, un individu, voilà. Donc il n'y a pas une ambiance ; c'est pas possible.
OL : Je pense que la réception, la question de la réception se pose de manière particulière parce qu'elle devient problématique. Et je trouve le mot de "on est happé" très intéressant. Parce que… il… enfin bon, moi si je reformulais je dirais "quelque chose persiste". Quelque chose persiste et dans la réception j'ai pas de quoi venir arrêter cette persistance. Donc, à partir de là, on est happé… on est happé de manière sympathique. C'est-à-dire qu'on est happé à faire persister, à goûter quelque chose.
CL : On est happé avec effectivement la caméra en particulier par la focalisation du regard, et la recherche des angles de prises de vue, et des lignes de fuite, de tout le travail de cadrage que nous amène à faire la caméra, et nous invite à faire la caméra. Mais par contre quand on vit dans un lieu, on n'est pas forcément happé, on le digère, il se banalise, on l'intègre, il s'incorpore, on le regarde avec les joies et les contraintes, les difficultés, le travail, vivre un lieu c'est le vivre aussi au rythme du travail, mais aussi des satisfactions et des… des gens que l'on fréquente, qui sont là, qui sont pas là, et qui donnent une autre couleur au lieu quand ils sont là ou ils sont pas là… Et ça aussi c'est l'ambiance. Et c'est ça que je voulais dire tout à l'heure, mais en fait vous aviez très bien compris parce que…
GC : C'est clair ! [Rire].
JPT : Là-dessus on peut que valider ! [Rire].
CL : Donc la question qui se pose c'est effectivement, avec la caméra vidéo…

GC : Comment tu accèdes à…
CL : et peut-être être dans un travail de résistance à cette manière d'être happée si on veut aller chercher ce qui se joue dans l'expérience vécue des personnes dans le lieu.
NT : Il est 17h. Il faut qu'on voie comment tu organises la fin des échanges…. Pour savoir si on, comment, enfin, voilà, parce qu'après tout le monde va…
CL : Elle vous a demandé de faire l'introduction vous lui demandez de faire la conclusion. [Rire].
LB : Merci ! [Rires].
NT : Non non non. Je veux dire on peut continuer, mais il nous reste, on peut faire une dernière salve mais je veux dire, c'est bien de…
CA : Juste déjà… comment ça intervient dans le travail de recherche, comment cette journée intervient dans le travail de recherche ? C'est une question difficile ?
CL : Elle croyait le savoir mais elle sait plus. [Rires].
LB : Un peu. Vous avez aussi raison…
NAS : T'as le droit de pas savoir encore. Tu peux dire je sais pas encore.
NT : Ben si, quand même.
PS : Ben si tu l'as fait c'est que t'as une idée quand même.
CA : Comment on a constitué les groupes ? Une question encore plus dure.
NAS : Sur quels critères…
CL : Si j'avais su… [Rire].
LB : Comment on a constitué les groupes, c'est ça ? En essayant de croiser les champs. Cette question je sais comment répondre. Après, sur la première, ben, je… enfin ce corpus de films, enfin, ces films font partie d'un corpus qui est plus large. Et en fait, qui m'intéresse… ils ont des critères communs quand même, enfin… c'est tous des, ça se passe dans l'espace public urbain, et pour moi, ils proposent une mise en vue, une mise en forme, à travers des modélisations ou une construction qui est plus ou moins rigide, ou plus ou moins ouverte, des, de la relation entre l'espace et les corps dans la durée. Et donc de cette perception-là possible. Donc… voilà, j'ai justement essayé de réunir un corpus en partant pas uniquement de vidéos produites dans le cadre de recherches urbaines ou d'archives, enfin voilà, mais en essayant d'aller aussi du coté du cinéma, du coté de l'art vidéo, pour essayer de voir comment on pourrait réemployer, enfin, de quelle manière il y a des passerelles qui nous permettent de réfléchir et aussi de… qui seraient aussi au service, dont on n'a pas l'habitude en archi, mais qui pourraient être au service d'une réflexion sur la ville, enfin d'une compréhension de la ville. Donc ça ça fait un petit bout de temps que je, que j'ai constitué ce corpus-là et puis que j'essaie de l'analyser, etc. Donc cette journée c'était… voilà, vous proposer ces films pour avoir un retour un peu plus collectif, et puis donc, valider ou invalider mes premières hypothèses et puis recueillir de nouveaux, de nouveaux récits, ou de nouvelles interprétations. Donc d'une part. Et puis après il y avait ce côté, le côté de l'opérationnalité, ou de, qu'est-ce que ces images produisent ou pourraient produire dans les divers champs convoqués, enfin, par… dont vous êtes issus, enfin rattachés. Et, parce que moi je peux, enfin je vois… j'ai une petite vue de… je peux projeter un peu les usages possibles du film dans… au Cresson, dans certaines recherches, dans certaines conditions ou exercices pédagogiques, mais par contre, j'ai du mal à voir vraiment en quoi, enfin, de quelle manière ça peut être intéressant pour des agences d'urba, pour la recherche en sciences humaines, etc. Voilà. Pour l'instant c'est à peu près tout ce que je peux dire, je crois…
NT : Bon, il y a un intérêt aussi pour le laboratoire c'est de profiter du travail des doctorants pour travailler collectivement avec des invités sur des objets qu'on partage en fait. Donc je dirais quelque part on utilise aussi comme prétexte le travail de Laure pour une fois par an continuer à travailler sur la question de la vidéo, de manière un peu ouverte. Donc c'est…
CL : Et bien merci de nous avoir invités.
AMM : Oui.
GC : Et donc ?
LB : Et donc… ?
GC : Je ne sais pas… moi j'attends toujours la suite sur les dispositifs filmiques… Tu vas les ?
NT : T'as raison, c'est un point… c'est un point important.
GC : J'imagine que tu vas les exposer et voir comment, finalement ils répondent à ta question. [Rire].
LB : Merci.

