



HAL
open science

L'observation récurrente

Pascal Amphoux

► **To cite this version:**

Pascal Amphoux. L'observation récurrente. M. Grosjean & J-P. Thibaud (ed.). L'espace urbain en méthodes, Parenthèses, pp. 153-170, 2001. hal-01561579

HAL Id: hal-01561579

<https://hal.science/hal-01561579>

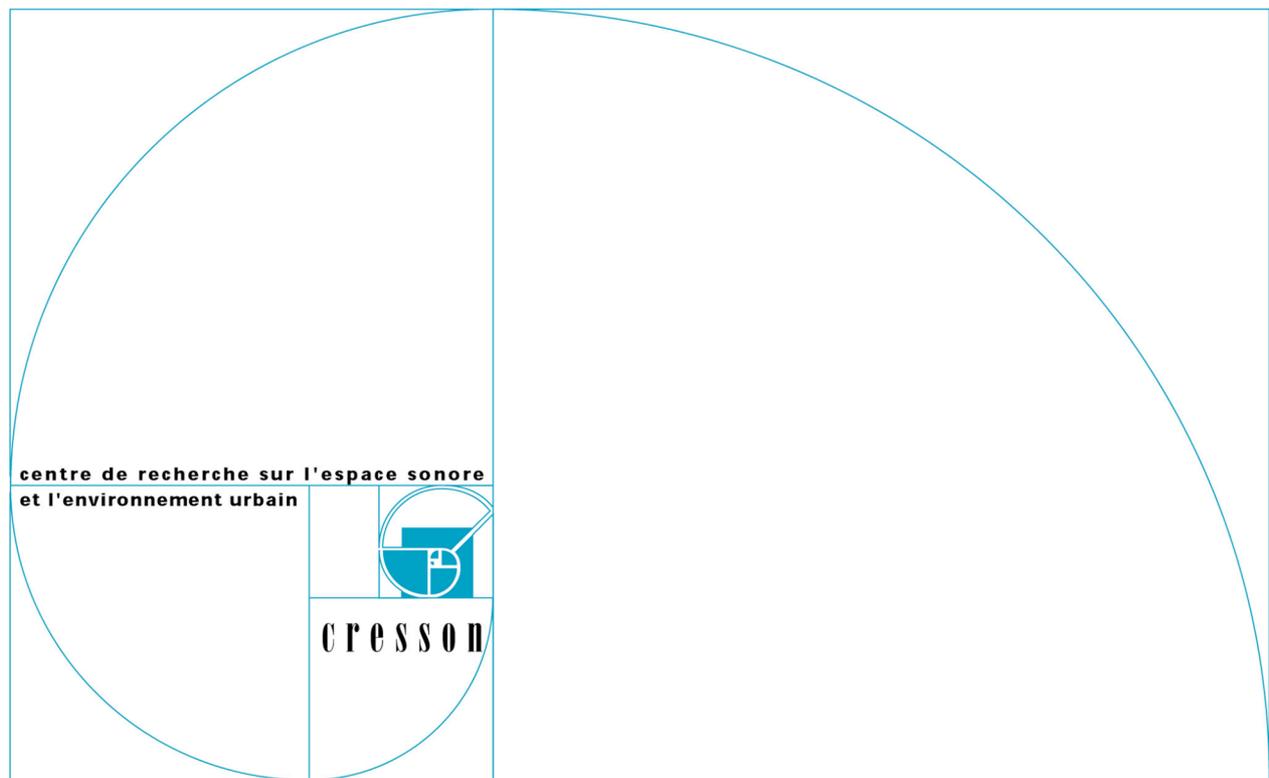
Submitted on 13 Jul 2017

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



Unité Mixte de
Recherche
1563
"Ambiances
Architecturales
& Urbaines"

L'observation récurrente Pascal Amphoux - 2002



école nationale
supérieure
d'architecture
de grenoble

Pascal Amphoux est géographe, architecte, écologue, professeur à l'EnsA de Nantes et chercheur au Laboratoire Cresson, UMR 1563 Ambiances architecturales et urbaines à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble.

Pour citer ce document :

Amphoux, Pascal (2001). **L'observation récurrente**. in : M. Grosjean & J-P. Thibaud (ed.) *L'espace urbain en méthodes*. Marseille : Parenthèses. p. 153-170

CRESSON

ENSA Grenoble
60 Avenue de
Constantine
B. P. 2636 - F 38036
GRENOBLE Cedex 2
tél + 33 (0) 4 76 69 83 36
fax + 33 (0) 4 76 69 83 73
cresson@grenoble.archi.fr
www.cresson.archi.fr

Pour consulter le catalogue du centre de documentation : http://doc.cresson.grenoble.archi.fr/pmb/opac_css/

Dernière mise à jour : 2007

L'OBSERVATION RECURRENTE

par

Pascal Amphoux

INSTITUT DE RECHERCHE SUR L'ENVIRONNEMENT CONSTRUIT
Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne
14, av. de l'Eglise Anglaise
CH 1006 LAUSANNE

CENTRE DE RECHERCHE SUR L'ESPACE SONORE
Ecole d'Architecture de Grenoble
60, av. de Constantine, BP 2636
F 38036 GRENOBLE CEDEX 2

Contribution à l'ouvrage collectif
J.-P. Thibaud, M. Grosjean édés, L'espace urbain en méthodes,
Editions Parenthèses, 2001

L'observation récurrente

Indirecte, interprétative et cumulative, telle peut être schématisée notre conception de l'approche qualitative des espaces publics urbains.

Qu'est-ce qui fait la qualité sensible de la ville ? Qu'est-ce que l'urbanité ? Comment comprendre et enrichir son identité ? Compte tenu de la forte charge affective et/ou idéologique qui enveloppe de telles problématiques, leur **approche** ne peut être à nos yeux qu'**indirecte**. En effet, si l'on interroge les gens "directement", c'est-à-dire en leur posant des questions précises sur leurs souhaits ou leurs "aspirations", on risque de n'obtenir que des réponses stéréotypées, reflétant, par exemple, les discours ambiants de l'écologie, de la qualité de vie et de la protection de l'environnement.

Du même coup, l'**approche** qualitative que nous pratiquons est fondamentalement **interprétative** - et non explicative : nous ne cherchons pas à prouver ou à vérifier la véracité de telle pratique dans une *logique hypothético-déductive*, nous cherchons à révéler et à comprendre des comportements ordinaires, le plus souvent inaperçus, et pour cela nous ne pouvons que nous inscrire dans une logique interprétative qui consiste à *recomposer* des faits et gestes, déjà composés ou récités par les habitants. Autrement dit, pour reprendre une distinction classique en épistémologie des sciences sociales, nous visons la compréhension des phénomènes, et non leur explication ¹.

¹ Ces parti-pris méthodologiques inscrivent nos travaux dans une perspective proche de celle d'une ethnosociologie qui, comme le montre Gérard Derèze, plaide pour "une fécondation interdisciplinaire limitée" et pour des "démarches qualitatives croisées". Pour un bilan récent sur ces méthodes, voir GERARD DEREZE, *Une ethnosociologie des objets domestico-médiatiques*, CIACO, Université Catholique de Louvain-la-Neuve, no 222, 1994, chap. 1.

Enfin, l'**approche** doit être dite **multiple et cumulative** - nous verrons qu'elle repose sur le principe 3 de récurrence. Pour limiter l'arbitraire de l'interprétation et parvenir à objectiver des phénomènes, il faut croiser des interprétations différentes, "naturellement subjectives"², et contrôler de la sorte le degré d'objectivité de ce que l'on avance en fonction d'un *taux de redondance intersubjective*. A un premier niveau, on peut chercher à établir de tels recoupements au sein du même matériau d'analyse (en l'occurrence des discours ou des récits), mais il est évidemment intéressant de redoubler ces possibilités de recoupement en multipliant et en cumulant plusieurs corpus différents.

