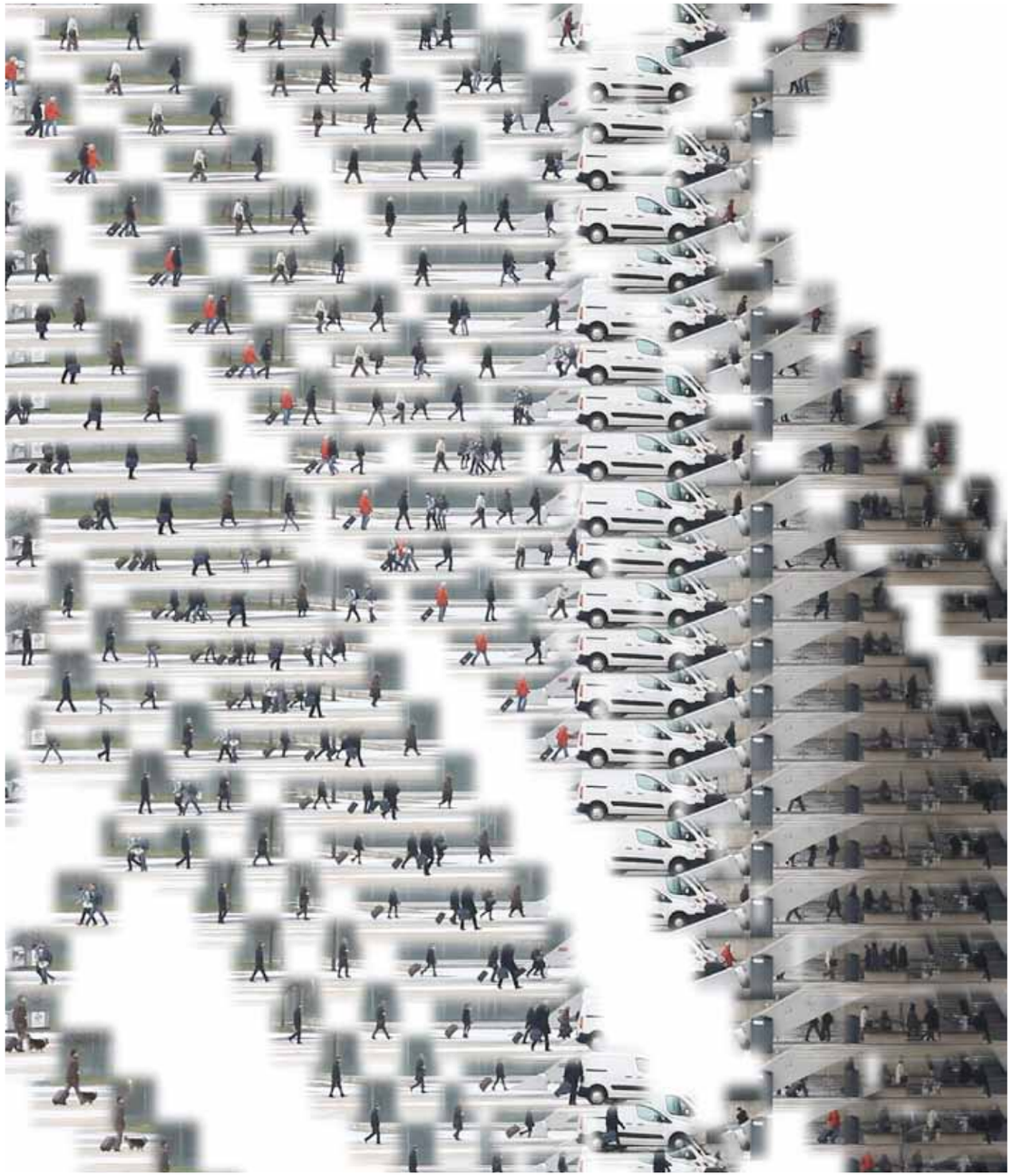


GUILLAUME MEIGNEUX

Vidéographie territoriale

Retour d’expérimentation : le portrait mosaïque

SITUATION

Un homme de dos marche d’un pas rapide. La qualité et les plis de son pardessus laissent deviner un costume en dessous. Il accélère encore le pas, monte les marches deux par deux, se retrouve pris à contre-courant dans la foule qui descend les escaliers. Il se fraie un chemin, bouscule quelques personnes et entre dans la gare en courant, tourne à gauche puis disparaît de notre champ de vision. La foule se disperse arrivée en bas des escaliers. C’est le train de 18 h de Paris qui vient d’arriver. La foule est hétéroclite, variée : navetteurs, militaires, étudiants, retraités. Pour bien les identifier, il faut repasser la bande. Stop. Marche arrière. Lecture : un homme de dos marche d’un pas rapide…

Peu importe le lieu, peu importe le moment. Nous sommes devant une gare, dans une rue, sur une place, dans un parc, à la périphérie d’une petite bourgade… Nous sommes partout où l’homme habite et interagit avec son environnement. Ces gestes, ces pas, ces individus, ces habitudes sont partout autour de nous, ils font partie du paysage, ils l’entretiennent ; certains diront même qu’ils le façonnent. En tout cas, ils existent bien malgré le fait qu’ils ne laissent que très peu de traces matérielles. Ils existent et pourtant nous, en tant qu’aménageurs (architectes, paysagistes ou urbanistes), sommes bien démunis pour les prendre en compte, les restituer et les intégrer à nos démarches de projet. Ils n’apparaissent pas sur les plans ; juste quelques silhouettes sur les coupes, les photos ou les perspectives. Pourtant, cet homme qui marche a aperçu son train à travers la vitre de la gare, ce

Guillaume Meigneux est architecte DPLG et réalisateur. Il est actuellement doctorant en architecture au CRESSON, en convention CIRFE avec l’agence d’urbanisme et de paysagisme Interland.

