École Nationale Supérieure d'Architecture et de Paysage de Lille LACTH CONCEPTION / TERRITOIRE / HISTOIRE / MATÉRIALITÉ 25 novembre 2020 14h30-17h30 Séance en visio-conférence	Séminaire doctoral 2019-20 Atelier des doctorants **Productions graphiques dans la recherche en architecture et paysage** **Textes des interventions** Organisation, conception : **Ekaterina Shamova** Historienne de l'art contemporain, Doctorante au LACTH **Noémie Devaux** Architecte, Doctorante au LACTH Chercheurs invités : **Oscar Barnay**, Architecte, Doctorant ENSASE/UJM **Cécile Mattoug**, Architecte, Doctorante en géographie, laboratoire Géographie-cités, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne & ADEME Discutant : **Frank Vermandel** Architecte, MC Hdr, responsable du domaine conception du LACTH

Cette séance de l'atelier a été axée autour des productions graphiques (dessins, photographies, cartes, schémas, etc.) des doctorant.e.s, qui servent ou accompagnent leur recherche. Servant d'outils de méthode ou d'outils d'analyse, les productions graphiques sont intrinsèquement liées aux conditions de production de ces mêmes éléments. En quoi ces productions graphiques permettent de tester les hypothèses, ou les faire évoluer ?

Les deux recherches se sont attellé aux représentations de l'espace en questionnant leur rôle dans la définition d'approches sensibles. Quelles pratiques de la transformation de l'espace permettent-elles de mettre en lumière ? Quels sont les enjeux que soulèvent l'emploi de productions graphiques dans les pratiques architecturales, urbaines & paysagères ? Quels rôles endossent ces représentations visuelles dans l'appréhension de ces pratiques ? Comment fabrique-t-on ces images, comment fonctionnent-elles ? Telles étaient les questions sur lesquels se sont penché les intervenant.e.s de cette séance.

–*Mots clés* : méthode, outil, représentation, pratiques, recherches, production graphique.

« Productions graphiques dans la recherche : interrogations, processus engagés »

Ekaterina Shamova (historienne de l'art contemporain, Doctorante au LACTH)

En envisageant la thématique de cet atelier doctoral, il y a à peu près un an, nous nous sommes demandées avec Noémie ce qui serait un des aspects les plus pertinents et les plus partageables par une grande partie des doctorants en architecture et en paysage. La question des productions graphiques n'a pas tardé à apparaître de manière unanime. Si l'intensité de leur production ainsi que de leur utilisation peut varier en fonction des sujets, des approches méthodologiques et des pratiques ou de la problématique soutenue, toujours est-il qu'il y a

rarement une thèse qui ne s'en sert pas.

En regardant les deux images proposées par nos invités faisant référence à leurs recherches respectives, un nombre d'éléments surgissent qui proposent des pistes de réflexion. Une photographie d'un livre de photographies laisse entrevoir les mains qui la tiennent et interroge non seulement sur le choix des images, mais aussi sur le contexte de leur acquisition et utilisation. Un dessin à stylo noir, d'un trait simple et épuré, fait sur le terrain, d'une vue panoramique sur une étendue à la lisière entre la nature et le bâti, relate l'état du corps, la temporalité et les conditions de sa création. Nous pouvons alors qualifier ces productions autant du point de vue des intentions et des approches qu'ils opèrent, mais aussi du point de vue de leur potentiel et de leur adresse. Quel mode de représentation choisir pour révéler telle ou telle qualité du lieu, relation, morphologie, etc. ? Comment, à l'insu de la représentation, le choix de sa manière de production, de ses temporalités, peut-il être porteur du sens ? Du point de vue de l'altérité, ces éléments, sont-ils créés uniquement pour l'utilisation personnelle du chercheur ? Sont-ils destinés à être vus par les autres ? Changent-ils de statut à un certain moment, y a-t-il un glissement ? De ce fait, comment leur analyse évolue-t-elle ?