Ainsi avons-nous pris l'habitude de croiser plusieurs techniques qui permettent, par des biais différents, de constituer plusieurs corpus sur le même thème ou la même problématique : la technique des cartes mentales, celle de l'enquête topo-réputationnelle, l'entretien sur écoute réactivée et l'observation récurrente pour celles que nous avons développées et/ou adaptées à divers contextes de recherche. Toutes reposent sur les principes précédents et consistent, par un artifice de représentation (le dessin de "cartes mentales", la réunion de groupe, l'enregistrement de fragments sonores ou la production d'images) à libérer la parole de la personne interviewée. Dans tous les cas, on recueille des discours riches et foisonnants, qui sont certes plus hésitants que si le questionnement était direct, mais qui, du coup, révèlent en négatif, les fondements d'une pratique réelle de l'espace public et d'un rapport sensible à la ville.

De ces matériaux qui livrent un discours en émergence, instable et toujours renégociable, il s'agit alors, dans un deuxième temps, de préciser des règles rigoureuses de recomposition, de fixation et de conceptualisation, dans une forme d'écriture adéquate, dont les catégories s'autonomisent et deviennent indépendantes de leur contexte d'énonciation originelle : la description monographique, la typologie de motifs

² - au sens où la subjectivité ne peut elle-même être conçue autrement que comme la recomposition, naturelle, d'autres subjectivités.

topologiques (d'effets sensibles et/ou de figures sociales),
la carte d'identité - pour celles que nous avons mises au point ces dernières années. 4

Le texte qui suit se limite à décrire deux objets principaux : la technique de l'observation récurrente, dont on précise les tenants et les aboutissants (1ère partie), et le procédé d'écriture de la description monographique (2ème partie), dont on fournira (en 3ème partie) un exemple concret tiré d'une recherche sur les parcs et promenades urbains.

Une technique d'enquête - Récurrences I

Concrètement, la "technique de l'observation récurrente", que nous avons formalisée sous ce nom dans un autre contexte ³, 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 du lieu, tout en les faisant réagir sur les commentaires ou interprétations de ceux qui les ont précédé.

1. RESSAISSEMENTS

Indirecte, interprétative et cumulative, cette technique l'est par trois biais différents, qui constituent autant d'orientations méthodologiques complémentaires :

- non pas faire parler les gens, mais *faire parler la ville* - ou les lieux tels qu'ils sont fréquentés; ceci suppose que l'on admette l'hypothèse que les lieux parlent, ou du moins qu'ils disent quelque chose sur les pratiques et représentations urbaines;
- non pas se limiter à une observation sensible ou à un relevé ethnographique sur les lieux-mêmes (ce qui est

³ - celui de l'appropriation de l'espace domestique par l'ameublement. Cf. P. AMPHOUX, "Histoires d'habiter", dans B. GALLAND, F. GALLEY, P. AMPHOUX, *Habitat solaire à l'usage*, Enquêtes sur la réalisation expérimentale de trois immeubles collectifs, rapport IREC, no 89, DA-EPFL, Lausanne, 1990, pp. 61-161.

toujours très lourd et pour l'enquêteur et pour l'enquêté), mais passer par le médium de la *représentation vidéographique* pour autoriser une observation rétrospective contrôlable et répétable; 5

- non pas analyser les séquences vidéographiques selon un modèle sémiotique, sociologique ou topologique, mais croiser les regards disciplinaires et promouvoir la *multiplicité des interprétations* comme moyen d'objectivation.

2. SOURCES ET ANTECEDANTS

Cette technique tire parti d'expériences et de principes exploités dans de nombreux travaux antérieurs. Trois sources principales méritent d'être citées :

- les *travaux de sociologie urbaine* qui ont utilisé la photographie comme moyen d'investigation⁴; ces travaux ont montré que le pouvoir d'émotion propre à la photographie, que sa force référentielle intrinsèque et les effets de mise à distance qu'elle autorise en font un instrument précieux lorsque l'on veut "faire parler les lieux"⁵;
- la *technique des entretiens sur écoute réactivée*, mise au point au CRESSON⁶ pour étudier les phénomènes sonores; cette technique consiste, face aux difficultés éprouvées par tout un chacun à qualifier un environnement sonore, à faire réagir les gens à partir de l'écoute d'une bande sonore - que celle-ci restitue leur propre environnement sonore (c'est alors l'habitant lui-

⁴ Cf. notamment : R. LEDRUT, *Les images de la ville*, Anthropos, Paris, 1973; Y. CHALAS et H. TORGUE, *La ville latente, espaces et pratiques imaginaires d'Echirolles*, rapport de recherche, ESU, Grenoble, 1981. Cf. aussi nos propres travaux sur la mémoire collective en milieu péri-urbain : P. AMPHOUX, M. BASSAND, G. DAGHINI *et al.*, *Mémoire collective et urbanisation*, rapport de recherche, IREC, EPFL, Lausanne, CREPU, EAUG, Genève, tome 2, 1988; ou sur l'appropriation des espaces domestiques : P. AMPHOUX, "Histoires d'habiter", *op.cit.*

⁵ Par exemple, devant des photographies de leur village, les habitants réagissent de manière très immédiate parce que la photo leur montre en quelque sorte ce qu'il voient tous les jours comme ils ne l'ont jamais vu - c'est donc bien le lieu qui s'exprime en eux par le médium de la photo, plus que le contraire.

⁶ Cf. dans cet ouvrage le chapitre consacré à cette technique par Jean-François Augoyard.

même qui est interviewé et qui se met à réagir sur les ressemblances ou les différences de perception entre l'écoute et son vécu personnel)⁷ ou qu'elle donne à entendre des phénomènes sonores particuliers que le chercheur tente de spécifier (ce sont alors des personnes étrangères à la situation enregistrée qui sont interviewées et qui s'engagent, en fonction de leur compétence disciplinaire ou de leur sensibilité, dans une activité de reconnaissance ou d'extrapolation précieuse pour l'interprétation dudit phénomène)⁸; la méthode proposée dans notre contexte peut être considérée comme une adaptation de cette technique à l'image : littéralement, il ne s'agit plus d'entretiens sur écoute réactivée mais d'*entretiens sur observation réactivée*⁹;

- la *théorie de l'approche connotative*, telle que nous l'avons formalisée dans nos travaux d'écologie humaine¹⁰, qui fait reposer l'approche interdisciplinaire d'un objet de recherche sur quatre points de méthode : la traverse, la connotation, la récurrence et l'auto-référence. Sans approfondir la question de son fondement théorique, la méthode d'approche empirique que nous proposons ici ressaisit précisément chacun des points précédents¹¹.

⁷ Cf., par exemple, J.-F. AUGOYARD, P. AMPHOUX, G. CHELKOFF, *La production de l'environnement sonore, Analyse exploratoire sur les conditions sociologiques et sémantiques de la production des phénomènes sonores par les habitants et usagers de l'environnement urbain*, rapport de recherche, CRESSON, Grenoble, 1985.