IV – Carnet de prise de notes rempli par les intervenants

Recomposition d'un livret de prise de notes, par l'assemblage de pages scannées à partir des livrets distribués aux différents intervenants et remplis au cours de la projection :

> Livret de prise de notes <

<< *La transformation ordinaire des lieux au prisme des dispositifs filmiques* >>
Journée d'étude – Laboratoire CRESSON – ENSA Grenoble – Vendredi 11 Janvier 2013 – Organisation : Laure Brayer

Prénom
>

Discipline
>

Fonction
>

CORPUS PRINCIPAL
>>>>>>>>>>>>>>>

1 >> GONZALEZ-FOERSTER Dominique, *Rio de Janeiro*, 5 min 46 sec, couleur, sonore, 2000. Extrait : de 0' à 2'13"
2 >> STRAUB Jean-Marie, HUILLET Danièle, *Lothringen !*, 21 min 05 sec, couleur, sonore, 1994. Extrait : de 11'15 à 13'04"
3 >> SMITH John, *The Girl Chewing Gum*, 11 min 37 sec, n&b, sonore, 1976. Extrait : de 0' à 2'40"
4 >> AURG, SMTC, *Trajets 3 modes*, 43 min 30 sec, couleur, muet, 2011. Extrait : de 0' à 1'45"
5 >> BUCHCIK Raphael, PATUREL Clément, ROCHE Damien, *Ambiances et temporalités*, 9 min 51 sec, couleur, sonore, 2010. Extrait : de 14' à 2'15"
6 >> SUDAN Karine, *Esplanade de la cathédrale*, 3 min 2 sec, couleur, sonore, 1994. Extrait : de 0'37" à 2'55"
7 >> DEZZAZ Kawtar, FERRERA Joao, MARCHAL Théo, PIMENTEL André, TESSIEUX Marine, *Dans l'intimité de la rue*, 8 min 10 sec, couleur, sonore, 2011. Extrait : de 2'58" à 4'48"
8 >> WHYTE William H., *The Social Life of Small Urban Spaces*, 58 min et 59 sec, couleur, sonore, 1988. Extrait : de 16'52" à 18'08"
9 >> CORRE Jean-Philippe, *La parenthèse urbaine*, 5 min 37 sec, couleur, sonore, 2010. Extrait : de 0'16" à 01'01"
10 >> WELSBY Chris, *Park Film*, 7 min 16 sec, couleur, muet, 1972. Extrait : de 0'05" à 03'06"

CORPUS SECONDAIRE
>>>>>>>>>>>>>>>

1 >> BRAYER Laure et alii, *Urban Taskscapes. Looking at 5 metropolises*, 14 min 22 sec, couleur, sonore, 2011. Extrait : de 8'39" à 11'21"
2 >> GONZALEZ-FOERSTER Dominique, *Taipei*, 9 min 15 sec, couleur, sonore, 2000. Intégral ou Extrait : de 2'24" à 4'24"
3 >> PIEDLABICHE, *(Sans titre) RER*, 12 min 46 sec, couleur, sonore, 2010. Extrait : de 1'53" à 3'44"