Du point de vue pragmatique, deux questions se posent : d'une part, comment ces images, dessins, schémas, nous guident dans notre travail de terrain ou d'analyse. D'autre part, au stade de la rédaction, comment inclure ces éléments afin qu'ils prolongent nos propos et ne se limitent pas à des illustrations extérieures au processus de réflexion ? Comment les décrypter en vue de nos approches respectives ? Quelle hiérarchie établir entre les éléments visuels et textuels ? Comment les employer de manière subtile et savante afin qu'ils s'adressent à notre lecteur potentiel ? Ce sont autant de questions qui nous intéresseront également lors de cette séance.

Si nous devons parler des représentations qui jalonnent le travail de thèse, il s'agit en premier temps de ce que nous produisons nous-mêmes. Comment, dans quelle situation, par quels moyens et pourquoi ces éléments se matérialisent-ils ? En deuxième temps, il y a les éléments que nous obtenons (à partir des ouvrages, matériaux publicitaires, productions d'artistes, étapes d'un projet à partir des archives, sur internet, etc.). Ce deuxième volet de sources graphiques permet de réfléchir à partir de ces contextes différents qui auront ainsi une incidence sur l'analyse de ces éléments et sur la manière dont ils apparaîtront dans notre travail. Dans ce volet nous pouvons également identifier un sous-groupe de documents (graphiques ou autres) : ceux qui nous sont fournis directement (par nos interlocuteurs, par nos interviewés, par nos directeurs, collègues, etc.), à tel ou tel moment de notre cheminement de doctorant et en fonction de circonstances qui les entourent. Ainsi, ces nombreux types de situations et modalités étant esquissés, la possibilité et la nécessité se présentent de travailler avec chaque situation concrète et d'analyser chaque discours qui portera sur cette situation particulière.

Ainsi, en partant toujours des deux images figurant dans l'annonce de cet atelier qui nous ont été dévoilées par nos collègues-doctorants invités aujourd'hui, nous souhaitions introduire quelques prémisses générales sur la question de représentation.

En nous appuyant sur quelques références provenant des champs disciplinaires variés, nous avons réfléchi aux processus sous-tendant la production d'une représentation. Par exemple, quand nous parlons d'un dessin de terrain, celui-ci retranscrit l'expérience vécue spatiale et temporelle et provoque un investissement du corps du chercheur. Les modalités de sa production peuvent différer – il peut être produit autant pendant l'observation, et donc nous parlerons ici d'une spatio-temporalisation à partir de la situation de maintenant, être là au

moment donné ; ou alors après, ce qui engagera la question de mémoire corporelle.

Concernant ce dernier type de restitution d'expérience, nous souhaitons convoquer un article de la paysagiste Catherine Szanto, docteure en architecture dont la recherche s'intéresse à la perception de l'espace par le mouvement, et d'Ann Bergsjo, paysagiste suédoise. Ce texte fait suite aux expériences avec les étudiants paysagistes en Suède qui s'appuient sur la multimodalité de la perception corporelle et sensorielle de l'espace en mouvement, et sa retranscription à travers l'outil de partitions. Ainsi, les chercheuses affirment : « Le plus souvent, la restitution est une forme de synthèse et d'interprétation de l'expérience a posteriori, qui met en valeur certaines qualités expérientielles du lieu sans nécessairement chercher à développer une analyse des événements perceptuels (c'est-à-dire ce qui advient dans la perception) qui composent cette expérience[1] ».

Toutefois, ce qui pourrait nous intéresser en tant que chercheurs qui se servent du corpus de leurs propres productions, une question se pose : une production graphique (image et photographie), peut-elle être porteuse d'analyse au moment de sa production même ? Quelles en sont les limites du point de vue méthodologique ? Et de l'autre côté, dans ces productions graphiques, quelle que soit leur nature, y a-t-il une adresse à autrui (par exemple, chez Cécile il semblerait qu'elle envisage un après de l'image – celui-là n'est pas schématique ou abstrait, il donne à voir une portion de l'espace de manière concrète et reconnaissable, au moins du point de vue visuel. Donc, il apparaît que ce dessin peut être partagé tel qu'il est avec autrui et ne se présente pas comme un outil compréhensible uniquement par la chercheuse seule, il semble avoir été prévu pour être partagé avec les autres).