⁸ Cf. par exemple, J.-F. AUGOYARD, P. AMPHOUX, O. BALAY, *Environnement sonore et communication interpersonnelle*, rapport de recherche, CRESSON, Grenoble, 1985, 2 tomes. Pour une description didactique de cette technique, voir notre Guide méthodologique à l'usage des gestionnaires de la ville, des techniciens du son et des chercheurs en sciences sociales : P. AMPHOUX, *L'identité sonore des villes européennes, Tome 1 - Techniques d'enquêtes*, CRESSON, Ecole d'Architecture de Grenoble, rapport IREC, no 117, DA-EPFL, Lausanne, 1993.

⁹ Notons que l'observation est à la fois *réactive*, au sens où l'on demande aux gens de réagir à des vidéogrammes, et *réactivée*, au sens où l'on réactive le contenu d'un entretien au cours de l'entretien suivant, en remettant en circulation les idées ou les observations qui y avaient été faites.

¹⁰ Cf. P. AMPHOUX et G. PILLET, *Fragments d'écologie humaine*, Editions de l'Université de Bruxelles / Editions Castella, Albeuve (Suisse), diff. Vrin, Paris, 1985.

¹¹ Schématiquement, on peut considérer, que : la traverse, c'est *l'espace public* dans la ville; la connotation, c'est *la représentation* que chaque nouvel

3. LA REALISATION DE VIDEOGRAMMES

7

LA SELECTION DE SITUATIONS EXPRESSIVES

Avoir recours au document visuel pour approcher un objet de recherche, c'est devoir **focaliser** celui-ci sur un nombre limité d'espaces ou de territoires, dont il faut donc supposer qu'il ressaisit au mieux la réalité de l'objet d'étude. En règle générale, nous nous efforçons de contrôler une telle représentativité en croisant, dans une phase préliminaire de consultation des habitants, le taux de redondance des évocations de chacun des terrains retenus avec deux ordres de distinctions :

- une distinction de morphologie urbaine (par exemple parc, rue, configuration topologique, itinéraire);
- une distinction entre trois types de rapport au monde (le connu, le vécu, le sensible) ¹².

UN CONTRAT DE PRISE DE VUE ET DE MONTAGE

Le recours à des professionnels de la prise de vue paraît ici essentiel. Il doit être envisagé comme un moyen supplémentaire de croiser des compétences et des interprétations différentes, au niveau de la mise en forme des scénarios, puis du montage. Ceci requiert la mise en place d'une **relation contractuelle entre chercheurs et réalisateurs**, que l'on peut résumer de la manière suivante.

1. Le chercheur fournit une **explication générale de la démarche** et précise l'objectif, habituellement double, de la prise de vue :

- faire parler les gens sur la situation ou le lieu évoqué autour de la thématique traitée (finalité interprétative et heuristique);

interprétant apporte au corpus d'images déjà établi; la récurrence, c'est *le travail de réactivation* des images déjà recueillies dans un entretien au cours des entretiens suivants; l'autoréférence enfin, c'est *l'effet de saturation* des interprétations qui, à force de récurrence et de resaisissements successifs, finissent par trouver leur cohésion propre et permettent alors de dégager une catégorie objectivée, un concept d'analyse ou un critère d'aménagement.

¹² Cette distinction fait l'objet de développements théoriques dans P. AMPHOUX *et al.*, *Aux écoutes de la ville*, La qualité sonore des espaces publics européens, méthode d'analyse comparative, Enquête sur trois villes suisses, rapport IREC no 94, EPFL, Lausanne, 1991.

- permettre une diffusion des résultats de la recherche et une sensibilisation à la problématique traitée auprès d'un public extérieur (finalité documentaire et didactique); 8

2. Le chercheur met au point une **fiche synoptique au preneur de vue**, dont l'objectif est de synthétiser, sous une forme résumée, le maximum d'informations, de commentaires ou de représentations utiles ou nécessaires à la prise de vue sur le terrain. Reprenant et adaptant les habitudes acquises et formalisées dans le domaine de l'environnement sonore ¹³, quatre rubriques ont été distinguées :

- une rubrique "*Localisation*", dans laquelle sont précisés la localisation du terrain ou de la situation à filmer, ainsi que d'éventuels points de repère pour la prise de vue;
- une rubrique "*Intention*", qui précise le contenu attendu de la séquence attendue en définissant un concept dominant et quelques connotations d'ambiance à restituer (critères qualitatifs, citations, ...) tirées des entretiens de la première phase;
- une rubrique "*Composition*", qui fait des propositions formelles sur les moyens d'expression de l'intention précédente (plans fixes ou travellings, effets spéciaux, rapport image / son, ...);
- une rubrique "*Information*" enfin, destinée à préciser d'une part les horaires ou les jours plus favorables à la prise de vue, d'autre part les données factuelles les plus diverses ne rentrant pas dans les catégories précédentes.

3. A partir de ces données, le réalisateur est chargé de proposer et de soumettre à discussion un scénario, en s'efforçant de restituer l'ensemble des données précédentes dans un **synopsis précis des plans et des séquences** prévus, des effets recherchés, des éléments éventuellement ajoutés ou retranchés, ... La prise de vue n'a lieu que lorsque la discussion sur ce synopsis avec le chercheur a abouti.

4. Un même principe de concertation et de mise au point est appliqué après la prise de vue au niveau du montage. Le

¹³ Cf. la fiche synoptique aux preneurs de son que nous avons formalisée dans le cadre de nos travaux sur le sonore, P. AMPHOUX, *L'identité sonore des villes européennes, op.cit.*, pp. 20-21.

réalisateur fait un premier choix de *rushs* et en organise succinctement un **pré-montage** qui préfigure ce que sera la séquence finale. Après accord et discussion avec le chercheur par rapport aux objectifs et intentions définis préalablement, le **montage définitif** est effectué. 9

5. L'une des difficultés de la réalisation est de parvenir à des **séquences brèves**. Des durées oscillant entre 1 et 2 mn paraissent les plus favorables. En-deçà, il est rare de pouvoir exprimer l'ensemble des hypothèses. Au-delà, le spectateur oublie trop d'informations et le commentaire devient plus hasardeux.

4. L'INTERPRETATION DES VIDEOGRAMMES

LE PRINCIPE DE RECURRENCE

Le travail précédent de réalisation des vidéogrammes oblige le chercheur à préciser d'emblée, pour chaque séquence, un certain nombre d'**hypothèses** et d'interprétations sur les pratiques et représentations des lieux investigués. Ce sont ces interprétations qu'il s'agit de contrôler.

La technique consiste alors à soumettre ces vidéogrammes à des spécialistes d'autres disciplines, en leur demandant d'en décrire le contenu, puis d'en donner certains éléments d'extrapolation ou d'interprétation. On constate alors que certaines observations reviennent, identiques à celles que le chercheur a lui-même effectuées, mais que d'autres au contraire disparaissent et doivent être considérées comme strictement subjectives, propres à la sensibilité ou à la spécialité de chacun. Faisant alors retour sur les hypothèses et interprétations initiales, ces observations, soigneusement consignées, contribuent à en modifier ou à en **préciser le contenu**.

L'opération est répétée avec une succession d'intervenants de compétences et de disciplines aussi diverses que possible. On en arrive donc progressivement, faisant systématiquement retour sur les images ou les interprétations données lors des séances précédentes, à désigner des axes d'interprétation dominants qui, à force de redondance, échappent à la

subjectivité initiale et à **objectiver** ainsi, **par récurrence**,
des traits spécifiques de l'identité des lieux filmés.

1
0

UN "ECHANTILLON EXPRESSIF"

L'entretien peut être individuel ou collectif.