PAGE PRÉCÉDENTE
Déroulé photographique. Photomontage préparatoire à la captation pour la vidéo *Portrait de Gare – Lille*, 2012 (repérage du 13/02/2012).



Photomontage préparatoire à la captation pour la vidéo *Portrait de Gare – Lille*, 2012 (repérage du13/02/2012).

qui lui a fait accélérer le pas. Absorbé par la question du départ imminent, il n'a pas fait attention à la foule qui descendait les escaliers. Cette place est d'ailleurs entourée de vitres et de vitrines ; jeu de reflets et de transparences constant sauf du coté ouvert sur le parc, au nord-est. Elle est légèrement en pente vers la gare, et surplombée d'une route ; quelques arbres, quelques bancs, des clochards et des amoureux. Il risque pourtant de pleuvoir, à moins que ce ne soit la tombée de la nuit. À chaque heure son histoire.

Ces histoires, ces moments, ces actions, ces relations entre l'individu et son contexte, cette volonté de décrire le lieu tel qu'il est vécu, et non plus simplement tel qu'il a été pensé, c'est ce que propose de saisir la notion d'ambiance urbaine et architecturale. L'ambiance d'un lieu n'est pas seulement ce mot valise que l'on retrouve de plus en plus dans les études urbaines et paysagères, ni simplement un concept abstrait, construit à renfort de métaphores et vidé de toute forme d'opérationnalité possible. L'ambiance est là, elle existe et les chercheurs du CRESSON[1] ont mis au point de nombreux outils et méthodes permettant de la définir, de la décrire et de la manipuler.

Notre contribution vise à croiser cette notion d'ambiance urbaine et architecturale[2] avec le concept d'image-mouvement[3] proposé par Gilles Deleuze, et d'actualiser ce croisement dans la pratique urbaine et paysagère au moyen du *compositing*, technique de manipulation d'images vidéo permettant de mélanger, dans le même plan cinématographique, différentes sources d'images. D'un côté, donc, une approche qualitative du territoire qui prend en compte nos pratiques, nos expériences, nos usages. De l'autre, une analyse sensible du mouvement que permet le cinéma et qui propose l'expérience comme forme de connaissance. Enfin, un outil, une technique capable de manipuler des blocs d'espace-temps et de s'adapter aux contraintes de production du projet urbain et paysager.

Cet article aborde différentes productions vidéographiques ayant recours au *compositing* pour mettre en débat et en confrontation des phénomènes d'ambiance. La première est issue du champ de l'art contemporain et porte en elle les prémices d'une réflexion sur la pratique vidéographique comme outil de projet urbain. La deuxième est une réinterprétation de cette installation vidéographique dans une perspective de projet. La troisième, considérée ici comme une variante, est son application dans le cadre d'une étude urbaine. Nous verrons ainsi comment se manipule le support vidéographique, comment se construit une réflexion fondée sur la durée et le mouvement, et comment il est possible de partager cette réflexion, non pas dans le registre de la synthèse intelligible, telle que nous avons l'habitude de la pratiquer dans le cadre du projet urbain ou paysager, mais dans celui de l'analyse sensible et de l'approche qualitative.

VIDÉO EXPÉRIMENTALE : *SANTO DOMINGO N° 863*

La vidéo *Santo Domingo n°863*[4] a été réalisée dans le cadre d'une résidence d'artiste au Chili en 2007. L'intention ici est de restituer l'impression ressentie en découvrant les *caracoles*[5], galeries commerciales formant une typologie architecturale spécifique au Chili. Le *caracol* a la particularité de se développer sur plusieurs étages et d'être systématiquement distribué par un jeu de rampes simples, doubles, en spirale ou à angle droit. Tout comme au Guggenheim de New York, le vide central autour duquel il s'organise offre une sensation agréable permettant d'embrasser dans le même coup d'œil l'ensemble de l'espace, et offrant par là même de nombreuses possibilités d'interactions sociales. C'est cette qualité spatiale, ce potentiel fictionnel, cette accumulation d'actions et d'évènements visibles dans l'espace du *caracol* que la vidéo *Santo Domingo n°863* cherche à retranscrire. Un peu comme dans un photomontage reconstituant une vue panoramique à partir de plusieurs photographies prises depuis un même point de vue, il s'agit ici de reconstituer la vie de *tous les jours* à partir d'une série de captations prises depuis le même point de vue, mais à des moments différents. Après avoir choisi le *caracol*, celui au n°863 de la rue Santo Domingo, en plein centre de Santiago, et déterminé la position de la caméra, offrant une vue

1. Le CRESSON (Grenoble), centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain, a fondé sa culture de recherche architecturale sur une approche sensible et située des phénomènes de l'environnement habité.

2. Définie comme "une situation d'interaction sensible entre la réalité matérielle architecturale et urbaine et sa représentation sociale, technique et / ou esthétique" (Pascal Amphoux, *Dictionnaire de la géographie, de l'espace et des sociétés*, Paris, Belin, 2003, p. 35).

3. "Ce qu'il [le cinéma] nous donne [à voir] ce n'est pas le photogramme, c'est une image moyenne à laquelle le mouvement ne s'ajoute pas, ne s'additionne pas : le mouvement appartient au contraire à l'image moyenne comme donnée immédiate." Gilles Deleuze, *Cinéma ; I. L'image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, "Critique", 1983, p. 11.

4. *Santo Domingo n°863* de G. Meigneux, boucle de 6 min ; Biennale de vidéo et de nouveaux médias de Santiago du Chili, septembre 2007 (URL : http://vimeo.com/850024).

5. *Caracol*, en espagnol, signifie escargot et évoque ici le système de rampe d'accès autour duquel s'organisent les galeries commerçantes – *caracoles* – fortement développés sous la dictature chilienne, avant d'être détrônés par le modèle nord-américain du *mall center*. Aujourd'hui, les *caracoles* ponctuent la trame urbaine de Santiago comme autant de rues verticales en marge de l'espace public et récupérées par toutes sortes d'activités plus ou moins licites.