GONZALEZ-FOERSTER Dominique, *Rio de Janeiro*,
5 min 46 sec, couleur, sonore, 2000.
Extrait : de 0' à 2'13"

révèle des perceptions et usages de l'espace public.
1 grande esplanade traversée par une route et très dessinée par les grands marquages au sol.
1 dominante minérale - très dessiné
1 mobilité prétonne - 1 impression de calme, de quiétude, d'espace apaisé - 1 contraste avec l'attroupement plénier qui évoque l'insécurité
1 route sans voitures!
évoque la déambulation - la lenteur
Pas de densité commerciale ou humaine
Une composition très graphique, esthétique de l'espace

STRAUB Jean-Marie, HUILLET Danièle, *Lothringen !*,
21 min 05 sec, couleur, sonore, 1994.
Extrait : de 11'15 à 13'04"

Dans un panoramique
TOUT

une vue classique avec son horizon

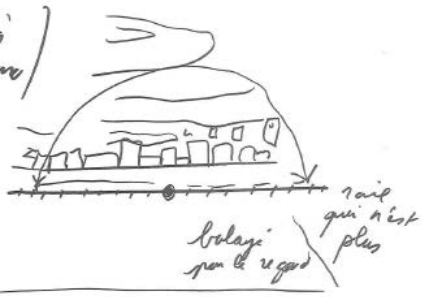
Mais aussi une coupe

là ça triche pas! Bon choix par rapport à D.G Foerster parce que ça montre 2 postures très ≠

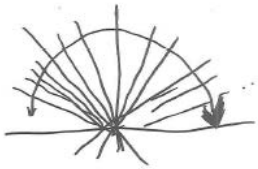
ce qu'on voit depuis la fenêtre du train!

(Moi je trouve que ce plan met en tension le corps là -)

(encore un rapport à la peinture)



on ne peut s'empêcher de comparer au film de D.G. Foerster, ~~et là~~ qui apparaît à très aseptisé au regard du panoramique des Straub.



SMITH John, *The Girl Chewing Gum*, 11 min 37 sec, n&b, sonore, 1976.
Extrait : de 0' à 2'40"

sans indications ?
f. trop (plutôt q épuisement)

AURG, SMTC, *Trajets 3 modes*, 43 min 30 sec, couleur, muet, 2011.
Extrait : de 0' à 1'45"

Un enregistrement "objectif"
le silence ne contextualise pas le pt de vue
c'est une utopie
image vide / son vide
mais le dispositif de 4 pts de vue ou
d'expérience " n'est pas indifférent
le contenu de l'image renvoie au
vide, les rages gens rencontrés et
l'étonnement que ça produit, mais
ce n'est pas l'intention apparemment
du film.
un film "objectif" qui ne dit rien
mais le dispositif des pts de vue
est intéressante.

BUCHCIK Raphael, PATUREL Clément, ROCHE Damien, *Ambiances et temporalités*, 9 min 51 sec, couleur, sonore, 2010.
Extrait : de 14' à 2'15"

- des ruptures rendent sensibles les ambiances hétérogènes, le montage manque peut-être toutefois en partie ~~de~~ le projet : les variations sensibles restent assez grossières (appareils utilisés)
- Rails – mais travelling du marcheur parmi les passants – Une ligne est suivie, mais la caméra-épaule détourne cette trajectoire rectiligne –
- illusion d'une solidarité entre point de vue et d'écoute / peu stratégique en l'occurrence – problème de personnalisation.

SUDAN Karine, *Esplanade de la cathédrale*, 3 min 2 sec, couleur, sonore, 1994.
Extrait : de 0'37" à 2'55"

l'histoire d'1 banc :
on est ds l'affordance,
la phénoménologie du banc
| la manifestat° de ts les possibles du banc

DEZZAZ Kawtar, FERRERA Joao, MARCHAL Théo, PIMENTEL André, TESSIEUX Marine, *Dans l'intimité de la rue*, 8 min 10 sec, couleur, sonore, 2011.
Extrait : de 2'58" à 4'48"

Commentaire Personnel.

- Très bonne vidéo jouant sur 2 niveaux :
  - les actions individuelles ds 1 espace collectif
  - la superposition des actions de l'épaisseur temporelle d'1 ~~[illegible]~~ situation partagée.
  - → Par jeu de cadrages ds 1 seul cadre.