Le nombre des entretiens est adaptable suivant les conditions de la recherche. On peut toutefois considérer qu'il doit être compris, pour chaque vidéogramme, entre 5 (*seuil de validité* de la démarche en-deçà duquel les redondances risquent d'être insuffisantes pour assurer un minimum d'objectivité) et 10 (*seuil de saturation* au-delà duquel le taux de redondance perceptive est habituellement tel qu'il devient inutile de poursuivre l'enquête).

L'échantillon, enfin, n'est pas représentatif, au sens statistique du terme; on pourrait par contre le dire 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 dominant des personnes sollicitées. En règle générale, on veille à couvrir un spectre socio-professionnel large et à équilibrer l'échantillon entre :

- des "professionnels de la vision" (architecte, photographe, animateur TV, cinéaste, ...);
- des spécialistes de la thématique traitée et/ou des observateurs de l'usage et des pratiques ordinaires de l'espace urbain (sociologue, anthropologue, journaliste, chroniqueur, ...);
- des habitants de la ville, conviés pour leur capacité d'expression et d'observation du quotidien plus que pour leurs compétences professionnelles.

DUREE ET CONSIGNES D'ENTRETIEN

La durée d'un entretien fructueux oscille habituellement entre 1h30 (temps en dessous duquel il est difficile d'acheminer la personne vers des commentaires analytiques) et 3 heures (temps au-delà duquel la fatigue devient trop forte).

Quant aux consignes d'entretien, elles peuvent être résumées comme suit :

- **rappeler** brièvement le cadre et les objectifs de la recherche en précisant les éventuels stéréotypes culturels auxquels nous tentons d'échapper; 1
- **visionner** une première fois la séquence et faire réagir immédiatement la ou les personnes interviewées sur les impressions dominantes, avant de lui demander une description plus analytique des éléments qui composent le fragment, puis de l'acheminer vers d'éventuelles extrapolations plus conceptuelles; la technique consiste, schématiquement, à aller du plus factuel au plus interprétatif - peuvent pour mémoire être distingués quatre niveaux de commentaires : celui de la *description*, celui des *associations*, celui de l'*interprétation* et celui de l'*appréciation*;
- **relancer** en permanence la parole de l'interviewé selon trois modes principaux : en jouant avec les quatre niveaux précédents; en proposant un deuxième, voire un troisième visionnement, quitte à faire varier les conditions de vision (modification des réglages, coupure du son, arrêt sur image à la demande, ...); en énonçant les hypothèses préalables formulées par l'équipe de recherche ou les commentaires faits par d'autres personnes.

5. ESTHETIQUES DE LA RECEPTION

Des premières expériences d'utilisation du vidéogramme que nous avons menées à des fins scientifiques, nous tirons deux remarques principales.

1. *La réception des films est excellente* et le support télévisuel ne fait l'objet d'aucune résistance particulière : il y a même une sorte d'**adhésion implicite au contenu**, qui en fait un "embrayeur de communication" très performant pour toutes sortes d'enquêtes qualitatives. Sans doute la banalité de l'usage et le poids culturel de la télévision y sont-ils pour beaucoup, mais cette adhésion au medium tient aussi à ce que l'on pourrait appeler la *force icônique du référent* : en vidéographie peut-être plus encore qu'en photographie, "le sujet impose toujours sa présence", et "les images photographiques ne donnent pas tant l'impression d'être des propositions sur le

monde que des morceaux du monde" ¹⁴. Autrement dit, les spectateurs tendent, au moins dans un premier temps, à décrire ce qui se passe comme s'ils y étaient - le détachement ne venant que dans un deuxième temps, lorsqu'on le conduit et lui demande en quelque sorte de *ralentir sa perception* pour accéder à des propos plus analytiques - qui reprennent conscience de l'interprétation qu'ils effectuent. 1
2

2. *La qualité de la prise de vue est déterminante.* Mais il ne s'agit pas seulement de **qualité technique** (même si celle-ci doit être, bien entendu, irréprochable) : il semble que nous puissions établir une corrélation entre la **qualité esthétique** de la séquence et l'intérêt ou la diversité des propos et commentaires suscités. Les séquences dans lesquelles un parti esthétique est clairement affiché, celles dans lesquelles l'intention donnée par le chercheur donne lieu à une interprétation plus tranchée du réalisateur, celles même où des effets cinématographiques parfois difficiles (incrustations, superpositions, ralentis) sont utilisés et mis au service du concept proposé, donnent lieu à des commentaires beaucoup plus riches. La perception de la présence d'un auteur et la clarté d'un message tranché semblent donc faciliter le discours. En un sens, plus le message est fermé, plus l'oeuvre est ouverte à une multiplicité d'interprétations ¹⁵. Le spectateur peut alors prendre position par rapport à un message qui lui paraît clair, sa parole est en quelque sorte libérée. Autrement dit, nous pensons pouvoir prétendre que *la valeur heuristique de la séquence est renforcée par la cohésion formelle de la séquence*. Il y a là tout un champ de réflexions sur le recoupement des critères scientifiques et des critères esthétiques - un plaidoyer, même dans le cas d'un usage scientifique, pour la production d'un cinéma d'auteur.

¹⁴ SUSAN SONTAG, *Sur la photographie*, UGE-Seuil 10-18, Paris, 1983, p. 37.

¹⁵ Et l'on retrouve ici le vieux concept de l'oeuvre ouverte proposé par Umberto Eco dans les années 70. UMBERTO ECO, *L'oeuvre ouverte*, 1962, Seuil, Paris, 1965.

1. LA RIGUEUR DE LA DESCRIPTION

Décrire sera considéré par certains comme un aveu d'impuissance : faute d'explication rationnelle et de démonstration cohérente, faute de construction logique et de connaissance objective, nous serions contraints de nous contenter de descriptions "littéraires", que l'activité libre et non protocolaire condamnerait à n'avoir d'existence qu'en dehors du champ de l'objectivité scientifique. Pourtant, nous aimerions soutenir la légitimité d'une telle démarche et laisser transparaître sa possible réintroduction dans le champ des constructions scientifiques ou du moins dans celui de processus d'objectivation des phénomènes qui échappent à l'analyse positive ordinaire.

D'une part, on peut retourner la condamnation précédente : face à un monde de plus en plus éclaté, dans lequel les pratiques sont de plus en plus diversifiées et les univers de plus en plus fragmentés, l'explication scientifique objective apparaît parfois elle-même impuissante - de sorte que **l'urgence aujourd'hui serait de décrire le monde**, de réapprendre et de réinventer des modalités de description du monde qui ne poursuivent pas l'explication de chaînes causales mais qui en offrent une meilleure compréhension et qui réintègrent en force la dimension sensible.

D'autre part, si la description par nature ne peut jamais prétendre à l'**exactitude** (une image descriptive n'est pas vérifiable - on ne peut pas la mesurer et elle ne démontre rien), nous aimerions montrer qu'elle peut ne pas manquer de **rigueur** (une image descriptive peut paraître incontournable - si elle ne démontre rien, elle montre mieux et on ne pourra l'oublier). Davantage, la description, en tant que méthode d'approche de l'environnement urbain, doit regagner en rigueur ce qu'elle perd en exactitude.

D'où la question suivante : sur quelles *règles d'écriture* peut être fondée la rigueur d'une monographie ? Une fois de plus, c'est le principe de récurrence qui fonde, rigoureusement, la démarche : d'une part la description se présente comme la

reconstruction par le texte de ce qui était déjà reconstruit
par l'image, laquelle était elle-même conçue, on l'a vu, 1
comme la reconstruction d'une parole habitante; d'autre 4
part, le texte est structuré comme une suite de six fragments
qui, se ressaisissant mutuellement, constituent autant de
modalités de la même description : "évoation", "vidéogramme",
"commentaires et interprétations", "motif", "effet", "figure".