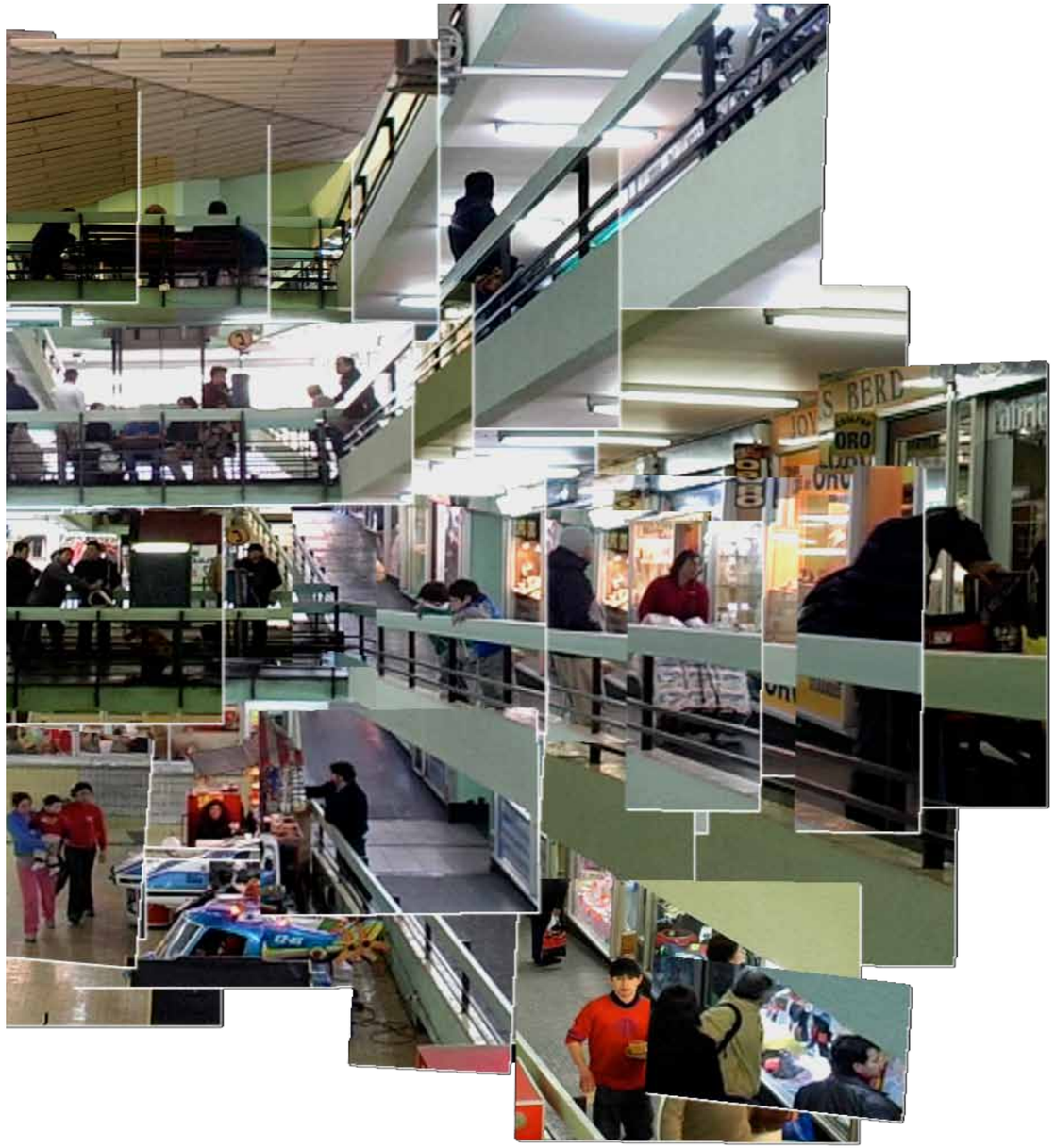


Photomontage du *caracol* de la rue Santo Domingo, Santiago du Chili (repérage d'août 2007).
Les cadres rouges indiquent les différentes prises de vue lors du tournage de la vidéo.

d'ensemble sur l'intérieur, j'ai filmé cette *vie de tous les jours* par *petites touches* sur une période de deux mois, à raison d'une à deux demi-journées par semaine. Toutes ces prises de vue peuvent alors être agencées dans une même surface pour reconstituer cette vue d'ensemble du *caracol*. La vidéo se compose ainsi d'une multitude de plans fragmentant l'espace en autant de prises de vue que l'impose la focale, et découpant le temps en autant de séquences que l'imposent le nombre d'évènements filmés. Pour organiser le tout, il suffit de découper dans chacun des plans les évènements que l'on voudrait conserver, de les positionner dans la vue d'ensemble en fonction de l'endroit où ils s'actualisent, et de les ordonner dans le temps en fonction de leur durée respective et de ce que l'on veut raconter pour donner forme et rythme à la vidéo finale. *Santo Domingo n°863* se décompose ainsi en deux temps. D'abord, l'espace se construit petit à petit en fonction des actions ne relevant pas du déplacement (attente, discussion, surveillance…) comme autant de cadres fixes dispatchés sur la surface noire de l'écran de projection. Puis les déplacements (vente ambulante, livraison, lèche-vitrine…), isolés par des caches mobiles, viennent relier les différents cadres fixes et révéler les espaces délaissés entre chaque action. Cela donne une vue mosaïque avec une multitude d'actions et de scénettes se déroulant en simultané et dévoilant au fur et à mesure aussi bien l'architecture du *caracol* que son rythme de vie, ses pratiques et ses usages. C'est en quelque sorte une vue condensée de deux mois d'observation en six minutes de projection, tout en conservant l'intensité de chacun des évènements observés.

Santo Domingo n°863,
photogrammes à 10 s, 40 s,
1 min 10 s, 1 min 40 s, 2 min 12 s,
2 min 40 s.