Tim Ingold, anthropologue britannique, dans son *ouvrage Making. Anthropology, archeology, art and architecture* (London Routledge, 2013) consacre un chapitre à la notion et processus de production de dessin, y compris à travers le dessin de l'architecte. Ce chapitre paraît intéressant aussi du point de vue de la méthode que certains d'entre nous peuvent mettre en place. Il insiste sur le fait que dans les manières de dessiner, nous pouvons distinguer ce qui relève du geste et du mouvement, d'une part, et ce qui explicite, spécifie, d'autre part. Là où le geste apparaît, l'accent est alors moins mis sur le fait de faire une proposition, que sur le fait de montrer comment ce même geste peut surgir.

Ainsi, dans les types de dessin, Ingold identifie ce qui est de l'ordre de l'esquisse (« sketch »), qui est, selon lui, un dessin en train de devenir un propos, mais ne l'est pas dans la modalité de sa production (justement il relève du domaine du geste). Ainsi, qu'est-ce que le dessin peut-il nous raconter, se demande l'anthropologue ?

Le dessin, pour Ingold, n'est pas destiné à exprimer une finitude: « Ce n'est pas comme si, en dessinant, la main se vidait progressivement de ce qui remplit la tête, de sorte que la composition entière glisse du cerveau au papier; la main et le cerveau sont plutôt complices dans l'émergence perpétuelle d'un dessin[2] ». L'anthropologue qualifie alors le dessin comme un aller-retour constant entre ce qui est conçu par le cerveau, par l'imagination, et comment cela se transfère au support, il y a donc une part de quelque chose qui est toujours en devenir. Ainsi, selon l'anthropologue, un dessin qui raconte est une correspondance entre une conscience kinesthésique et une ligne de fuite (insistant donc sur l'aspect inachevé du dessin)[3]. Il met l'accent sur la réciprocité entre la ligne qui se dessine et le cerveau qui trace la ligne : « Un dessin n'es pas une ombre visible d'un événement mental, c'est un processus de

[1] Szanto, C., Bergsjo, A., « Représenter l'expérience spatiale. Description et analyse d'une expérimentation graphique », dans *Projets de paysage*, 2018, en ligne www.projetsdepaysage.fr, consulté le 19.11.2020
[2] Ingold, T., *Making. Anthropology, archeology, art and architecture*, London Routledge, 2013, p.127, le citations utilisées dans ce texte sont traduites par E.Shamova
[3] *Ibid*., p.128

réflexion et non pas une projection d'une pensée[4] ». La notion de correspondance utilisée à cet égard par l'auteur reflète le processus de « coopérer » avec son propre travail (coopération entre ce qui émerge dans le dessin, et ce qui émerge dans la pensée, et non une projection directe).

Pour cet aspect de ce qui ne sera pas fini, en devenir, et sur la potentialité de la représentation, il nous semble pertinent de convoquer une autre référence, notamment, Catherine Grout, professeure d'esthétique, et son article dans les Dossiers du LACTH[5], qui restituent une Journée d'étude clôturant un programme de recherche sur la ville souterraine. Elle y évoque les moyens d'analyser la composition, les potentialités, les temporalités, et la représentation. Elle réfléchit à partir de la notion de la spatialité telle qu'elle est comprise par le neuro-psychologue allemand Erwin Straus (son ouvrage *Du sens des sens*, 1935 publication originale), spatialité étant comprise comme unité du sentir et du se mouvoir, dans l'immédiateté d'être avec le monde. Si nous ne pensons pas tous, voire n'éprouvons pas la spatialité telle qu'elle est théorisé par E. Straus, elle peut nous être éclairante concernant l'expérience vécue et la manière dont la représentation est produite, y compris, au moment de sa production. Celle-ci se résume pour C. Grout à travers trois perspectives d'un seul et même processus :

> « [...] l'expérience du chercheur ou de la chercheuse fait partie du corpus étudié, demandant, à un moment donné, une prise en compte et une distance, tout comme, vice versa, d'être dans une relation immédiate et pathique, et donc de s'intéresser aux basculements, aux mode de restitution et d'interprétation. La seconde est que l'environnement (le monde environnant) ne peut être isolé de l'expérience des personnes et que toute restitution ou résultat sera dès lors incomplet. La troisième est qu'il importe de définir un protocole de recherche incluant des expériences et des modes de représentation de celles-ci qui concernent le champ d'action et qui conservent ou revendiquent) une part de l'invisible[6] ».

