

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

Le recours au film pour une appréhension sensible du paysage urbain contemporain et une conception partagée de la ville de demain

Cette thèse en architecture développe une réflexion qui s'inscrit dans la première phase de la conception de la ville, que l'on nomme couramment "l'analyse", et qui précède traditionnellement le "projet". En prenant comme point de départ ce premier moment du projet, il s'agit de penser 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. C'est ainsi sur le socle d'une compréhension fine de l'existant que s'élabore la conception – l'existant étant considéré comme une réalité matérielle concrète, physique, spatiale, mais aussi faite d'usages, de pratiques ; autrement dit, une réalité à laquelle des individus donnent vie par leurs manières de faire au quotidien. Or, s'il est courant d'analyser le lieu d'un projet selon ses qualités spatiales et fonctionnelles, appréhender son ambiance, ses temporalités et sa transformation ordinaire, peut à première vue ne pas sembler évident. L'enjeu qui anime cette thèse est ainsi d'explorer comment cerner les potentialités d'un lieu présentes en amont d'un projet, c'est-à-dire d'envisager des pistes méthodologiques permettant de saisir ce qui déjà "fait lieu" dans la perception et les activités de ceux qui y vivent ou y évoluent.

C'est ainsi à l'articulation de trois domaines de réflexion – la conception pathique et métabolique du paysage (J-F. Augoyard, 1995 ; A. Corbin, 2001 ; J. B. Jackson, 2003 [1984] ; T. Ingold, 1993 et 2011), la dynamique de l'ambiance (P. Amphoux, J-P. Thibaud & G. Chelkoff, 2004 ; J-P. Thibaud, 2007 et 2012) et la transformation ordinaire des lieux (A. Guez, 2007 ; F. Jullien, 2009 ; F. Laplantine, 2005) – qu'a pris forme un premier cadre problématique porté par les interrogations suivantes : Comment penser la transformation ordinaire d'un lieu ? Comment saisir à la fois son ambiance et ses variations ainsi que les pratiques qui s'y déploient et qui contribuent à sa configuration ? C'est-à-dire, de quelles manières appréhender les différents états et transitions des relations entre un espace et des corps dans la durée de ces relations ?

Cette thèse s'attèle à explorer la portée du film dans la fabrication de la ville, dans la mesure où celui-ci peut être envisagé non pas comme un outil magique qui attesterait de façon automatique de la réalité filmée, mais comme un terrain fécond pouvant aider le concepteur voulant penser ensemble la configuration de l'espace et des pratiques. Au-delà des rôles restreints de communication ou d'illustration le plus souvent dédiés aux films réalisés dans le cadre de projets urbains, l'hypothèse principale à l'origine de cette recherche est que le film – considéré ici à la fois comme médium, comme pratique, mais aussi dans sa réception – peut permettre d'appréhender, de penser et de partager la transformation ordinaire des lieux. Il s'agit alors de savoir en quoi et sous quelles conditions cela peut être possible. Et il importe aussi de se demander quels pourraient être les usages du recours au film dans la compréhension et la conception de la ville.

Trois hypothèses ont été formulées au regard de ces interrogations qui constituent la deuxième partie du raisonnement problématique. La première considère le médium filmique, qui tente, depuis son origine – dès même l'invention de la chronophotographie –, d'enregistrer le mouvement des hommes dans l'espace. Cette hypothèse s'appuie sur les réflexions développées dans le champ de

l'anthropologie visuelle (C. de France, 1979 ; F. Laplantine, 2003). Elle admet que le film peut aider à penser la transformation ordinaire des lieux, dans la mesure où il autorise, sous certaines conditions, la saisie des relations sensibles qui lient les hommes à l'espace. Le film est ainsi considéré comme pouvant mettre à jour la dynamique de l'ambiance comprise comme l'effet de ces relations.

La seconde hypothèse, d'ordre plus méthodologique, soutient l'idée que le film ne doit pas être tenu en premier lieu comme un outil de mesure, ni comme une simple illustration, mais qu'il participe d'une approche sensible capable de porter une connaissance singulière. Il s'agit donc de considérer l'approche filmique par le biais des dispositifs qu'elle met en œuvre, tout en tenant compte du statut et du rôle du film dans son contexte de production. Cela signifie qu'il faut porter attention aux choix qui orientent la constitution d'un film, ainsi qu'au rapport au monde porté par ces choix et à ce qu'ils construisent : c'est-à-dire à la fois ce qu'ils permettent mais aussi ce qui leur échappe.