Santo Domingo n°863, détail du photogramme à 3 min 30 s.

RESSAISISSEMENT

Le choix d'un point de vue panoramique permet de restituer l'ensemble de l'espace en question et de l'avoir toujours à l'esprit. En multipliant les moments de prise de vue, on interroge la récurrence de chacune des actions observées en fonction de l'endroit où elles se réalisent et indépendamment de la personne qui les exécute. En isolant, par un système de caches, chacune de ces actions, on les identifie puis on les typifie. Enfin, en restituant l'ensemble en simultané, tout en respectant la cohérence visuelle du lieu et les intensités de chacune des actions, on condense la durée de restitution et l'on contextualise spatialement, socialement et temporellement l'ensemble des actions et évènements enregistrés. Il est alors possible de faire une relecture de cette vidéo comme une forme de représentation donnant à voir les processus de mobilisation et de sollicitation du monde alentour dans les différentes appropriations de l'espace du *caracol*. Bien que cette vidéo n'ait pas été conçue dans un but scientifique, dans la perspective de produire un savoir mais dans celle de partager un ressenti somme toute relatif et subjectif, nous voyons ici se dessiner une méthodologie possible d'appréhension de phénomènes d'ambiance d'un lieu sur un support vidéographique. Pour ce faire, il faut réinterpréter les différentes étapes de réalisation de la vidéo sous la forme de protocoles répondant à des critères sélectifs précis, tant au moment de la captation que de la sélection et de la restitution.

APPORT CONCEPTUEL

Cette vidéo s'est construite sur la lecture intuitive de la relation entre la configuration spatiale du lieu et les actions sociales qui s'y déroulent, c'est-à-dire sur la manière dont des éléments matériels de l'architecture peuvent, ou non, avoir un impact sur les gestes et les pratiques dans un espace. À y regarder de plus près, deux autres niveaux relationnels sont ici en jeu. D'abord, le rapport entre ces actions et la perception qui en est restituée, conditionnée par le choix d'un point de vue unique (même si décomposé) et d'une focale de captation (l'équivalent d'un 35 mm permettant de filmer les actions et leur contexte proche sans pour autant déformer les lignes de fuite). Ensuite, le rapport entre ces actions et celles environnantes, propre à toutes cultures et définies par des rituels de sociabilité. Ces trois configurations (spatiale, sensible et sociale), qui forment le socle théorique de la notion d'ambiance, s'imbriquent ici de manière instinctive. Si l'on veut avoir recours à ce dispositif vidéographique non plus comme forme d'expression artistique, mais comme outil de représentation permettant de saisir les modalités de cette imbrication, il faut identifier et isoler la manière dont ces différentes relations s'actualisent dans des situations concrètes : soit à travers les configurations spatiales en jeu, et nous parlerons de *motifs*[6] ; soit à travers les personnes qui le pratiquent, et nous parlerons de *figures*[7] ; soit à travers l'expérience esthétique qui en découle, et nous parlerons d'*effets*[8].

Motifs, figures et effets nous servent ainsi d'outils descriptifs en vue de sélectionner et d'isoler les différents niveaux d'informations contenues dans les plans filmés, permettant alors de ne plus construire la vidéo sur un mode purement intuitif, mais suivant une série de protocoles répondant à des énoncés précis et pouvant être reconduits. C'est ce que nous avons expérimenté dans le cadre d'une étude urbaine, au moyen de vidéos cherchant à retranscrire dans l'intégralité de leur durée les imbrications entre motifs, effets et figures observés sur le territoire.

ADAPTATION : *LES PORTRAITS DE GARE*

Les *Portraits de gare* ont été conçus dans le cadre d'une étude urbaine et paysagère portant sur un territoire transfrontalier – Lille-Courtrai-Tournai – en 2012. L'intention de ces vidéos est d'interroger les variations d'ambiance de part et d'autre de la frontière face à une situation similaire : celle du parvis de la gare des trois principales villes du territoire. Nous souhaitons ici détailler la manière dont la vidéo nous a permis de saisir les phénomènes d'ambiance en jeu dans les sites étudiés en se concentrant sur celle réalisée à la gare Lille-Europe.

PROTOCOLE DE CAPTATION

CHOIX DU POINT DE VUE

Tout comme dans la vidéo *Santo Domingo*, il s'agit, dans un premier temps, de choisir un point de vue qui permette une vision panoramique du site. Pour des raisons liées au cadre de l'étude, nous avons privilégié une vue frontale de la gare, légèrement désaxée pour ne pas être limité par la route qui surplombe la place et au maximum en retrait pour élargir le plus possible le champ de vision.

6. "Le motif désigne une façon pour le lieu de se sédimenter dans une configuration spatiale spécifique. Mais le motif n'est pas l'espace, au sens métrique. Ou alors, c'est l'espace, abstraction faite de toute mesure." Pascal Amphoux, "L'observation récurrente", *in* Jean-Paul Thibaud, Michèle Grosjean (dir.), *L'Espace urbain en méthode*, Marseille, Parenthèses, 2001, p. 163.

7. "La figure, désigne enfin de manière homologue, une façon pour le lieu de s'incarner dans un personnage. Mais la figure n'est pas la personne, au sens individuel du terme. Ou alors, c'est la Personne, abstraction faite de l'individu." Pascal Amphoux, *ibid.*

8. "L'effet, désigne une façon pour le lieu de s'actualiser dans le temps. Mais l'effet n'est pas le temps, au sens causal du terme. C'est l'effet sensible, abstraction faite de toute cause – un effet non causal." Pascal Amphoux, *ibid.*



Photomontage préparatoire à la captation pour la vidéo *Portrait de Gare – Lille*, 2012 (samedi 5 novembre 2011 entre 12 h et 14 h).

