



**HAL**  
open science

## De l'image-mouvement à l'image-composite. De nouveaux registres d'analyse sensible des ambiances

Guillaume Meigneux

### ► To cite this version:

Guillaume Meigneux. De l'image-mouvement à l'image-composite. De nouveaux registres d'analyse sensible des ambiances. *Ambiances, tomorrow. Proceedings of 3rd International Congress on Ambiances*. Septembre 2016, Volos, Greece, Sep 2016, Volos, Grèce. p. 343 - 348. hal-01404364

**HAL Id: hal-01404364**

**<https://hal.science/hal-01404364>**

Submitted on 12 Dec 2016

**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.

# De l'image-mouvement à l'image-composite

## *De nouveaux registres d'analyse sensible des ambiances*

Guillaume MEIGNEUX

CRESSON – UMR AAU, Graduate School of Architecture of Grenoble, France, guillaume.meigneux@grenoble.archi.fr

**Abstract.** *This article examines how Deleuze's works on cinema can apply to the notion of architectural and urban ambiances. Two concepts are explored. The first contributes to the definition of the notion of ambiances itself, confronting it with new modes of perception offered by cinema. The second reconnects with the functional dimension of ambiances and reconsiders Deleuze's ideas as a methodological means. Based on a series of video productions within an urbanism agency, we envision new videography practices geared towards the analysis of architectural and urban ambiances.*

**Keywords:** *image-mouvement, phenomenology, video, compositing*

### Introduction

Comment les concepts *d'image-mouvement* et *d'image-temps* développés par Gilles Deleuze peuvent-ils éclairer la notion d'ambiances architecturales et urbaines (Deleuze, 1983, 1985) ? En quoi la lecture que le philosophe fait du cinéma peut-elle nourrir une étude des interactions entre un *cadre bâti*, une *activité pratique* et des *phénomènes sensibles* ? Ce questionnement peut susciter deux types d'approches. La première, à consonance épistémologique, consiste à l'aborder sous l'angle de la perception. Deleuze fait du cinéma un allié inattendu pour réhabiliter les thèses de Bergson sur la perception et pour les augmenter, pour ainsi dire, des différentes images que le cinéma a su inventer tout au long du 20<sup>e</sup> s. Si nous considérons « *que toute approche des ambiances véhicule une conception de la perception* » (Thibaud, 2015, p. 241), il est logique de s'interroger sur la conception des ambiances que peuvent générer ces nouveaux registres de perception. La deuxième approche a une visée plus prospective, et renoue avec le caractère opératoire de la notion d'ambiance. Chez Deleuze le cinéma n'est pas tant un objet de pensée qu'une pensée par elle-même. Le cinéma pense, et il est même capable de penser ce que la philosophie a toujours eu du mal à saisir : le mouvement et le temps. Dans cette perspective, nous voudrions éprouver la capacité de la vidéo comme outil d'analyse des phénomènes d'ambiances. Pour cela, nous aurons recours à une technique de manipulation des images appelée le *compositing*. À travers une série d'exemples, nous esquisserons ainsi les prémices d'une vidéographie descriptive qui serait au temps ce que la géométrie descriptive est à l'espace.

## Le cinéma de Deleuze

### *Analyse sensible*

Pour Gilles Deleuze « *ce que [le cinéma] nous donne [à voir] ce n'est pas le photogramme, c'est une image moyenne à laquelle le mouvement ne s'ajoute pas, ne s'additionne pas : le mouvement appartient au contraire à l'image moyenne comme donnée immédiate* » (Deleuze, 1983, p. 11). Il nommera cette image moyenne l'*image-mouvement*, une image indissociable du mouvement qu'elle véhicule. L'*image-mouvement* n'est donc pas un photogramme, mais l'ensemble des photogrammes que l'on ne peut que considérer comme un tout. En ce sens, l'*image-mouvement* ne peut s'appréhender que dans la durée de la projection. Avec l'invention du cinéma, c'est notre approche du mouvement qui change : au lieu de le représenter à partir d'*éléments formels transcendants* (poses, photographies, ou instants privilégiés) il est alors possible de le représenter à partir d'*éléments matériels immanents* (coupes mobiles). En d'autres termes, « *au lieu d'une synthèse intelligible du mouvement, on est capable avec le cinéma d'en mener une analyse sensible* » (ibid, p. 14). Cette analyse sensible du mouvement va permettre de « *remonter le chemin que la perception naturelle descend [...] au lieu d'aller de l'état des choses acentré à la perception centrée, il pourrait remonter vers l'état de choses acentré, et s'en rapprocher* » (ibid, 1983, p. 85). Deleuze parlera alors d'une *perception objective*, qui n'est pas une perception construite par un sujet qui tendrait à l'objectivité, mais qui renvoie à une perception qui déborde la perception naturelle au profit d'une perception qui se situe dans le mouvement même des choses. « *La perception objective nous met aux prises avec quelque chose qui ne cesse de se déplacer dans l'espace et de changer dans le temps* » (Montebello, 2008, pp. 18-19). Pour ce faire, le cinéma articule les deux faces du mouvement (mouvement de translation et mouvement de transformation) à travers les opérations du cadrage (*coupe immobile sur temps abstrait*) et du plan (*coupe mobile sur durée concrète*). À cela, il ajoute une troisième opération : le montage. Le montage consiste à agencer différents plans les uns à la suite des autres. C'est un agencement plus qu'un enchaînement car il ne répond à aucun énoncé prédéfini. Au contraire, il crée lui-même les conditions de son propre énoncé. Il produit son propre mouvement qui n'a plus rien à voir avec un quelconque ancrage spatio-temporel. C'est par le montage que le cinéma pense le temps et le mouvement. C'est par le montage que le cinéma peut investir de nouvelles formes de perception.