La dernière hypothèse est d'ordre opératoire et porte sur la singularité du recours au film dans le cadre de projets urbains. En proposant une forme d'énonciation différente de celle habituellement délivrée par les documents d'urbanisme classiques (O. Söderström, 2000 ; C. Cuny & H. Nez, 2013) le film est ici envisagé comme pouvant être opérant pour la conception de l'urbain, en tant que support de débat. En permettant à différents acteurs de la fabrique urbaine de dialoguer ensemble, le film peut inviter à penser collectivement le devenir urbain. La réception filmique, vécue et discutée à plusieurs, est alors vue comme permettant le travail du sensible et le partage des représentations de chacun.

Un protocole méthodologique croisé à l'écoute d'une hétérogénéité d'usages du film dans la compréhension et la constitution des espaces publics urbains

Afin d'éprouver ces hypothèses, ce travail de thèse s'est développé au cours de deux temps principaux. Le premier temps, lié à une nécessité portée par la problématique d'investiguer divers recours au film et différents contextes de production, a été celui de la constitution et de l'analyse de quatre corpus de travail variés. Ceux-ci ont permis de réunir un matériau empirique et d'étudier les processus à l'œuvre dans la fabrication d'un film et d'une posture filmique, en abordant les questions du cadre de la commande, de l'élaboration d'un protocole de captation, du moment du tournage et des choix de montage. Ainsi, souhaitant aborder chacun des corpus créés selon un angle de recherche spécifique, nous avons parallèlement analysé une sélection de films existants, observé la constitution et l'usage du film dans une étude urbaine, réalisé un film pour un congrès international d'urbanisme en collaboration avec une équipe de vidéastes, et finalement, nous avons accompagné la pratique filmique d'un groupe d'étudiants en architecture. Voici résumés ces quatre corpus et leurs principaux apports :

1/ Le premier corpus a donné lieu à la sélection et l'analyse de neuf extraits de films existants, fragments de productions artistiques et de recherches urbaines ayant pour sujet principal l'espace public urbain. L'analyse de ces extraits et des dispositifs filmiques employés dans ces productions a permis de construire une typologie distinguant deux postures filmiques idéales-typiques : l'une est dite "objectivante" tandis que l'autre est qualifiée d'"immersive". Le terme "posture filmique" désigne 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 : les dimensions spatio-corporelle, temporelle et énonciative. Au vu des dispositifs déployés dans ces dimensions, les postures filmiques qui en découlent entretiennent différents rapports à l'existant filmé. Elles traduisent diverses manières de faire, de construire un regard et témoignent de la transformation ordinaire de l'espace public de plusieurs façons, car elles tracent une pluralité de distances et de relations entre le corps filmant et le contexte filmé (distanciation ou immersion, objectivation ou subjectivation), elles distinguent deux types de rapports à la dimension temporelle (en considérant le temps ou la temporalité) et elles relèvent deux sortes d'énonciation (descriptive ou narrative). Ce qui ressort de cette typologie est

que, bien que peu souvent employée dans la recherche urbaine, la posture immersive est complémentaire à la posture objectivante : si du côté de l'objectivation le film participe à l'élucidation des paramètres d'ambiance et permet la saisie de différents états de celle-ci selon un temps linéaire, du côté de l'immersion à l'inverse, la posture concernée traduit la transformation de l'ambiance dans le cours de son évolution, à partir du témoignage d'une expérience engagée. Il en ressort l'importance pour la recherche urbaine de ne pas négliger les postures immersives car elles ne permettent pas uniquement de mesurer mais aussi de qualifier l'existant à travers le témoignage d'une expérience sensible.

2/ Le second corpus a pris forme dans l'observation d'une étude urbaine en cours de réalisation – à savoir le « Suivi "avant" de la ligne de tramway E » – dans laquelle il s'agissait de produire un témoignage des espaces publics qui allaient être traversés par une nouvelle ligne de tramway construite dans l'agglomération grenobloise. Cette étude, pilotée par un syndicat mixte de transport en commun et une agence d'urbanisme, recourait à différents types d'enregistrements filmiques participant à la constitution de ce témoignage. Notre observation de la mission vidéo inscrite au sein de cette étude et l'analyse critique que nous en avons faite nous ont amené à réfléchir à la question du statut et du rôle du film et à formuler trois pistes de travail concernant la commande et la conception d'un protocole filmique dans un contexte où les tâches de réalisation et d'analyse filmique sont dissociées et distribuées à différents acteurs. Ces recommandations portent, premièrement, sur la construction et l'expérimentation conjointe du protocole vidéographique par les commanditaires et les vidéastes ; deuxièmement, sur la communication des enjeux de la production filmique aux différents partenaires de l'étude ; et finalement, sur l'accompagnement de la captation par un engagement du chercheur au cœur du terrain étudié.