Commentaires du groupe :

- efficaces.
- le quotidien d'1 angle de rue.
- l'abri / le déplacement : apparaît, se manifeste très clairement.

Commentaire Personnel :

- le jeu des interactions et des actions individuelles devient 1 jeu de cadres filmiques ds le cadre urbain. De sorte qu'il n'y a pas de dissipation de l'espace public au profit des espaces privatifs des actions individuelles.

- ✗ Interactions sociales (goffman)
- on est ds les scènes agitées

WHYTE William H., *The Social Life of Small Urban Spaces*, 58 min et 59 sec, couleur, sonore, 1988.
Extrait : de 16'52" à 18'08"

Le cinéma comme instrument d'analyse de la réalité – comparaison avec l'instrument scientifique –
La réalité / le film
Les analyses sont-ils encore des plans filmiques ?
Mise en évidence de l'organisation d'un site, d'un territoire.
Le film comme document, comme image – rapport à un relevé, à un décryptage.
Montage didactique / compte-rendu
Espace urbanistique nouvelle / formalisme

Fascination pour l'image produite.

CORRE Jean-Philippe, *La parenthèse urbaine*, 5 min 37 sec, couleur, sonore, 2010.
Extrait : de 0'16" à 01'01"

Commentaires de groupe

- 1 besoin sur la trace urbaine

Commentaire personnel :

- Bel exemple de lien entre performance urbaine et représentation des espaces urbains.

(10)

WELSBY Chris, *Park Film*, 7 min 16 sec, couleur, muet, 1972.
Extrait : de 0'05" à 03'06"

Atmosphère | Parc. ~~Forêt~~
Effets plastiques | Boisé
de la lumière
et contrastes colorés.
Forte profondeur de champ
Tout au long de la journée.
des brumes matinales
aux couleurs chaleureuses du soir
et
Activités avec des rythmes différents
↳ promenades
↳ activités sportives
↳
travaux de gestion.

profondeur de champ
assez forte malgré brumes.

- pratiques individuelles
- groupe

BRAYER Laure et alii, *Urban Taskscapes. Looking at 5 metropolises*, 14 min 22 sec, couleur, sonore, 2011.
Extrait : de 8'39" à 11'21"

GONZALEZ-FOERSTER Dominique, *Taipei*, 9 min 15 sec, couleur, sonore, 2000.
Intégral ou Extrait : de 2'24" à 4'24"

PIEDLABICHE, *(Sans titre) RER*, 12 min 46 sec, couleur, sonore, 2010.
Extrait : de 1'53" à 3'44"

Notes à propos du débat collectif
>>>

la prochaine fois
prévoir du vin

Annexes du chapitre 7

Sommaire

I – Liste des verbes opérateurs relevés dans les discussions de la journée d'étude

I – Liste des verbes opérateurs relevés dans les discussions de la journée d'étude

À partir des discussions intégralement retranscrites de la journée d'étude, nous avons relevé l'ensemble des verbes opérateurs prononcés par les intervenants, c'est-à-dire, les verbes employés pour traduire ce que fait le film, ou un élément du film (un dispositif, un plan, un détail de l'image ou de la bande sonore, etc.) dans sa réception par le spectateur. Pour cette présentation nous avons rattachés les verbes exprimés aux différents extraits projetés. Si certains extraits sont absents de cette liste c'est que les discussions faisant suite à leur projection n'ont comporté aucun verbe opérateur.

Extrait 1
Emerger
Tisser
Inviter à porter un regard
Inviter à suivre
Faire suivre
Mettre en tension
Mettre en mouvement
Focaliser
Porter attention
Faire l'épreuve de la perception

Extrait 2
Montrer
Mettre en tension
Décomposer
Entrer dans une forme de description
Contempler
Faire imaginer
Traduire
Faire remonter des forces en présence
Créer, susciter de la pensée
Permet
Faire écouter
Imaginer
Échafauder du sens
Questionner

Extrait 4
Renvoyer à des souvenirs
Permettre des comparaisons

Extrait 5
Rendre compte

Extrait 6
Démontrer
Ça nous dit ce que l'on doit voir
S'immerger

Extrait 7
Sensibiliser
Sensibiliser au partage de l'espace
Instaurer une patience
Nous mettre en situation d'attendre pour voir ce qui va se passer
Transmettre des informations multiples au spectateur
Être dans le ressenti d'une expérience vécue
Rémanence de situations vécues

Extrait 9
Témoigner
Susciter un désir
Donner envie d'aller s'y promener
Réveiller les imaginaires
Perturber

Extrait 10
Témoigner
Retranscrire une perception
Contempler

UNIVERSITÉ DE GRENOBLE

Dispositifs filmiques et paysage urbain. La transformation ordinaire des lieux à travers le film.