### *Image-mouvement et image-temps*

En reliant deux images, le montage produit un intervalle. L'intervalle n'est pas ce qui sépare les images, c'est au contraire ce qui les réunit. Les deux images vont alors communiquer en fonction d'un *centre d'image*. Il y a une image en amont, un intervalle et une image en aval. C'est sur ce schéma béhavioriste que Deleuze va alors identifier différents registres de perception :

- Soit ce centre d'image va sélectionner un ensemble de composantes d'une situation pour les relier entre elles. Ce sera l'image-perception qui est le propre du western où tout est question de perceptions, de traces, de signes dans un environnement hostile face auquel l'homme doit survivre. Mais c'est aussi le kino-glaz de Vertov, un œil machine « *libéré des fron-*

*tières du temps et de l'espace [qui] organise comme [il] le souhaite chaque point de l'univers » (Manifeste de Dziga Vertov, ciné-œil, 1923).*

- Soit ce centre d'image vient matérialiser la réaction à une impulsion, ce sera l'image-action. L'image-action s'inscrit dans un circuit où l'environnement conditionne l'action et où à l'inverse l'action modifie l'environnement. Deleuze parlera alors d'*ambiance* pour désigner ce jeu de réciprocité et identifier les différents registres d'environnement qui en découlent (l'espace, le milieu et le paysage).
- Soit ce centre d'image se situe entre les deux, entre une perception et une action, entre le *subi* et l'*agi*, ce sera l'image-affection. Cette image, qui est à la fois un type d'image et une composante de toutes les images, ouvre sur tout un champ de qualités, de puissances et d'espaces en fonction de la manière dont l'affect s'actualise : image-pulsion, image-transformation ou image-mentale. Le gros plan, avec le cinéma de Dreyer notamment, sera la figure de prédilection de l'image-affection.

Dans cette logique, le cinéma a su développer un autre registre d'image : l'*image-temps*. L'*image-temps* émane d'une rupture du schéma sensori-moteur sur lequel l'*image-mouvement* se constituait. Le faux-raccord est la figure principale qui illustre ce type de configuration. En rompant toute logique motrice de la perception, l'*image-temps* se focalise sur des sensations, des *situations sonores et optiques pures*. Si l'*image-mouvement* produisait une description organique « *au même titre qu'une chaise est faite pour s'asseoir, ou l'herbe pour être mangée* » (Deleuze, 1983, p. 83), l'*image-temps* préfigure une perception délestée de toute continuation motrice et produit une description inorganique, la description d'une herbe qui n'est plus faite pour être mangée, mais qui n'existe que par elle-même. C'est une description à l'état brut, qui ne vaut plus en fonction de son objet, mais vaut pour son objet.