Il s'agit alors des modalités sensorielles et affectives au moment de la production, et du fait que cette expérience vécue ne saura jamais être exploitée en totalité par la représentation qui en reste. A partir de ce constat, une nécessité de prise en compte de cet aspect apparaît, ainsi que celle de prendre une distance pour son analyse. Enfin, les protocoles mis en place par le chercheur en amont de sa participation doivent prendre en compte cette dimension du devenir, de l'inachevé, ce qui est appelé « invisible ».

Ainsi, comment le passage de l'expérience vécue s'effectue-t-il à sa reconstitution ? Et puis, comment ce compte-rendu de l'expérience peut-il être analysé ? Nous aurons peut-être les réponses à ces questions portant sur les différentes étapes du travail avec le corpus graphique présenté par nos intervenants.

---

[4] *Ibid*., p.128

[5] Grout, C., « Comment la spatialité straussienne permet d'aborder les situations et de questionner les modalités de construction », dans *La ville souterraine : représentation et conception. La part de l'invisible*, décembre 2017, en ligne https://issuu.com/catherineblain/docs/dossierslacth02_villesouterraine, consulté le 15.11.2020

[6] *Ibid*., p,25

« Du mode d'existence de l'image photographique en architecture. »

Oscar Barnay, architecte, Doctorant ENSASE / UJM, Thèse mention « Architecture / image / forme » (2018), Sous la direction de Danièle Méaux & Manuel Bello-Marcano.

Figure : TAVARES, André et BANDEIRA, Pedro (éd.). Floating images: Eduardo Souto de Moura's Wall Atlas. Zürich : Lars Müller, 2012, p.36-37. Photo Oscar Barnay

Le texte qui suit vise à résumer et retracer le fil de la contribution que nous avons proposée à l'occasion du séminaire doctoral du LACTH du 25 novembre 2020, piloté par Noémie Devaux et Ekaterina Shamova. Tirée d'une présentation orale, la forme de ce texte emprunte parfois à la prise de note, et ne prétend pas à la rigueur d'une véritable écriture scientifique, mais satisfait plutôt à l'ambition de résumer notre contribution, et de permettre d'en resituer, notamment, les références bibliographiques.

Cette contribution est issue d'une thèse en cours depuis novembre 2017, et soutenue par un contrat doctoral du ministère de la culture (campagne d'attributions 2018). La thèse est dirigée par Danièle Méaux, professeur des universités en esthétique et sciences de l'art à l'UJM de Saint-Etienne, au sein du laboratoire CIEREC, et co-dirigée par Manuel Bello-Marcano, architecte et maitre de conférences en SHSA à l'ENSA Saint Etienne, au sein du GRF architecture et transformation.

La thèse porte sur « la pratique photographique comme outil du projet architectural, pour une transformation des lieux industriels déshérités ». Elle vise plus largement à interroger la place de l'image, notamment photographique, dans la pratique des architectes, ainsi que les méthodes et modes de pensées qui associent l'image au projet d'architecture.

Cette contribution se proposait d'abord de mettre en lumière les liens étroits entre

projet d'architecture, anticipation et représentation. Elle portait ensuite un regard transversal sur un certain nombre de modes d'existences des images photographiques dans la pratique des architectes, avant de finir par se pencher plus spécifiquement sur la façon dont le mode de fonctionnement des images peut être considéré comme un véritable mode de pensée de la création architecturale.

1 – Projet d'architecture, anticipation, représentation

Dans un premier temps, nous nous sommes attachés à montrer que le projet d'architecture était fondamentalement une question de représentation, en nous appuyant notamment sur Marx ou Alberti.

« Ce qui distingue dès l'abord le plus mauvais architecte de l'abeille la plus experte, c'est qu'il a construit la cellule dans sa tête avant de la construire dans la ruche »[7] (Karl Marx, *Le Capital*).