MOMENT DE TOURNAGE

Une fois l'emplacement de la caméra clairement identifié, nous pouvons renouveler le tournage de manière régulière. Les dates ont été conditionnées par nos obligations de présence sur le site liées à l'étude, mais aussi en fonction des niveaux de fréquentation (heure de pointe, période creuse, semaine, week-end), des conditions météorologiques (soleil, neige, nuit, brouillard), avec l'intention d'étaler au maximum la période d'observation (de novembre à février).



Photomontage préparatoire à la captation pour la vidéo *Portrait de Gare – Lille*, 2012 (13 février 2012 entre 15 h et 17 h, 22 janvier 2012 entre entre 22 h et minuit, 13 décembre 2011 entre 8 h et 10 h).

CAPTATION

Chacun des tournages consiste alors à repositionner la caméra et à filmer systématiquement les différents angles de vue permettant de reconstituer la vue d'ensemble. Une prise de vue varie de deux à cinq minutes, laissant ainsi le temps aux évènements de s'actualiser dans leur globalité. Il y a donc peu de choix à faire ; il suffit de filmer les différentes parties de l'espace de manière régulière et homogène. Au mieux, si le caméraman est témoin d'un événement particulier ou sensible à une impression spécifique, il peut le filmer en ajustant le cadre et la focale (toujours depuis le même point de vue) pour le souligner.

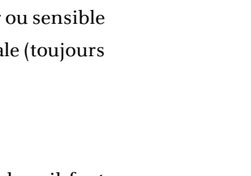
PROTOCOLE DE SÉLECTION

C'est sur la table de montage que se joue l'essentiel. À partir des rushes, il faut positionner les images filmées dans la vue d'ensemble, puis isoler dans chacune d'elles les informations qui nous paraissent pertinentes. Les trois entrées dynamiques (le motif, la figure et l'effet) permettent alors de procéder à cette sélection.

LES MOTIFS

Les motifs abordent la dimension matérielle de l'environnement tout en prenant en compte le point de vue, ou plus précisément la lecture qu'il peut en être faite. Dans le cas de la gare de Lille et de la route surélevée qui traverse la place, nous pouvons évoquer le motif du *surplombement* ou de la *protection* suivant que l'on prenne en compte la partie supérieure ou inférieure de la route. Nous pouvons aussi identifier le motif de *l'isolement*, en évoquant les arbres disséminés avec parcimonie, et la présence des deux statues de part et d'autre de la place. Ou le motif de la *clairière* pour évoquer le dégagement qu'offre le parc bordé sur le côté de la place. L'espace ne bouge pas, c'est une donnée physique, seule l'impression peut varier. Ainsi, par les différents moments de tournage pris depuis le même point de vue, il est possible de vérifier la permanence de chacun de ces motifs tout au long de la journée et, en les isolant dans chacune des vues panoramiques, nous pouvons interroger la manière dont ils interagissent entre eux.





DE HAUT EN BAS
Motif du surplombement.
Motif de la protection.
Motif de l'isolement.
Détail d'un photogramme de la vidéo *Portrait de Gare – Lille*, 2012.



Déroulé photographique d'une figure de la fulgurante traversée. Photomontage préparatoire à la captation pour la vidéo *Portrait de Gare – Lille*, 2012.



Déroulé photographique d'un regroupement de figures de cheminement prises à la sortie du centre commercial d'Euralille le 13 décembre 2011 à 13 h 30 : figures de la fulgurante traversée, du territoire de l'attente, de la progression nonchalante, du pause en pause. Détail du photomontage préparatoire à la captation pour la vidéo *Portrait de Gare – Lille*, 2012.

LES FIGURES

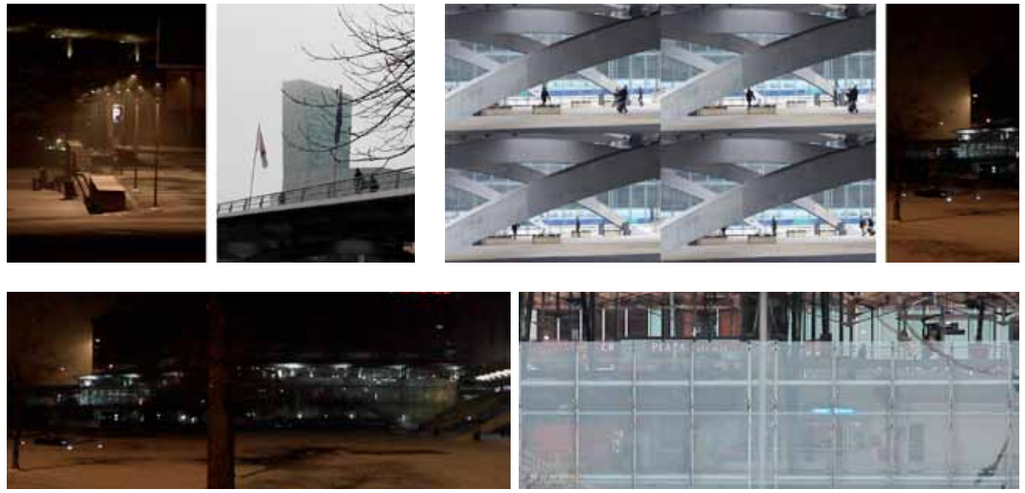
Les figures retranscrivent la façon dont le lieu conditionne des attitudes, des manières de s'ancrer dans l'espace. À l'instar de l'étude de Jean-Paul Thibaud[9] sur la place de la Convention à Paris, nous pouvons identifier ici une série de figures de cheminement récurrentes dans ce type de milieu : celle de la "fulgurante traversée", qui symbolise une trajectoire en ligne droite avec un minimum d'interactions (parcours fluide, sans événements notables), celle du "territoire de l'attente" (l'espace devient un véritable lieu de séjour temporaire), celle de la "progression nonchalante" (un petit groupe effectue ensemble le même trajet), ou du "pause en pause" (cheminements irréguliers)[10].