### *L'inscription dans le champ des ambiances*

Ce résumé, bien trop rapide, bien trop synthétique, et qui n'échappe pas aux lacunes et approximations que sa forme implique, n'est là que pour introduire la manière dont l'*image-mouvement* et l'*image-temps* entrent en résonance avec la notion d'ambiances. Si nous nous accordons sur le fait que l'ambiance relève des modalités relationnelles entre différentes composantes d'une situation, nous pressentons bien ici les nombreuses formes d'imbrications et de décalages que peuvent apporter les concepts deleuziens. Il faudrait pour cela reprendre et détailler chacune des images, mais il faudrait aussi évoquer les différentes composantes de l'*image-temps* (*image-mémoire* et *image-souvenir*) et aborder l'*image-cristal*, qui convoque le versant virtuel de toute situation. Pour l'heure, nous nous contenterons d'énoncer une série d'hypothèses sur la manière dont l'image cinéma peut opérer sur la notion d'ambiances :

- D'abord en s'émancipant de toute synthèse intelligible : l'image cinéma réhabilite le mouvement comme description (*je décris un arc de cercle de la main*) et investit la *dimension préréflexive de l'expérience* (Labussière, 2009). L'ambiance ici ne s'énonce pas, elle ne s'écrit pas, elle s'inscrit.

- Ensuite en s'affranchissant de l'approche phénoménologique. L'image cinéma investit différents champs et perception et préfigure un rapport au monde qui n'est plus uniquement celui du sujet. En d'autres termes, la perception devient une variable et non plus la condition à la saisie d'une ambiance.
- Enfin en s'échappant à toute forme d'intentionnalité : l'ambiance ne se matérialise plus en une situation, mais se diffuse en une sensation. Elle n'est plus confinée en un lieu et un temps, mais se répercute suivant des puissances qui échappent au contexte physique de sa formulation.

## L'image composite

De cette incursion dans la pensée de Deleuze nous voudrions maintenant ne retenir qu'une chose : que l'image en mouvement, cinématographique ou vidéographique, est plus qu'un simple support de restitution qui serait fidèle à la situation effective. Elle peut devenir un véritable outil d'analyse qui conserverait l'intensité effective que suppose l'expérience des interactions. Pour cela, il faut envisager des images qui peuvent répondre à un processus d'objectivation et se conformer à des protocoles de reconduction. La piste que nous avons suivie est celle du compositing. Le compositing est une technique permettant de combiner au sein d'une même image vidéo différentes sources d'images vidéo. C'est-à-dire qu'elle ne procède plus uniquement chronologiquement comme le montage (un plan après l'autre) et à ce titre, restitue les conditions d'une situation perceptive, mais qu'elle opère simultanément sur différentes images (un plan *à côté* ou *au-dessus* de l'autre) et produit une lecture synoptique sur un ensemble de durées concrètes. Nous voudrions ici revenir sur une série de trois productions, réalisées dans le cadre d'études urbaines et paysagères menées par l'agence d'urbanisme Interland<sup>2</sup>.

Cours Intérieures<sup>3</sup> : la première vidéo fait écho au dispositif le plus connu du compositing, le splitscreen ou écran divisé. Dans le cas d'une étude urbaine sur un quartier de Villeurbanne, nous voulions faire valoir l'impression que pouvait



provoquer la perception d'une série d'espaces aux configurations spatiales similaires et qui, dans leur représentation planimétrique, ne laissaient entrevoir aucune qualité spécifique. Pour cela nous avons effectué une série de plans fixes dans des conditions équivalentes de cadrage (frontal dans l'axe de l'espace considéré), de

1. Les vidéos présentées ici sont issues d'un doctorat (*Le territoire à l'épreuve du compositing, ambiances urbaines et pratiques vidéographiques*, université de Grenoble, 2015) en convention CIFRE entre le laboratoire du CRESSON –UMR1563 et l'agence d'architecture, d'urbanisme et de paysagisme INTERland à Lyon. Les illustrations sont des captures d'écran depuis le logiciel de compositing.

2. <http://vimeo.com/pokapoc/coursinterieures>

temporalité (même moment de captation, une fin d'après-midi ensoleillée) et de durée (cinq minutes pour chaque captation). Les quatre plans ainsi obtenus sont alors « mis en page » et restitués simultanément sur le même écran. Cette technique offre plusieurs avantages : être facile et rapide à mettre en œuvre, condenser le temps de projection sans avoir recours à l'accélééré (qui dénature l'intensité de l'expérience) et surtout dissocier, par la simultanéité des prises de vue, les conditions extérieures de la perception (par redondance), de son interprétation interne (par récurrence). Nous parlerons alors d'une *image polyptique* qui construit une situation d'observation générique sur un ensemble de situations spécifiques.