Alberti, en 1452, dans le *De Re Aedificatoria*, explique que le projet nait de la capacité que possède l'homme de l'art à concevoir par avance, en esprit, abstraction faite de tout matériaux, l'œuvre jusque dans le moindre de ses détails[8].

Nous avons ensuite montré que cette anticipation passe par la représentation, et que cette dernière n'est jamais neutre. Jean-Pierre Durand parle de choix qui « orientent la représentation, qui met au jour certaines caractéristiques, et en relativise d'autres »[9]

La production de représentations pose aussi la question de l'échange entre le concepteur, l'image et le monde. Voir Tim Ingold, et la « danse de l'agentivité », dans son livre *Faire*[10], ou Juhani Pallasmaa et la *Main qui pense*[11].

2 – Modes d'existence de l'image photographique en architecture, trois exemples

Nous avons ensuite développé un élément de recherche en cours, une tentative de classification et de catégorisation des différentes formes de présence et d'usages de l'image photographique dans la pratique contemporaine des architectes. Cette classification prend la forme d'un tableau mouvant, en permanence reconfiguré et remodelé. Il s'agit en effet plus d'un outil de travail que d'un propos affirmé, et il n'a donc pas vocation à être diffusé tel quel ou pour lui-même.

Trois catégories de ce tableau ont été présentées plus en détail :

- Les photographies de relevé.

Photographies à l'esthétique « pauvre », volonté d'épuiser les lieux, prise de note visuelle. Interviennent à différentes phases du projet, représentent le projet et/ou son contexte. Aucune vocation de diffusion de prime abord. Valeur juridique, notion de preuve.

Présupposé de la notion de preuve, largement remis en cause dans les études en photographie et en esthétique. Voir notamment Jean-Marie Schaeffer, dans *L'image*

---

[7] MARX K., *Le Capital*, [1867], Paris, Presses Universitaires de France, coll.« Le Capital », 1993, p. 200.

[8] ALBERTI L.B., P. CAYE, et F. CHOAY, *L'art d'édifier*, Paris, Seuil, coll.« Sources du savoir », 2004.

[9] DURAND J.-P., *La représentation du projet comme instrument de conception*, Paris, Villette, coll.« Ecole d'architecture de Grenoble », 2003.

[10] INGOLD T., *Faire: anthropologie, archéologie, art et architecture*, Bellevaux, Editions Dehors, 2017.

[11] PALLASMAA J., *La main qui pense: pour une architecture sensible*, Arles, Actes sud, 2013.

précaire[12], ou Daston & Galison, dans *Objectivité*[13].

André Gunthert « On ne saurait décrire un appareil photographique comme un médiateur transparent du réel : il doit plutôt être compris comme une machine à sélectionner des interprétations, selon un ensemble de paramètres aux interactions complexes, qui requièrent des choix précis. Un aiguillage plutôt qu'un miroir ».[14]

Schaeffer : « Dans la mesure où l'image photographique se propose comme une vue quasi perceptive nous avons tendance à lui supposer une puissance informationnelle qui serait du même ordre de grandeur que celle de la perception. En fait, elle est incommensurablement plus pauvre. D'une part elle est immobile : elle est donc condamnée à la manifestation de conjonction spatio-temporelles instantanées qui laissent largement indéterminée leur interprétation en termes de situations complexes. D'autre part, elle est purement imagée, non liée à des stimuli autres que visuels. Enfin, différence fondamentale, elle est sans mémoire, et, pour la traiter, le récepteur doit l'insérer dans son propre univers interprétatif, puisque c'est dans cet univers seulement qu'elle peut être transformée en témoignage d'une situation complexe »[15]

-Les photographies « d'architecture »

Caractérisées par un usage de diffusion. Photographies « léchées », séduisantes et percutantes, principe de la commande. Représentations pour l'objet architectural, publicité, valorisation. Canon esthétique particulier, caractéristiques techniques associées (focales, grand angles, correction des perspectives, etc.)

Voir également détournements, cf Filip Dujardin. [16]

- Les photographies d'inspiration, de référence

Mode hétérogène et hétéroclite. Voir Anne Frémy et « l'image édifiante »[17].

Sources diverses, photographies collectées pour un usage, et non pas produites.