L'ensemble des prises de vue nous permet (comme dans le cas de *Santo Domingo*) d'interroger la localisation et la fréquence de chacune des figures identifiées. La "fulgurante traversée" est la plus courante de la place ; rien d'anormal, vu que nous sommes devant une gare. Sur la base des rushes, se révèlent aussi des fragmentations au sein même d'une figure, par exemple lorsque la traversée rencontre un obstacle matériel (les marches) ou passager (la foule) ; et des variantes peuvent émerger, tel le chassé-croisé, qui articule deux groupes dont les trajectoires se croisent.

LES EFFETS

L'effet illustre la relation sensible au paysage, suivant la manière dont il est perçu[11]. Nous pouvons ici identifier l'effet d'estompage, qui évoque une "tendance à l'imprécision, voire à la disparition du contour des objets. Le rapport figure / fond est atténué[12]" ; il peut être régulier, comme lorsque l'on passe à l'éclairage de nuit, ou ponctuel, en cas de brume épaisse. L'effet de découpe est "provoqué par un rapport figure / fond particulièrement contrasté produisant une distinction nette entre les différents plans ou éléments visuels juxtaposés[13]" ; le contre-jour en est

9. Jean-Paul Thibaud, "Les intensités d'une ambiance : figures, allures, mesures", *in* Jean-Paul Thibaud (dir.), *Variations d'ambiances. Action concertée incitative*, Grenoble, CRESSON, 2007, p. 214.
10. Jean-Paul Thibaud, *ibid.*, p. 214.
11. Pour une définition et une appréhension plus complète de .../...



l'exemple le plus flagrant, mais il est absent des rushes de cette vidéo. Par contre, nous pouvons identifier celui lié aux piliers courbes qui soutiennent la route et découpent littéralement tout un pan de la vue de la place, ou celui lié à un éclairage public juste à l'arrête d'un bâtiment. L'effet de filtrage, qui "correspond au renforcement relatif ou à l'affaiblissement de certaines longueurs d'onde d'un source lumineuse[14]", est ici le plus récurrent, en raison des nombreuses parois vitrées aux abords de la place.

EN HAUT À GAUCHE
Effet d'estompage.

À DROITE
Effet de découpe.

EN BAS
Effet de filtrage.
Détails d'un photogramme de la vidéo *Portrait de Gare – Lille*, 2012.

PROTOCOLE DE RESTITUTION

Une fois les différents motifs, figures et effets identifiés et isolés, nous pouvons les localiser dans la vue générale en fonction du lieu de leur actualisation. Ainsi, l'ensemble des prises de vue nous permet de vérifier la permanence des motifs, le caractère situé des figures et la récurrence des effets. Nous nous retrouvons face à un ensemble de données autonomes qu'il est alors possible de manipuler pour faire émerger des grilles de lecture permettant de préciser notre approche du territoire. Le recours au *compositing*, et donc à la capacité de représenter des séquences en simultanée – de travailler par couches ou par calques comme c'est le cas en cartographie –, nous permet de mettre à plat l'ensemble de ces données et de les retranscrire sur un même support. La restitution consiste donc à sélectionner les éléments que l'on veut montrer, à les hiérarchiser, à les confronter

.../... la notion d'effet, voir Jean-François Augoyard, *À l'écoute de l'environnement. Répertoire des effets sonores*, Marseille, Parenthèses, 1995.
12. Grégoire Chelkoff et Jean-Paul Thibaud, *Les Mises en vue de l'espace public*, Grenoble, CRESSON / Plan urbain, 1992, p. 122.
13. *Ibid.*, p. 102.
14. *Ibid.*, p. 110.





visuellement les uns aux autres, et à les articuler dans le temps de la vidéo en choisissant le moment de leur apparition / disparition, c'est-à-dire tout autant leur durée de projection que le moment où ils sont projetés. Nous sommes donc parvenus ici à nous saisir de phénomènes se déroulant suivant une échelle temporelle, et à les restituer dans le temps de leur actualisation. Les questions du sens à donner à ces informations, de leur impact sur le projet et sur les différents acteurs, entrent alors dans le champ de réflexion s'intéressant plus précisément au rapport qu'entretiennent les outils de représentation avec la conception du projet. Notre contribution cherche surtout à créer l'énoncé nécessaire à l'appropriation de ces données, leur manipulation pouvant être assimilée aux manipulations graphiques classiques que nous avons l'habitude de faire dans le cadre d'une étude. Parmi les pistes d'analyse réinterprétant le travail vidéographique comme un travail graphique, nous pouvons proposer une analogie avec le travail cartographique en assimilant le format et la durée, l'échelle *du* plan et l'échelle *de* plan, l'unité (au sens de mesure) et le mouvement (au sens d'intensité), la lisibilité et le rythme, la légende et la narration. Dans le cadre d'une autre expérimentation au sein d'une étude urbaine, nous allons voir comment ces questions du format, de l'échelle et de la lisibilité se sont imposées d'elles-mêmes.

EN HAUT
Extraction des phénomènes d'ambiance. Photomontage à partir de la vidéo *Portrait de Gare – Lille*, 2012.

EN BAS
Portrait de Gare – Lille, 2012, Lille-Europe, photogrammes à 45 s.