Mots clés : Ambiances urbaines, Dispositifs filmiques, Paysage en pratique, Temporalités, Transformation ordinaire, Espace public urbain.

Partant d'une considération sur le paysage configuré au quotidien par les pratiques individuelles et collectives qu'il accueille et qui lui donnent forme, ce travail de thèse en architecture s'intéresse à la transformation ordinaire des lieux et interroge les manières dont nous pouvons l'appréhender pour penser leur devenir. Comment prendre en compte la dynamique de l'ambiance pour penser la conception d'un lieu ?

Cette recherche interroge dans ce sens la portée du film (comme médium, comme pratique et dans sa réception) dans ce qu'il permet de comprendre de la transformation ordinaire des lieux. Il s'agit ainsi de questionner les potentialités des images audiovisuelles quant à la perception, la représentation et la conception partagée d'espaces publics urbains. En quoi et comment le film peut-il permettre de saisir les états et transitions des relations entre espace et corps percevants autant que pratiquants ?

Pour cela, un protocole méthodologique croisé, à l'écoute d'une hétérogénéité des usages du film dans la compréhension et la constitution du fait urbain, a donné lieu à la construction et à l'analyse de quatre corpus de travail : 1. Recueil et sélection de films existants ; 2. Observation et suivi d'une mission vidéo dans un cadre opérationnel ; 3. Réalisation d'un film de commande ; 4. Expérimentation pédagogique auprès d'étudiants en architecture. Ces quatre corpus considèrent à plusieurs égards la problématique de la fabrication de films : statut et enjeu du recours au film, engagement dans le terrain (dans l'espace, le temps et la relation à l'Autre) par la pratique filmique, postures filmiques et rapports au monde. Notre recherche soulève, dans un second temps, la question de la réception filmique. C'est ainsi à partir d'une expérience d'audio-vision collective que le film devient le support d'un dialogue entre différents interlocuteurs conviés à mettre en partage et en débat leurs expériences. La pluralité des registres mis au travail au cours de la réception des films et de leur discussion (à savoir le sensible, le perceptif, l'interprétatif, le critique et le créatif) devient le support à l'élaboration d'un commun.

De ces considérations sur la portée du film émerge en toile de fond l'importance du sensible et de l'improvisation collective dans l'appréhension et la conception de l'espace public urbain.

Film Apparatus and Urban Landscape. The Ordinary Transformation of Places Through Film.

Keywords: Urban Ambiances, Film Apparatus, Taskscape, Temporalities, Ordinary Transformation, Urban Public Space.

Starting from a consideration of the landscape, as it is configured daily by individual and collective practices which are supported by the landscape and from which the landscape is being shaped, this PhD thesis in architecture focuses on the ordinary transformation of places and questions the ways through which we can understand it in order to think out the becoming of these places. How can we take into account the dynamic of the ambiance in order to think about the design of a place?

In that perspective, this research questions the scope of film (as a medium, as a practice and in its reception): what does filming allow us to understand of the ordinary transformation of places? This work investigates the potential of audiovisual images in terms of perception, representation and shared designing of urban public spaces. How can film facilitate the understanding of the states and transitions of the relationship between space and bodies – considering that bodies perceive and act at the same time?

In order to study that question, a specific methodological protocol, open to heterogeneous uses of film for the understanding and the designing of cities, was worked out. It led us to the analysis of four frameworks: 1. Collecting and selecting existing films; 2. Observing a video project within the context of an urban study; 3. Filmmaking; 4. Experimenting film practice with architecture students. These four frameworks address the question of filmmaking in different ways: status and stakes of the use of film, involvement in fieldwork through film practice (involvement in space, in time and in relation with others), film postures and relations to the world. Secondly, our research raises the question of film reception. It is, then, from a collective experience of reception that film becomes the base of a dialogue between people who are invited to share and debate about their own experiences. The plurality of registers coming from the film reception and its discussion (what is sensible, perceptive, interpretive, critical and creative) becomes the base to work out a common design.

From these considerations of the scope of film, it appears in the background that the sensible register and collective improvisations are of paramount importance in the understanding and designing of urban public spaces.