3/ La réalisation du film *Taskscapes Urbains. Regards sur 5 métropoles* a constitué le cadre du troisième corpus. Nous avons réalisé ce film en collaboration avec des vidéastes et les organisateurs du Congrès Mondial du Développement Urbain. Ce film est venu ouvrir le congrès qui portait, lors de cette édition de l'année 2011, sur la thématique des villes intermédiaires. Dans le cadre de cette réalisation, nous avons invité des vidéastes résidant dans cinq villes du monde (Hanoï, Helsinki, Bamako, Recife et Montréal) à filmer la co-configuration du paysage et des pratiques, selon cinq thèmes (mobilité, nature, économie, habitat, espace public) et en utilisant cinq types de plans (travelling, panoramique horizontal, plan fixe, plan libre, plan fixe en plongée). À l'issue de cette réalisation basée sur un cahier des charges commun, nous avons remarqué que les diverses appropriations de la commande par les vidéastes témoignent des contextes de tournage et permettent de révéler les singularités des villes filmées et des rapports qu'ils entretiennent avec celles-ci. Ce corpus a aussi permis de soulever la question de l'expérience de dépaysement liée à la réception filmique. Le dépaysement, qui peut être d'ordre spatial, temporel ou ambiantal, participe à mettre le spectateur en prise avec l'ambiance de son environnement quotidien.

4/ Dans le cadre d'une expérimentation pédagogique, qui a donné lieu au quatrième corpus, nous avons suivi l'ensemble du processus de fabrication de courts films réalisés par des étudiants inscrits dans un séminaire de la première année de Master en architecture. Cet accompagnement tout au long des différentes phases de la réalisation filmique nous a permis de mettre à jour l'importance de l'engagement *in situ* – engagement dans un lieu, dans une durée et dans une relation à l'autre – et l'importance de l'expérience corporelle au cœur de la construction d'une connaissance sensible de l'espace. Cela nous a aussi amenée à considérer la capacité de la représentation filmique à traduire la complexité des lieux, à partir d'une image pleine et d'allers-retours fréquents entre l'espace de captation et l'espace de l'image. Il apparaît finalement qu'en tant qu'elle implique une observation *in situ*, qu'elle construit une description qualitative de l'existant et qu'elle en révèle sa complexité, la pratique filmique bouscule les catégories strictes d'analyse et de projet. Par la pratique filmique, l'étudiant relève et met en partage ce qui est déjà là, dans un certain rapport au monde, et peut alors

autant relever les qualités et les potentialités de l'existant qu'il faudra accompagner par le projet, que préfigurer une intention de conception liée à une attention.

Si le premier temps de cette thèse (dédié à la constitution et à l'analyse de ces quatre corpus de travail) s'est plutôt focalisé sur les questions et les apports soulevés par la pratique filmique, le second temps s'est pleinement intéressé à l'expérience d'audio-vision et à ce que cette expérience peut engendrer pour la compréhension et la conception de l'espace public urbain. Autrement dit, nous sommes ensuite intéressée aux questions de la réception filmique et de son partage.

Ainsi, des entretiens collectifs ont été organisés selon une méthode originale basée sur la projection et la discussion d'extraits de films visionnés collectivement. Dans ce cadre, nous avons convié une dizaine de personnes impliquées dans les domaines de l'architecture, de la recherche urbaine, de l'opérationnel et de la pratique vidéographique, et leur avons proposé de réfléchir ensemble à la dimension opératoire des dispositifs filmiques à partir du visionnage d'une douzaine d'extraits de films – ceux-ci étaient issus des films étudiés dans le cadre des quatre corpus de travail précédemment résumés. À la suite de ces entretiens collectifs, l'ensemble des discussions a été retranscrit et c'est dès lors cet échange verbal qui a constitué notre matériau dans l'analyse des différents plans de l'expérience d'audio-vision. Celle-ci nous a mené à relever cinq registres convoqués lors d'une expérience d'audio-vision partagée et opérants pour la compréhension de la transformation ordinaire des lieux par le film : le sensible, le perceptible, l'interprétatif, le critique et le créatif.

S'il est apparu que le registre perceptible se joue dans des écarts (notamment dans l'écart entre l'image et le son, dans l'entre-deux du champ et du hors-champ, ou encore dans l'intervalle entre les gestes du filmant et le regard du spectateur), et s'il s'est avéré que les registres interprétatif et critique témoignent du rôle opératoire du film et soulèvent les enjeux et les limites éthiques et politiques du recours au film dans la représentation et la conception de la ville, les deux registres qui attestent de l'originalité de l'approche filmique pour l'urbain sont le sensible et le créatif.