VARIANTE : LA VIDÉO PANOPTIQUE

Dans le cadre d'une étude de cadrage urbain concernant la rénovation d'un quartier de logements sociaux à Villeurbanne en 2010, nous avons souhaité attirer l'attention de la maîtrise d'ouvrage sur l'importance, à l'échelle du quartier, d'une place située en bordure de notre périmètre de réflexion. Cette place, malgré sa position stratégique, n'était pas du tout utilisée par les riverains. Personne ne semblait jamais la traverser alors que les rues la délimitant ne manquaient pas d'activités. Il nous paraissait nécessaire, dans le cadre de la rénovation, de prendre en compte l'existence de cette place et son potentiel fédérateur pour le quartier. Nous avons donc effectué un ensemble de relevés vidéographiques de la place sur la base des protocoles précédemment décrits, en y introduisant une variante : au lieu de choisir un point de vue en retrait offrant une vision panoramique et frontale, nous avons situé la caméra au centre de la place pour reconstituer, en douze plans de trente degrés chacun, une vue à 360 degrés. Les protocoles de captation et de sélection sont similaires à ceux du portrait mosaïque : choix d'une position de la caméra, reconduction des prises de vue à différents moments de l'année et sélection des motifs, figures et effets observés. C'est au moment de la restitution que le protocole évolue : les différentes séquences filmées ne s'organisent plus suivant une vue frontale mais le long d'une frise horizontale que nous pouvons faire *défiler* sur la surface de l'écran par un mouvement de translation. Le spectateur se retrouve donc au centre de l'espace considéré, et il le découvre au fur et à mesure que s'effectue la rotation (ou, pour être plus exact, l'impression d'une rotation, car le mouvement est bien celui d'une translation). Cette variante suppose deux contraintes importantes au moment de la restitution finale : la première est d'être conditionné par un mouvement général de l'image (dont la vitesse dépend de la durée finale à octroyer à la vidéo) et la deuxième, subordonnée, est de limiter la durée de chacun des phénomènes restitués. Dans le cadre de cette étude, les vidéos ont directement accompagné les présentations et les comités de pilotage de l'étude, et devaient donc avoir, au regard de l'ensemble d'une réunion, une durée *raisonnable*. Celle-ci a rapidement été estimée, dans l'ensemble des expérimentations menées au sein de l'agence, à une soixantaine de secondes : suffisamment longue pour s'imprégner des phénomènes en jeu dans les vidéos et suffisamment courte pour s'intégrer au cadre stricte d'une réunion.



Série de photogrammes espacés toutes les 5 s. de la vidéo *Place des Buers*, 2011.

Ainsi, nous voyons comment les questions de format (se limiter à une minute), d'échelle (être conditionné par l'ancrage de la caméra dans l'espace considéré) et de lisibilité (être contraint par la vitesse de défilement) se sont imposées d'elles-mêmes. Il ne nous restait plus, en termes de restitution, que le choix des évènements que nous voulions retranscrire. Dans ce cas précis, nous avons privilégié les moments de rencontre entre des motifs de la place (dénivelé, limite, percée...) et des figures avoisinantes (café, arrêt, passage) pour interroger les modalités relationnelles en jeu. Cette représentation de la place nous a permis de faire émerger certains disfonctionnement dû à l'aménagement (aucune main courante ne permet de monter ou descendre les marches, les bancs ne sont pas en contact avec la rue, les arbres empêchent toute occupation de la place...), et surtout de sensibiliser la maîtrise d'ouvrage sur l'importance du café sur un des côtés de la place, sur la distance, non pas matérielle mais ressentie, entre la place et la rue (pourtant très passante), sur l'aspect anecdotique et mal positionné de l'arbre, sur le caractère glissant du revêtement au sol... Un ensemble de détails qui perdent de leur importance dans une énumération orale, mais qui trouvent toute leur pertinence dans l'expérience quotidienne de la place. Expérience que la vidéo nous permet de restituer et de partager avec différents acteurs, si on la considère comme une articulation d'images-mouvement ne pouvant être abordée que comme un tout et sous la forme d'une projection.

IMMANENCE

Pour Deleuze, le cinéma ne se contente pas de faire défiler des photographies fixes les unes après les autres, mais réalise un ensemble hétérogène et irréductible qu'il appelle l'image-mouvement[15]. Dissocier les photogrammes de l'image-mouvement, c'est opposer une représentation du mouvement d'après des "éléments formels transcendants" (une série de poses photographiques ou graphiques qu'il faut transcender pour se faire une idée du mouvement) à une coupe mobile composée d'"éléments matériels immanents" (la succession d'une infinité de moments quelconques équidistants temporellement les uns des autres et restitués dans leur continuité). Cette "coupe mobile de l'espace" est une manière de nous extraire de la synthèse intelligible qui a gouverné notre approche du mouvement jusqu'à l'invention du cinéma, au profit d'une analyse sensible du mouvement fondée sur l'expérience de la durée. Ainsi, face à une série de photogrammes (comme c'est le cas dans la plupart des illustrations de l'article) nous reconstituons mentalement le mouvement en reliant les différentes photographies entre elles et en imaginant les différents moments les séparant. Mais face à la projection d'une séquence, la reconstitution se fait de manière implicite, au niveau de la perception, et nous sommes littéralement projetés dans le mouvement, nous le subissons, nous en faisons l'expérience directe. Nous percevons alors un bloc d'espace-temps qui s'articule dans ce que Deleuze appelle le plan d'immanence.

Cette expérience de la durée est au centre des protocoles proposés. C'est elle qui motive le fait de retranscrire les phénomènes observés, enregistrés et identifiés sous la forme d'une séquence et non sous la forme d'un compte rendu discursif ou d'une description typologique. En proposant une forme de restitution vidéographique des phénomènes étudiés, nous entendons les saisir dans leur globalité et dans leur contexte, faire l'expérience directe de leur actualisation dans le temps de la perception, ce qui suppose une certaine liberté d'interprétation. L'intérêt porté ici à la vidéo se situe dans le registre de cette expérience sensible, qui vise non plus à faire passer un message, à cadenasser les possibilités d'interprétation et d'appropriation, mais plutôt à ouvrir le champ perceptif et interprétatif pour mettre en débat, dans le cadre d'une étude ou d'un projet, des éléments qualitatifs sur la base d'une expérience commune : celle de la projection.

15. Gilles Deleuze, *Cinéma ; I. L'image-mouvement*, *op. cit.*



Déroulé photographique d'une figure de chassé-croisé. Photomontage préparatoire de la vidéo *Portrait de Gare – Lille*, 2012.