2. EVOCATION DU LIEU OU DE LA SITUATION

Première modalité de la description : chaque monographie s'ouvre sur une **brève évocation du lieu** ou de la situation. Il s'agit en quelque sorte de planter le décor pour donner le ton et faire comprendre brièvement le contexte dans lequel se situe la monographie - description au sens romanesque et presque balzacien du terme : on plante le décor, on décrit les lieux, on donne à voir ou à pressentir quelque chose. Objection immédiate : cette évocation n'est-elle pas totalement subjective et attachée à la personnalité de l'auteur ? Réponse : non, car elle intègre les descriptions des personnes interviewées dans une phase préliminaire. Déjà à ce premier niveau, la description est redescription - l'interprétation ré-interprétation.

3. DESCRIPTION DU VIDEOGRAMME

Seconde modalité de la description : **littérale et narrative**. Ce paragraphe est destiné à donner une idée précise et aussi fidèle que possible de la suite des images et de la façon dont le vidéogramme a été composé. L'évoation du premier paragraphe, par là, se redouble et se précise. Le texte, ici, colle à l'image visionnée.

4. RECOMPOSITION DES COMMENTAIRES ET INTERPRETATIONS

Troisième modalité de la description : **reconstructive, phénoménologique et réaliste**. Ce paragraphe constitue le corps principal du texte de chaque monographie.

Il est **reconstruit**, à partir de l'ensemble des réactions, des commentaires et des interprétations redondants fournis par les

interviewés à la découverte et à l'analyse du
vidéogramme. Par un patient travail de sédimentation, de
recoupements et de regroupements, les images
s'agglomèrent autour de *nébuleuses sémantiques* - un peu
comme des nuages de points se dessinent dans une analyse
factorielle ¹⁶- que le texte s'efforce de dégager progressivement
autour de quelques thèmes qui, récurrents dans l'ensemble des
appréciations, apparaissent rétrospectivement comme des
thèmes essentiels - au sens peut-être où ils révèlent une
certaine essence du lieu. D'où la dimension phénoménologique
de la démarche.

L'essence d'un lieu n'est pas une idée intelligible qui
serait donnée par un protocole d'analyse, si fin soit-il; elle est ce
qui apparaît lorsque les choses se resaisissent pour avoir un
sens - propre -, lorsque mille images émanant de commentaires
étrangers les uns aux autres s'agencent pour redonner sens au
lieu qu'elles décrivent, lorsque mille pratiques, quotidiennement
répétées, s'agencent secrètement pour fonder ce qu'on appelle
parfois "l'esprit du lieu" - pour lui donner un "visage",
reconnaissable entre tous.

Fictions ? Nous ne le pensons pas : et nous espérons
montrer au lecteur que le **point de vue** adopté est même
fondamentalement **réaliste**. L'essence recherchée, à ce niveau
de la description, n'est pas quelque chose d'abstrait, c'est au
contraire le fondement du réel, ce qui fonde la réalité du lieu, sa
nature la plus enfouie - c'est la façon qu'il a, culturellement et
historiquement, de se sédimenter, de devenir archive et
mémoire de la ville.

A la *cohérence d'un raisonnement*, la description substitue
donc ici la *cohésion des images*, des pratiques et des
représentations - elle consiste à révéler des affinités, des
résonnances et des voisinages, à tenter de **dire le monde**, les
choses ou les lieux, tels qu'ils sont (racontés, récités,

¹⁶ L'analogie vaut surtout par deux caractères communs : le caractère
flou de la frontière et l'enchevêtrement de significations multiples, qui gravitent
autour d'une sorte de noyau dur et dense, siège du sens par principe
inaccessible - d'une réalité quotidienne dans un cas, de la représentation
graphique ou de la signification statistique dans un autre.

représentés), c'est-à-dire tels que, culturellement, ils se figent et se fixent dans l'imaginaire collectif.

1
6

5. MOTIFS, EFFETS, FIGURES

Quatrième modalité de la description : **déconstructive, phénoménologique et nominaliste.**

Déconstructive parce qu'après avoir reconstruit un discours collectif autour des dites "nébuleuses sémantiques", il est nécessaire d'en fixer les essences et, à la lettre, d'en déconstruire le sens a posteriori, en désignant quelques concepts-clés qui permettent de fixer les idées. Dernier travail sur les images, dernier retour de la récurrence. On reste dans une **perspective phénoménologique**, puisqu'en un sens, c'est bien une sorte de "réduction eidétique" que nous pratiquons finalement, tentant d'extraire, à force de variations imaginaires innombrables, une sorte d'invariant irréductible¹⁷. Mais on retient cette fois un **point de vue nominaliste** et presque inverse du précédent, que nous avons qualifié de réaliste. "Oh, vous savez, les essences, ça n'existe pas dans la réalité, ce sont des espèces d'images irréelles et pour le moins idéalisées !..." Ça n'existe pas, mais sans elles, je n'ai pas de prise sur le monde; d'où la nécessité de les nommer - pour répondre à ce besoin de schématiser, de simplifier ou de typifier le monde, pour mieux comprendre ces lieux et ces liens de sociabilité en les situant par rapport à des pôles extrêmes et idéaux, même si, dans leur pureté, ils n'existent pas.

"C'est bien joli, mais il n'en reste rien", entend-on souvent après une première lecture d'un texte littéraire : la description nous a peut-être touché, nous avons senti qu'elle disait vrai, mais nous ne sommes pas en mesure d'en restituer le contenu. Pour cela, il nous faut énoncer quelques-mots-clés, quelque

¹⁷ Rappelons que pour les phénoménologues, la "réduction eidétique" est la technique, initiée par Husserl, qui permet de réduire le phénomène à son essence - celle-ci pouvant être désignée comme "l'invariant qui persiste en dépit de toutes les variations que l'imagination fait subir à l'exemple qui sert de modèle" au phénomène analysé. A. DARTIGUES, *Qu'est-ce que la phénoménologie ?*, Privat, Toulouse, 1972, p. 41.

punctum¹⁸, quelques "images centrales"¹⁹, quelques concepts qui nous réacheminent vers une ouverture au projet d'urbanisme et une pensée opérationnelle.

1
7

Tel est le but des trois derniers paragraphes de chaque monographie, qui nomment respectivement un motif, un effet et une figure majeurs du lieu ou de la situation analysée.

Sans entrer dans un long débat théorique, nous dirons seulement que ces trois "concepts essentiels", qui apparaissent comme des invariants extraits des variations du discours, désignent autant de formes de naturalisation du Monde, et que celles-ci nous permettent de contrôler le poids relatif et de réintégrer, dans l'analyse descriptive finale, les trois grandes dimensions de notre rapport au Monde²⁰ :

- la dimension connue de l'environnement,
- la dimension vécue du milieu,
- la dimension sensible du paysage.

Le premier concept, **le motif**, désigne *une façon pour le lieu de se sédimer dans une configuration spatiale spécifique*. Mais le motif n'est pas l'espace, au sens métrique. Ou alors, c'est l'espace, *abstraction faite de toute mesure*. Exemple : lorsque nous parlons, plus loin, du *motif de la Place*, nous ne signifierons pas l'existence matérielle d'une place de telle ou telle dimension, mais nous désignons de manière précise le rapport spécifique (connu, vécu et sensible à la fois), que la place entretient avec la ville : l'espace libre (dimension

¹⁸ ROLAND BARTHES, *La chambre claire, Notes sur la photographie*, Cahiers du cinéma / Seuil / Gallimard, Paris, 1980, p. 96.