Le registre sensible, qui se situe en-deçà du langage, met à jour le possible trouble de l'image filmique. Les immatérialités (l'air, la lumière, le son) lui donnent consistance et entraînent l'appréhension de la tonalité, des modulations et de la dynamique de l'ambiance du lieu filmé. Pour le spectateur, l'ouverture du film à ces immatérialités, à ce qui advient sans raison, à ce qui est insignifiant mais qui teinte néanmoins la situation, met au travail le sensible. C'est en s'intéressant ensuite au cadre singulier mis en place lors de cette expérience d'audio-vision partagée – c'est-à-dire à la méthode même d'entretiens collectifs basés sur le visionnage d'extraits de films – et c'est aussi en s'attachant aux modalités de la discussion, que l'on peut relever le registre créatif. Ce dernier registre soulève la portée de la représentation filmique dans la constitution d'un commun : au cours du dialogue, c'est par l'exposé d'une hétérogénéité de points de vue, et c'est dans la rencontre de ces points de vue, tout comme dans leur divergence, que s'élabore une improvisation collective qui travaille et forme un commun. Notre hypothèse est que plus un film met au travail le registre sensible de l'expérience d'audio-vision, plus il alimente le créatif qui a lieu au cours de la discussion.

De la représentation à la présentation, du projet à l'"en-projet" : les apports de l'approche filmique pour la conception de la ville

Les deux temps de cette thèse nous ont amenée à relever deux conditions déterminantes pour que le film soit opérant pour la compréhension de la transformation ordinaire des lieux et leur conception. L'approche filmique est ainsi particulièrement opérante lorsqu'elle engage une qualification à la fois impliquée et plurielle ; c'est-à-dire, premièrement, lorsqu'elle traduit une expérience sensible située, et deuxièmement, lorsqu'elle met en prise avec l'altérité et qu'elle met au travail un collectif. La première condition implique une attention dédiée à la part sensible de l'expérience ordinaire. Celle-

ci peut être notamment portée par des postures immersives : en privilégiant un point de vue subjectif, engagé à même le sol et pris dans une temporalité vécue et témoignée au travers de la narration, les postures immersives traduisent l'expérience sensible d'un corps en mouvement. L'emploi du son direct et l'ouverture du film à ce qui advient – c'est-à-dire aux nuances et aux variations des immatérialités –, mettent le spectateur en prise avec les formes sensibles du lieu filmé, avec sa tonalité et ses contrastes. La seconde condition est celle du partage des regards : l'approche filmique permet alors de traduire un regard propre aux conditions techniques, sociales, spatiales et temporelles de l'enregistrement, tout en étant à la fois le support d'expression et de débat des différents regards propres aux spectateurs. Lorsque le film permet ce partage, lorsqu'il met au travail le sensible et qu'il est assez ouvert pour autoriser le croisement des récits du lieu, il convoque alors l'altérité et admet de regarder autrement, de se décentrer et d'accéder à une pluralité de points de vue sur la situation filmée. Le film se fait alors le support d'un débat qui, dans le cadre de démarches d'aménagement urbain, pourrait permettre de travailler collectivement le devenir de la ville.

Si notre travail s'est principalement attaché à explorer les différents aspects de l'approche filmique, les avancées qui se dégagent de cette thèse s'adressent plus directement à notre discipline, et tentent ainsi de voir ce que le film permet de penser pour l'architecture, entendu dans un sens non restrictif comme compréhension et conception de l'existant. Ce travail nous a ainsi permis de formuler une nouvelle hypothèse forte qui permet deux déplacements : lorsque l'approche filmique répond aux deux conditions énoncées précédemment, premièrement, elle participe à présenter autant qu'elle représente l'existant, et deuxièmement, elle permet de penser la question du projet différemment, en rupture avec la définition du projet comme matérialisation d'une idée préalable. Par la pratique filmique et dans sa réception a lieu ce que nous appelons alors un "en-projet" collectif qui se fait avec l'existant et ceux qui lui donnent forme dans le cours de sa transformation, par l'expérimentation et l'improvisation collective. Ainsi, ce que l'approche filmique permet de préciser pour la théorie et la pratique de la conception architecturale et urbaine, c'est la nécessité d'une conception collective et impliquée qui soit attentive à la portée esthétique de la dynamique de l'ambiance au sein de l'espace public urbain.