*Place des Buers*<sup>4</sup> : il s'agissait dans le cadre de la même étude urbaine d'interroger les usages et les pratiques liés à une place du quartier. Nous avons pour cela positionné la caméra sur pied au centre de la place et décomposé les 360° du



panorama en autant de plans fixes que nécessaire. Une fois recomposé le panorama sur la table de montage, nous pouvons alors isoler par un système de caches les pratiques qui paraissent pertinentes. Cette opération peut ensuite se répéter à différents moments (journée/soir ; été/hiver ; semaine/weekend) pour au final superposer l'ensemble des images le long d'un unique panorama restitué alors dans un mouvement de translation. Ce sera une *image mosaïque* qui développe une lecture accumulative des activités d'un même lieu en interrogeant leurs récurrences et variations au regard de leurs coordonnées spatio-temporelles respectives.

*Grand territoire*<sup>5</sup> : ce dernier exemple peut s'apparenter à un travail de collage photographique. Cette vidéo a été réalisée dans le cadre d'une étude portant sur un territoire transfrontalier. L'enjeu



était ici de proposer une vision d'ensemble de la configuration paysagère de part et d'autre de la frontière. Nous avons pour cela déterminé un axe, comme dans la pratique du *transect* (Mélémis et al., 2011), le long duquel nous avons effectué une série de prises de vue sur la même base protocolaire (hauteur, orientation, focale, exposition). Ces plans fixes ont ensuite été découpés, ajustés et imbriqués les uns aux autres en fonction des configurations spatiales qui en émergeaient. Ce sera une image plurielle qui trouve sa cohésion dans les lignes de rupture d'un paysage à l'autre.

---

3. <http://vimeo.com/pokapoc/placedesbuers>

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

## Vidéographie descriptive

Ce tryptique fonde la base de ce que nous pourrions appeler une image composite qui opère un double renversement face à l'image cinématographique :

- à la perspective monoculaire, à la construction du point de vue, elle oppose une vision synoptique donnant lieu à un espace de cohérence optique dans lequel les modalités relationnelles entre les différentes composantes sont alors compilées, articulées ou scindées ;
- à la force expressive et interprétative des images, elle oppose une planification des situations, un aplatissement des charges affectives, ne conservant des signes que leur littéralité première.

L'image composite a la particularité de décrire l'expérience d'une situation (au sein d'un cadre dans l'image) tout en en prenant « la mesure » au regard d'expériences similaires (au regard des autres cadres présents à l'image). A cela s'ajoute le fait que la captation se fait selon des protocoles préétablis, éludant la question des choix et des improvisations. Ensuite la manipulation (montage et compositing) se fait suivant des descripteurs précis – tels que les effets, les figures et les motifs par exemple (Amphoux, 2003). En ce sens l'image composite relève plus d'une posture méthodologique que d'une attitude artistique et peut ainsi s'envisager comme un support d'analyse et de réflexion capable de s'ajuster et d'être opérationnelle dans différents champs de compétence. Une *vidéographie descriptive* qui ne chercherait plus à figer les formes d'actualisation des phénomènes en une configuration précise, mais à articuler les dynamiques et les intensités propres à chaque situation.

## Références

- Amphoux, P., 2003. Les approches sensibles du territoire urbain, in : *Le Territoire En Sciences Sociales. Approches Disciplinaires et Pratiques de Laboratoire*. Maison des sciences de l'homme-Alpes, Grenoble, pp. 59–67
- Deleuze, G., 1985. *Cinéma, tome 2. L'Image-temps*. Editions de Minuit, Paris
- Deleuze, G., 1983. *Cinéma, tome 1. L'Image-mouvement*. Editions de Minuit, Paris, France
- Labussière, O., 2009. Éléments pour une symptomatologie des ambiances urbaines. L'exemple de Venise, à la lumière de Ruskin et de Proust, in *Articulo - J. Urban Res.* doi:10.4000/articulo.1153
- Melemis, S., Tixier, N., Brayer, L., 2011. Urban transects, in : *L'ambiance est dans l'air*. CRESSON, Grenoble, pp. 129–137
- Montebello, P., 2008. *Deleuze, Philosophie et Cinema*. Vrin
- Thibaud, J.-P., 2015. *En quête d'ambiances : éprouver la ville en passant*. Métis Presses, Genève
- Vertov, Manifeste de Dziga Vertov, ciné-œil (1923) [WWW Document], n.d. URL <http://revuemanifeste.free.fr/numeroun/manifestedv.html> (accessed 11.7.14)

## Auteur

Guillaume Meigneux, architecte, vidéaste et chercheur associé UMR 1563, développe une pratique hybride entre art, science et architecture, déployant l'outil vidéographique au service d'une approche sensible des espaces et des territoires. <http://pokapoc.com/>.