¹⁹ Pour reprendre l'expression de Peter Brook, qui fait de l'*image centrale* un instrument de mémoire ("Restent gravés dans la mémoire du spectateur un schéma, une saveur, une ombre, une odeur, une image. C'est l'image centrale de la pièce qui subsiste, sa silhouette et, si les éléments sont bien dosés, cette silhouette révélera le sens; cette forme sera l'essence de ce que la pièce a voulu dire"), et même une finalité implicite de la mise en scène théâtrale : "Je n'espère pas me rappeler avec précision le sens, mais à partir de l'image centrale, je suis capable de le retrouver. C'est que la pièce a atteint son but". PETER BROOK, *L'espace vide, Ecrits sur le théâtre*, 1968, Seuil, Paris, 1977, p. 178.

²⁰ Pour plus de détails sur la distinction, théorique et opératoire à la fois, entre environnement, milieu et paysage, on trouvera les développements les plus complets dans P. AMPHOUX *et al.*, *Aux écoutes de la ville*, *op.cit.*

spatiale et environnementale dominante), le lieu public (dimension sociale et médiale) et la situation (dimension sensible et paysagère). 1
8

Le second concept, **l'effet**, désigne *une façon pour le lieu de s'actualiser dans le temps*. Mais l'effet n'est pas le temps, au sens causal du terme. C'est l'effet sensible, *abstraction faite de toute cause* - un effet non causal. Exemple : lorsque nous parlons d'*effet de Partition*, nous ne signifions pas tant le découpage de l'espace public en plusieurs parties distinctes que la perception paradoxale et quasi musicale d'une simultanéité harmonieuse entre ces parties, aussi bien sur le plan temporel (dimension sensible dominante) que sur celui de l'espace (dimension environnementale) ou de l'usage (dimension médiale).

Le troisième concept, **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*. Exemple : lorsque nous esquissons la *figure du Passant*, l'individu passant ne fait figure que s'il représente, de manière abstraite et anonyme, "l'homme qui passe" en général - c'est-à-dire à la fois celui qui amarre l'espace public (et sans lequel celui-ci perdrait immédiatement son caractère public - dimension médiale dominante), celui qui traverse un lieu borné et clairement délimité (auquel il confère une échelle - dimension environnementale), et celui qui donne à voir une certaine durée (bornée rigoureusement par un instant d'apparition et un instant de disparition - dimension paysagère).

Rappelons que ces trois concepts construisent avec le plus de rigueur possible des formes pures et invariantes et qu'à ce titre elles sont inexactes - au sens où elles n'existent jamais, telles quelles et dans leur forme pure, dans la nature ou dans la ville. Chaque situation réelle apparaît comme une recomposition de ces formes idéales : un lieu concret donne sans doute à percevoir un motif dominant, mais le site est composé d'éléments qui sont empruntés à des motifs différents; de même, si le lieu exacerbe un effet particulier de manière particulièrement prégnante, le mythe qui se développe autour

est une recomposition d'une multitude d'effets; de même encore, s'il donne à voir une grande figure du quartier, les rituels de sociabilité qui s'y développent au quotidien pourront sans doute être décrits comme un enchevêtrement de comportements empruntés à diverses figures.

1
9

Si la monographie est donc l'occasion de nommer un motif, une figure et un effet dominants, le regroupement d'une série de monographies permet de construire une typologie plus générale, qui non seulement est opératoire sur le plan de la description mais peut le devenir, comme nous nous efforçons de le montrer dans divers contextes de projet urbain, sur celui de la conception des espaces publics.

Que l'exemple suivant, tiré d'une recherche sur les pratiques et représentations urbaines de la nature à Lausanne ²¹, soit donc lu dans cette perspective.

Un exemple de description - Récurrences III

1. UN PARC URBAIN - EVOCATION

Située au centre des quartiers sous gare à Lausanne, la Place de Milan offre l'image d'un grand parc urbain ²². Une vaste échelle, des limites nettes et une circulation périphérique intense confèrent une unité certaine à trois territoires distincts : **la colline** de Montriond, **le jardin botanique** et **la "plaine"**. Haut-lieu d'aventures pour petits et grands, la première constitue un espace de réserve (spatiale et imaginaire) pour la dernière; on y accède en sous-bois de tous côtés par un entrelacs de sentiers qui recourent une allée en spirale : au sommet, une esplanade dont l'usage nocturne incertain fait

²¹ PASCAL AMPHOUX, CHRISTOPHE JACCOUD, *Parcs et promenades pour habiter, Douze vidéogrammes*, Tome 2, IREC-DAVI, EPFL-ECAL, novembre 1994, *Douze monographies lausannoises*, Tome 3, rapport IREC, no 121, EPFL, Lausanne, juin 1994.

²² L'exemple de description qui suit est extrait, à quelques adaptations près, du chapitre 5 (intitulé "Place de Milan - La nature de l'urbain") du tome 3 de la recherche précitée, *Ibid.*

fantasmer tout Lausanne ouvre un espace généreux sur le panorama du lac et des Alpes côté Sud et offre une vue inhabituelle et très urbaine sur la ville au Nord-Est.

2
0

Sur le flanc Sud-Ouest de la colline, le jardin botanique est un espace clôturé, dont l'accès est réglementé et dont la vocation est avant tout didactique et scientifique. Quant à la "plaine" sur laquelle paraît être posée la colline, c'est une vaste pelouse, dont l'entretien et l'équipement simples (un bassin et des jeux d'enfants d'un côté, quelques buts ou paniers de basket de l'autre côté), permettent d'accueillir librement les activités les plus diverses (ballon, volant, jogging, voire pique-nique à certaines saisons).

Cette tripartition et cette multiplicité d'usages en font **un modèle unique de grand parc de quartier**, qui parvient à articuler de manière subtile des fréquentations réputées incompatibles (populaire, scientifique et marginale) comme des comportements trop facilement opposés (le repos ou l'activité, la méditation solitaire ou le sport collectif, la flânerie ou la traversée directe).

2. MOUVEMENTS TOURNANTS - VIDEOGRAMME

Une première série de plans montre la puissance, imaginaire et réelle à la fois, du pied de la colline : la fourche entre un chemin montant et un chemin descendant à travers le bois, une tête d'étudiant endormi sur un banc, trois visions de lumière et de ciel à travers des feuillages de moins en moins denses.

Une seconde série fait un descriptif panoramique tournant de l'esplanade supérieure : un banc vide; une allée de graviers; un journal qui s'envole; la pelouse, déserte; le podium, étrange, avec sa symétrie; une végétation tremblante dans une lumière blanche, qui masque le paysage lointain mais qui dit pourtant qu'ici il y a de la vue; un plan fixe enfin, qui montre la ville, très minérale et comme surveillée par un lampadaire des années 60.

La troisième série de plans prolonge le mouvement tournant dans un tourbillon (portrait de quatre petites filles, serrées l'une contre l'autre, lancées dans un mini-carrousel sur

lequel a été placée la caméra) qui se résoud par un long travelling pris depuis une voiture qui fait le tour du parc. Cette vision périphérique révèle alors, derrière le défilé rapide et régulier des arbres qui marquent la limite entre le parc et la rue, la diversité des activités de ce grand parc un mercredi après-midi de printemps : jeux, foot, vélo, ballon, poussette, basket, jeunes, vieux, enfants, poussettes, joggeurs, ...