Images « constellent les planches des rendus, les murs des agences et les pages des livres d'architecture. Elles balisent et orientent le regard et la pensée en agissant comme des points de repères ». Anne Frémy[18].

On peut voir ici par exemple les « atlas d'images » sur les murs de l'agence de Eduardo Souto de Moura[19], ou chez Philippe Prost[20]. Un ensemble hétéroclite d'images diverses, collectées, mises ensemble, et en permanence à portée de vue.

Nous nous sommes ensuite penchés sur la notion d'Atlas d'image, telle que proposée

---

[12] SCHAEFFER J.-M., *L'image précaire : du dispositif photographique*, Paris, Seuil, coll.« Collection Poétique », 1987.

[13] DASTON L. et P. GALISON, *Objectivité*, [2007], traduit par Hélène QUINIOU et traduit par Sophie RENAUT, Dijon, Les Presses du réel, coll.« Fabula », 2012.

[14] A.Gunthert, in LAVOIE V. (dir.), *La preuve par l'image*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll.« Approches de l'imaginaire », n° 6, 2017.

[15] SCHAEFFER J.-M., *L'image précaire*, *op. cit.*, p. 86.

[16] DUJARDIN F., *Filip Dujardin - Fictions*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2014.

[17] FREMY A., *L'image édifiante. Le rôle des images de référence en architecture*, thèse de doctorat en architecture, Paris Saclay, 2016.

[18] *Ibid.*, p. 9.

[19] TAVARES A. et P. BANDEIRA (dir.), *Floating images: Eduardo Souto de Moura's Wall Atlas*, Zürich, Lars Müller, 2012.

[20] PROST P., *Pas de création sans mémoire*, Paris, Éditions Cité de l'architecture et du patrimoine-École de Chaillot, 2016.

par Aby Warburg[21], et documentée par Georges Didi-Huberman[22]. « Inventer un mode de présentation tel que le regard embrassant fasse lever de nouvelles connexions ou affinités entre certaines images, manière de faire surgir la *tempestas philosophicas* de problèmes inaperçus et d'ouvrir de nouveaux horizons »[23].

Notion de sens mouvant de l'image, et d'absence de signification intrinsèque de l'image. Voir encore Schaeffer : « Le signe photographique reste en grande partie un signe sauvage, intermittent : signe (éventuellement) pour le photographe, puis signe, toujours autre et inédit, pour chaque récepteur »[24]

L'image fonctionne par le contexte dans lequel elle est donnée, mais pas seulement. Elle fonctionne aussi par un autre contexte, qui est celui de celui qui la regarde.

3 – Archives, atlas, imaginaire : penser par l'image

Nous nous sommes ensuite penchés sur la définition de la notion d'image telle que développée par Sartre, dans *L'Imaginaire : psychologie phénoménologique de l'imagination* [25].

« Le mot d'image ne saurait désigner que le rapport de la conscience à l'objet ; autrement dit c'est une certaine façon qu'à l'objet de paraître à la conscience »

« L'objet en image n'est jamais rien de plus que la conscience qu'on en a »

On peut notamment en retenir que pour Sartre, l'image n'est qu'une forme de production d'écho en notre conscience, elle s'appuie sur notre mémoire, et finalement, sur notre imaginaire.

On peut ainsi faire le parallèle entre la dichotomie archive/atlas, et le fonctionnement de l'imaginaire, dans le sens où les images qui viennent à la conscience seraient tirées de l'archive/imaginaire. C'est à partir de cet imaginaire que l'architecte à l'œuvre produirait son propre atlas mental, son *Musée Imaginaire* (cf André Malraux[26]), configuration en perpétuelle reconfiguration d'images et de mémoires.

Ces notions peuvent également être rapprochées de ce que Walter Benjamin appelle les Constellations[27], et du fonctionnement du Rhizome tel que décrit par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans Mille Plateaux[28].

Nous avons ensuite proposé de critiquer la posture de Sartre à l'aide de celle développée par Gilbert Simondon, en particulier dans *Imagination & Invention*[29].