DÉCENTRÉ ET DÉSYNCHRONE

Le protocole vidéographique évoqué permet de conserver et de restituer l'intégralité des "dispositifs lumineux et spatiaux mis en jeu[16]" tout en offrant une certaine forme d'indépendance quant au caractère *situé* de l'observateur[17]. En d'autres termes, en filmant de manière récurrente (différentes temporalités) et sous des angles de vue variés (différentes perspectives) des évènements qui peuvent avoir lieu dans un même espace mais à des moments différents, et en les projetant simultanément dans une image globale cohérente (spatialement), ce protocole vidéographique est susceptible d'interroger la permanence de ces évènements au-delà du caractère centré et situé de l'observateur. La vidéo, qui est ici *désynchrone* et *décentrée*, n'est donc plus un simple outil de visualisation pour reproduire le réel. Elle peut effectivement être envisagée comme un outil d'analyse qui permet de relever (captation) un certain nombre de données présentes sur le site, de les isoler (système de cache), de les ordonner (*compositing*) et de les restituer (montage) en un tout cohérent, sans jamais pour cela n'avoir recours à d'autres formes de représentation et de description des phénomènes que la vidéo. Ainsi, cet outil préserve le caractère hétérogène et irréductible de l'image-mouvement tel que le propose Deleuze[18], tout en offrant la possibilité de la manipuler, de la questionner et de l'ordonner en fonction de phénomènes d'ambiance qu'il paraît important de faire émerger d'un site.

ADISCURSIF

Les mots ne nous ont servi, en quelque sorte, que pour illustrer les images. Nous ne sommes partis de définitions, de catégories et de typologies que pour montrer comment ces notions s'actualisent dans les images. Mais la constitution de ces vidéos peut se faire indépendamment du travail typologique auquel il est fait référence ici.

Dans ce procédé vidéographique, la description et la nomination ne sont plus nécessaires (peut-être dans un deuxième temps, au-delà de l'image-mouvement et du film, sur la base des photogrammes) au regard du but recherché : le partage d'une approche sensible des ambiances. Chercher à retranscrire les situations urbaines représentées dans ces vidéos par des mots et des définitions nous confronte *de facto* aux limites du langage et de la description. Là où Wittgenstein se demandait s'il est possible de "penser sans parler", François Laplantine renchérit en se demandant s'il existe "une pensée par l'image[19]". En rapprochant la spécificité du cinéma des préoccupations philosophiques de Wittgenstein sur l'indicible, Laplantine nous invite à une réflexion qui va au-delà des mots, au-delà de la description pour rester dans l'image et les sons. "Le monde est la totalité des faits, non des choses[20]", nous dit Wittgenstein dès le début de son *Tractatus Logicus-philosophicus,* où sont considérés comme choses tout ce qui peut être dit, et comme faits ce qui ne peut être dit. C'est peut-être ici, dans ce qui ne peut être dit et décrit, que se joue l'apport principal de la vidéo : un outil capable de partager des faits qui dépassent la parole, le mot, le concept pour être exclusivement centré sur ce qui existe : l'image, le mouvement, la sensation.

VERS UNE VIDÉOGRAPHIE TERRITORIALE

Le *portrait mosaïque* fait partie d'un corpus plus large de techniques vidéographiques mises en place dans des pratiques artistiques, puis adaptées et expérimentées dans le cadre d'études urbaines et paysagères en vue de partager des phénomènes d'ambiance : vidéo dioramique, transect vidéographique, travelling compensé ou désynchrone, parcours décuplés[21] Autant d'outils qui laissent entrevoir la possibilité d'une nouvelle forme de description non plus fondée sur les mots, mais directement dans les images. Une analyse sensible d'une approche qualitative du territoire ? Si Gaspard Monge voyait dans la perspective un *moyen de montrer* et dans la géométrie descriptive la *possibilité d'analyser*, est-il possible d'envisager une vidéographie descriptive répondant à des protocoles de captation et de restitution si précis qu'ils permettent sa reconduction et sa transmissibilité, et dont la fonction principale serait d'analyser sur un registre sensible les phénomènes d'ambiance, et non plus simplement de les visualiser pour les conceptualiser ?

16. Grégoire Chelkoff et Jean-Paul Thibaud, *op. cit.*, p. 102. "L'effet est le résultat de l'interaction de la perception située de l'observateur et des dispositifs lumineux et spatiaux mis en jeu. C'est l'observateur, le sujet, qui interprète et donne forme aux phénomènes qui se présentent à lui."

17. Comme le note Deleuze à propos du cinéma de Dziga Vertov, la manipulation au sein même du photogramme (ce que nous appelons ici le *compositing*) permet de dépasser les limites et les contraintes de la perception humaine pour se situer dans la matière même ; c'est le *kino-glas*, "l'œil machine", "l'œil caméra" : la possibilité de "voir sans limites et sans frontières".

18. Deleuze précise que l'image-mouvement est composée d'intensités hétérogènes ; elle est qualitative et non pas quantitative, ce qui fait que toute manipulation de sa durée et de son intensité change sa nature, son état.

19. François Laplantine, *Leçons de cinéma pour notre époque. La politique du sensible*, Paris, Tétraèdre, 2007, p. 13. "La singularité du cinéma par rapport à toutes les autres formes esthétiques est de n'avoir à sa disposition que des images et des sons."

20. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*. Paris, Gallimard, 2001, p. 33.

21. Voir, notamment, *Nychtéméral*, vidéo expérimentale, G. Meigneux, Lille 3000 et le Fresnoy, Studio national des arts contemporains, 2009 ; *Brighter Now*, vidéo-clip, G. Meigneux, Pourquoi faire simple et Pokapoc, 2009 ; *Longer la Villeneuve en tram*, étude urbaine, Interland, 2010 ; *Macon-ville, ici Macon-ville*, étude urbaine, Interland, 2011 ; *Habitations Légèrement Modifiées*, documentaire de création, en cours.