3. URBANITE, NATURALITE ET TRANSVERSALITE - COMMENTAIRES ET INTERPRETATIONS

Tels sont peut-être les trois mots-clés qui permettent de ressaisir l'ensemble des appréciations de ce lieu de vaste échelle et au toponyme variable. Unité de lieu, partition de l'espace et traversée du site en seraient les trois principes.

1. UNITE DE LIEU. Le **sentiment d'urbanité** que dégage ce grand parc public est immédiat. Pourquoi ? D'abord on relève *une certaine difficulté d'identification* ou du moins des hésitations pour reconnaître l'endroit : ce qui saisit, c'est beaucoup plus une **ambiance générale** que l'endroit précis où cela se trouve : ce qui frappe sur la colline de Montriond, c'est le climat (l'enveloppe brumeuse ou la surexposition), et c'est, dit-on ce qui contribue à en faire *un lieu fort* - un lieu de contemplation un peu solitaire dans un jardin public urbain; de même, ce qui frappe, "dans la plaine"²³, c'est *l'échelle vaste et unitaire*, ainsi que *la fréquentation populaire* plus que la reconnaissance exacte du lieu. Dans les deux cas, c'est donc le sentiment de l'urbain qui prime plus que la ville, le quartier ou la rue.

Ces difficultés d'identification sont souvent rapportées à la nature de la prise de vue et aux effets cinématographiques qui privilégient les mouvements tournants, avec des rythmes variables et très contrôlés (panoramiques lents du début, "tourniquet du milieu" et travelling automobile de la fin). Comme l'exprime très clairement quelqu'un, "c'est le travelling auto qui inscrit ce parc dans une dimension urbaine". Ces effets

²³ Dans ce qui suit, les guillemets signifient que l'expression est apparue telle quelle au cours des entretiens.

engendrent une perception cinétique et distanciée qui écrase en quelque sorte l'information et "banalise les activités". Plus que l'ambiance générale, c'est alors **l'autonomie de fonctionnement** des espaces qui devient le signe de l'urbanité. "Les gens sont mis à distance", "comme des marionnettes" et "le parc paraît vivre comme pour lui-même", "indépendamment de la circulation alentour".

Mais ces artifices de prise de vue ne paraissent pas faux pour autant. Au contraire, l'affichage clair d'une intention esthétique est apprécié, dans la mesure où les effets utilisés semblent mieux restituer la réalité vécue du lieu (**centralité, ceinture** et effet de **place**) : par la dynamique de la prise de vue, "le parc tourne comme le manège des petites filles", et l'on dit par ailleurs de ce lieu qu'"il existe parce que l'on peut tourner autour", "qu'il est circulaire, a des limites, et est donc très urbain", surtout - et la remarque est redondante, "*que c'est plus une place qu'un parc*".

Le sentiment général et immédiat d'urbanité doit donc être compris par rapport à d'autres critères implicites qui lui sont associés : ambiance, autonomie, centralité, ceinture et effet de place. Dans tous les cas, c'est **l'unité de lieu** qui prime.

2. PARTITION DE L'ESPACE. Le sentiment d'urbanité, premier, est attaché à l'unité des lieux; le **sentiment de naturalité** est attaché à la perception, seconde, d'une partition très claire de l'espace.

Milan, tout le monde le constate, est composé de trois parties disjointes, dont la réunion reconstitue l'ensemble. Ces trois parties renvoient à des caractéristiques naturelles - topologiques et végétales - distinctes : "C'est le côté solaire du bas, alors que le côté obscur, honteux, pédé, mystérieux, c'est la colline; enfin, il y a le côté exotique avec le jardin botanique" - *partition du territoire*; en même temps, elles renvoient à des caractéristiques sociologiques non moins claires, comme le suggère cette réplique caricaturale : "C'est ça, la Place de Milan : les homos sur la colline, les savants barbus de l'Université et les Yougoslaves qui jouent au football en bas" - *répartition des usages* et des fréquentations. Partition du

territoire, re-partition des usages. La nature du premier se redouble dans celle des seconds ²⁴. 2

3
D'un côté, il y a opposition entre les caractères naturels et urbains des différentes parties puisque chaque élément topographique, fonctionnel ou sensible évoqué dans les descriptions peut être rapporté à un élément opposé : le haut et le bas, l'ouvert et le fermé, la colline et la place; l'acteur et le spectateur, l'individuel et le collectif (le "tout seul ensemble"); le clair et l'obscur, le contemplatif et la fuite, ... Le sentiment de la nature est alors attaché à une partie du territoire; la perception porte sur la **composition naturelle de la partition**.

Mais d'un autre côté, urbanité et naturalité se ressaisissent car les doublets précédents ne sont jamais exprimés comme des aspects contradictoires mais plutôt comme des caractéristiques inséparables et complémentaires du parc. Une personne affirme par exemple que "le charme vient du fait qu'en haut c'est très peu aménagé alors qu'en bas c'est très structuré". Mais d'autres prétendent que le rapport est inverse, insistant au contraire sur le caractère dessiné, formel et mis en scène du haut de la colline, opposé au caractère étendu, sauvage et peu entretenu de la prairie du Parc de Milan. Ce n'est donc pas le sens des oppositions qui compte, mais la perception d'une *complémentarité* entre des territoires, des modes d'appropriation et des effets sensibles contrastés ²⁵. Une telle diversité autorise en effet un choix, et fait de chacun des espaces qui composent l'ensemble un espace d'échappement pour les autres. Elle crée un certain jeu (en un

²⁴ Quelqu'un affirme par exemple que le parc urbain de la Place de Milan est "en plus, le seul plateau *naturel* de Lausanne". Cela signifie sans doute que l'aménagement de l'espace vert est relativement modeste et qu'il reste une expression de la nature (vaste pelouse qui ressemble plus à une prairie qu'à un parterre de jardin, bois au caractère forestier sur la colline, exposition aux éléments climatiques comme le vent, la pluie, la brume ou le soleil, ...), mais cela signifie aussi qu'il y a adéquation entre les caractéristiques urbaines d'usage ou de fréquentation et les caractéristiques topologiques ou végétales de chaque partie du territoire - *comme si la nature des unes se reflétait dans celle des autres*.

²⁵ On identifiera ici un principe fondamental de toute architecture paysagère.

double sens) : "c'est d'abord un formidable terrain de jeu" s'exclame quelqu'un en évoquant les bacs à sable, le bassin, le foot, etc; mais les explications qui suivent montrent que le "formidable" ne réside pas tant dans *les jeux* que dans *le jeu* possible entre des activités, des comportements ou des usages différents. C'est donc d'un **jeu de la partition** qu'il nous faut parler ici - en un double sens à nouveau.

3. TRAVERSEE DU SITE. Troisième registre de remarques : celles qui portent sur la "**transversalité**" du site. Ce n'est plus l'unité de lieu qui saisit, ni la partition d'un espace abstrait, c'est la traversée du site. Aux dimensions locales et spatiales s'ajoute donc la dimension sitologique - celle qui engage la position relative de l'observateur et du passant.

Milan est peut-être le seul parc lausannois où *le regard est centripète* et non centrifuge (d'où sa connotation de place) : où que l'on se situe, quelle que soit la position que l'on occupe, les yeux sont attirés vers le centre et non vers la périphérie, vers ce grand espace vide et central où se jouent diverses activités et non vers la vue sur le paysage extérieur. Ceci tient à la configuration de l'espace, qui est à la fois très vaste (dégagé, libre et non aménagé) et strictement délimité (par le mail périphérique, la colline et quelques grands bâtiments administratifs) - de sorte que le regard ne peut que se focaliser sur *la personne qui traverse*. Par une sorte d'inversion de la représentation, c'est alors elle qui donne la mesure à ce grand espace abstrait, elle qui lui *donne son échelle* et qui vient le *situer*. D'où sans doute l'insistance des personnes interviewées sur le rôle, fondamental dans ce parc-ci, de la traversée. *C'est la traversée qui fait exister le parc* - qui ne tarde pas à prendre une dimension mythique : "un grand désert", "un lieu où se croisent des destinées".