Pour Simondon, contrairement à Sartre, l'image n'est pas seulement une conséquence de la perception, mais bien un cycle qui pré-existe à la perception, se développe en elle, et se

---

[21] WARBURG A., *L'atlas mnémosyne*, traduit par SACHA ZILBERFARB, L'écarquillé., 2019.

[22] DIDI-HUBERMAN G., *L'oeil de l'histoire. 3: Atlas ou le gai savoir inquiet*, Paris, Minuit, coll.« Paradoxe », 2011.

[23] *Ibid.*

[24] SCHAEFFER J.-M., *L'image précaire*, *op. cit.*

[25] SARTRE J.-P., *L' imaginaire: psychologie phénoménologique de l'imagination*, [1940], Paris, Gallimard, coll.« Collection Folio Essais », n° 47, 2005.

[26] MALRAUX A., *Le musée imaginaire*, [1947], Paris, Gallimard, coll.« Collection Folio : Essais », n° 300, 1997.

[27] BOUCHARDEAU H., *Le montage des constellations - Godard et Benjamin Hélène Bouchardeau*, http://www.cndp.fr/magphilo/index.php?id=128, consulté le 26 mai 2020.

[28] DELEUZE G. et F. GUATTARI, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de minuit, coll.« Collection "Critique" », 1980.

[29] SIMONDON G., *Imagination et invention: 1965-1966*, 2008, 1re édition., Paris, Presses Universitaires de France, 2014.

poursuit ensuite. Surtout, pour Simondon, l'invention (ou l'inspiration) consisterait en une actualisation, en une reconfiguration de l'atlas d'images intérieures.

On peut alors tirer des liens entre la notion d'image telle qu'employée par Peter Zumthor, notamment dans *Penser l'Architecture*[30], ou dans *Présences de l'histoire*[31], la théorie du cycle imagination/invention chez Simondon, et la notion d'agentivité, de transduction des images, évoquée chez Tim Ingold.

Chez l'architecte, ce serait alors la répétition de la production d'images (croquis, maquettes, plans…) qui permettrait à l'esprit de reconfigurer sa constellation d'image, et de parvenir à la réorganisation qu'est l'inspiration.

4 - Ouvertures

Ces questions seront à poursuivre dans plusieurs directions :

- Spécificité de la pratique photographie : rapport au corps, expérience phénoménologique : la pratique photographique serait un moyen de relier le corps, l'imaginaire et le monde ?
- Notion de rappel et de mémoire dans l'objet photographie, observé *a posteriori*.
- Par opposition au dessin : apparence de non sélectivité de la photographie, qui la rend moins précise sur ce qu'elle montre, plus indéterminée, mais de ce fait peut-être plus ouverte dans ses potentiels de lecture, plus à même de jouer dans un jeu de combinaison en tables, en atlas, en récit, on l'a vu.
- Lugon, *Le marcheur*[32] « composer, c'est bouger, c'est chercher sa place vis-à-vis d'un objet et rendre compte, en même temps que de lui, d'une position réelle du sujet face à lui. En cela, la photographie serait moins un art graphique que – à l'égal de la danse ou de la promenade – un art du temps et de l'espace »

Bibliographie sélective

ALBERTI L.B., P. CAYE, et F. CHOAY, *L'art d'édifier*, Paris, Seuil, coll.« Sources du savoir », 2004.

BOUCHARDEAU H., *Le montage des constellations - Godard et Benjamin Hélène Bouchardeau*, http://www.cndp.fr/magphilo/index.php?id=128, consulté le 26 mai 2020.

DASTON L. et P. GALISON, *Objectivité*, [2007], traduit par Hélène QUINIOU et traduit par Sophie RENAUT, Dijon, Les Presses du réel, coll.« Fabula », 2012.

DELEUZE G. et F. GUATTARI, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de minuit, coll.« Collection "Critique" », 1980.

DIDI-HUBERMAN G., *L'oeil de l'histoire. 3: Atlas ou le gai savoir inquiet*, Paris, Minuit, coll.« Paradoxe », 2011.

DUJARDIN F., *Filip Dujardin - Fictions*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2014.

DURAND J.-P., *La représentation du projet comme instrument de conception*, Paris, Villette, coll.« Ecole d'architecture de Grenoble », 2003.