Une telle amplification imaginaire n'est pourtant pas sans fondement et trouve sa source dans l'expérience concrète. Pour celui qui passe, la traversée est durable et paraît même à certains interminable; mais pour celui qui regarde à distance le passant traverser, son apparition et sa disparition, à la lisière, sont instantanées. On saisit donc de l'interminable dans un

temps fini. Il y a non seulement traversée, mais 2
représentation de la traversée - représentation même 5
d'une destinée. Un homme paraît, traverse, puis disparaît.
Il vient de quelque part et s'en va - ailleurs -, c'est-à-dire on ne
sait où. Je suis cet homme. C'est lui. C'est moi. Le parc
existe ²⁶. A l'horizon spatial du paysage extérieur se substitue
l'horizon temporel d'un paysage intérieur. Au spectacle de
l'espace se substitue le *spectacle du temps*. A l'attitude
contemplative la position méditative.

4. LE MOTIF DE LA PLACE

C'est d'abord **le lieu public**, cadré, focal et central -
symbole d'un usage populaire et démocratique (son archétype
est l'agora). C'est ensuite, dans une acception plus abstraite, un
emplacement particulier, une portion de territoire ou **un espace
libre** dont on peut disposer à sa guise ("il y a de la place" ou
"on fait de la place"). C'est enfin **la situation** dans laquelle on
se trouve, la position qu'une personne occupe dans l'espace -
topologique ou social. Le *lieu* que l'on fréquente, l'*espace* que
l'on peut investir ou le *site* dans lequel nous prenons position.
Si le mot "place" prend, suivant le contexte, l'une aou l'autre de
ces trois significations, le motif de La Place (vieux démon) les
réunit et les fait circuler.

Dans le cas présent, on ne sait si c'est le motif ou le
toponyme qui prend la place de l'autre ! Qu'un parc urbain soit
nommé "Place" et que ce nom passe et résiste dans l'usage
populaire ²⁷, témoigne assez de la prégnance de ses diverses
connotations - locales, spatiales et sitologiques. Inversement,
que les trois significations conjointes attribuées au motif
ressaisissent avec précision les perceptions dominantes du

²⁶ On comprend ici le caractère fondamental du parcours :
innombrables sont les réflexions qui insistent sur ce fait. A l'inverse de parcs
plus secrets ou au contraire plus aménagés, la Place de Milan n'a d'existence
forte que par le fait qu'on y passe un moment, qu'on le traverse ou qu'on le
contourne. "C'est un parc qui existe pour deux raisons : parce qu'on le traverse
et parce qu'on peut tourner autour".

²⁷ Historiquement, le lieu jouait effectivement beaucoup plus le rôle d'une
place : c'était notamment là que les cirques et les forains plantaient leur tente,
avant l'aménagement en remblais des terrains de Bellerive.

Parc de Milan (*l'unité de lieu, la partition de l'espace et la traversée du site*), témoigne de la pertinence du concept pour en dégager un caractère fondamental. La Place de Milan est un espace public, dont la structure formelle, amphithéâtrale, autorise et implique un regard et une action réciproques entre le spectateur et l'acteur, entre celui qui passe et celui qui s'arrête.

5. EFFET DE PARTITION

Effet par lequel le découpage d'un espace public en plusieurs parties distinctes donne à percevoir la simultanéité harmonieuse de pratiques et d'usages étrangers les uns aux autres. La connotation est double, mathématique et musicale : dans le premier champ, la partition désigne le partage d'un ensemble en parties ou en sous-ensembles deux à deux disjoints; dans le second, c'est le système de notation musicale qui permet à chaque instrumentiste de déchiffrer et de jouer sa propre partie, indépendamment de ce que joue le voisin. Dans les deux cas, la réunion des parties recompose l'ensemble - harmonique. Et le paradoxe est le suivant : *plus la disjonction est parfaite, plus la conjonction est réussie*. Ou encore plus l'exécution individuelle est exacte et strictement codifiée, plus le jeu collectif est juste²⁸.

La partition de l'espace de la Place de Milan renvoie précisément à ces deux registres sémantiques. D'une part, la disjonction entre ses *trois parties* (la parc de Milan, la colline de Montriond et le jardin botanique) est rigoureuse et strictement codifiée - topologiquement (le haut, le bas, le hors-lieu), sociologiquement (les marginaux, le populaire, le scientifique) et sensiblement (le nocturne, le solaire, l'exotique) - "des espaces distincts pour des pratiques distinctes". D'autre part, l'unité du lieu n'est jamais remise en question et est même explicitement perçue comme *un ensemble harmonique* : on y sent "la montée d'une espèce de rumeur sonore urbaine", on vante la possibilité de s'y trouver "tout seul ensemble" et l'on fait

²⁸ Sur cette double connotation, cf. MICHEL SERRES, *Le Parasite*, Grasset, Paris, 1980, p. 173.

reposer ce sentiment du collectif sur la simultanéité d'usages indépendants dans des parties différentes du parc plus que sur leur proximité. "Par la grâce du lieu, des gens se rencontrent et font, ensemble, quelque chose" ²⁹.

2
7

6. LA FIGURE DU PASSANT

C'est d'abord **l'homme qui passe, anonyme, dans un espace public**. Cela sous-entend qu'on ne le connaisse pas, que l'on ne sache pas d'où il vient, ni où il va. A la lettre, il ne fait que passer. Cet anonymat en fait l'une des grandes figures de l'espace public urbain, lequel perdrait immédiatement son caractère public si d'aventure on cessait d'y *passer*.

Dans un sens plus abstrait, le passant est ensuite **celui qui se déplace d'un mouvement continu**. Cela sous-entend qu'il soit observé et que l'observateur soit fixe. Cette continuité en fait une sorte d'étalon par rapport à l'espace traversé, lequel n'aurait pas d'échelle si l'on ne s'y déplaçait.

Dans un sens plus fondamental enfin, le passant, supin, désigne avec précision **ce qui est en train de passer**. Cela sous-entend cette fois une certaine durée, bornée par une apparition et une disparition. Cette durée en fait une représentation du temps, lequel n'aurait plus de sens si rien ne "se passait".

A ces trois connotations, sociale, spatiale et temporelle, renvoie l'usager ordinaire de la Place de Milan. Son *caractère public* a été maintes fois souligné, ainsi que l'anonymat des rencontres qui peuvent s'y faire. Sa situation centrale et son échelle vaste en font un *espace de traversée* privilégié ("C'est un parc qu'on traverse et où l'on ne reste pas tellement"). Enfin, ses limites nettes et la partition rigoureuse de son territoire en font un lieu d'apparitions et de disparitions instantanées, dans lequel c'est le temps, plus que l'espace, qui est mis en scène.

²⁹ Comble de l'artifice, la partition rend le champ naturel... Aux signes d'urbanité dégagés plus haut (l'unité, l'autonomie, la centralité), la partition de l'espace, du temps et des rapports sociaux juxtapose, synchronise et harmonise - en un mot naturalise - les attributs inverses : la diversité des espaces, l'interdépendance, la marginalité.

*On y passe dans le temps plus qu'on ne s'y promène
dans l'espace.*

2
8