[30] ZUMTHOR P., *Penser l'architecture*, Bâle, Birkhäuser, 2010.

[31] ZUMTHOR P. et M. LENDING, *Die Geschichte in den Dingen*, traduit par Esther KINSKY, Zürich, Scheidegger & Spiess, 2018.

[32] LUGON O., « Le marcheur. Piétons et photographes au sein des avant-gardes », *Études photographiques*, 1 novembre 2000, n° 8, p. 68‑91.

FREMY A., *L'image édifiante. Le rôle des images de référence en architecture*, thèse de doctorat en architecture, Paris Saclay, 2016.
INGOLD T., *Faire: anthropologie, archéologie, art et architecture*, Bellevaux, Editions Dehors, 2017.
LAVOIE V. (dir.), *La preuve par l'image*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll.« Approches de l'imaginaire », n° 6, 2017.
LUGON O., « Le marcheur. Piétons et photographes au sein des avant-gardes », *Études photographiques*, 1 novembre 2000, n° 8, p. 68‑91.
MALRAUX A., *Le musée imaginaire*, [1947], Paris, Gallimard, coll.« Collection Folio : Essais », n° 300, 1997.
MARX K., *Le Capital*, [1867], Paris, Presses Universitaires de France, coll.« Le Capital », 1993.
PALLASMAA J., *La main qui pense: pour une architecture sensible*, Arles, Actes sud, 2013.
PROST P., *Pas de création sans mémoire*, Paris, Éditions Cité de l'architecture et du patrimoine-École de Chaillot, 2016.
SARTRE J.-P., *L' imaginaire: psychologie phénoménologique de l'imagination*, [1940], Paris, Gallimard, coll.« Collection Folio Essais », n° 47, 2005.
SCHAEFFER J.-M., *L'image précaire : du dispositif photographique*, Paris, Seuil, coll.« Collection Poétique », 1987.
SIMONDON G., *Imagination et invention: 1965-1966*, 2008, 1re édition., Paris, Presses Universitaires de France, 2014.
TAVARES A. et P. BANDEIRA (dir.), *Floating images: Eduardo Souto de Moura's Wall Atlas*, Zürich, Lars Müller, 2012.
WARBURG A., *L'atlas mnémosyne*, traduit par SACHA ZILBERFARB, L'écarquillé., 2019.
ZUMTHOR P., *Penser l'architecture*, Bâle, Birkhäuser, 2010.
ZUMTHOR P. et M. LENDING, *Die Geschichte in den Dingen*, traduit par Esther KINSKY, Zürich, Scheidegger & Spiess, 2018.

« Penser et représenter la production de la ville par les écritures du vécu à partir des friches urbaines. »

Cécile Mattoug, architecte, doctorante en géographie (2017), Laboratoire Géographie-cités, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne & ADEME, Sous la direction de Jean-Marc Besse et de Sandra Parvu

Introduction

Cette thèse de doctorat en géographie porte sur les espaces dits de « friches urbaines »[33]. Elle s'inscrit dans la continuité des recherches actuelles qui tendent à définir les friches urbaines comme un objet multidimensionnel des sociétés urbaines (Collectif inter-friches, à paraître) en voie de consolidation dans les études urbaines (Rochard et al., 2020). La friche urbaine est effectivement un objet polysémique et complexe, qui connaît de nombreuses terminologies, de nombreuses formes spatiales et des connotations divergentes (Demailly, 2016) : terrain vague, interstice, vide urbain... Le paysagiste Gilles Clément définit de manière analogue le tiers paysage que nous pourrions définir les espaces en friche : des espaces *« indécis, dépourvus de fonction, sur lesquels il est difficile de porter un nom »* (Clément, 2014). Plus encore qu'une réalité spatiale, la friche urbaine caractérise le passage entre une fonction initiale et une fonction non encore advenue. En ce sens, la friche est plutôt un processus intermittent qu'un espace à proprement parler (figure 1). En effet, la friche a ainsi été définie comme un temps de veille (Andres, 2008). Ce processus suit un processus linéaire allant du temps d'avant la friche au temps après la friche en passant par le temps de veille.

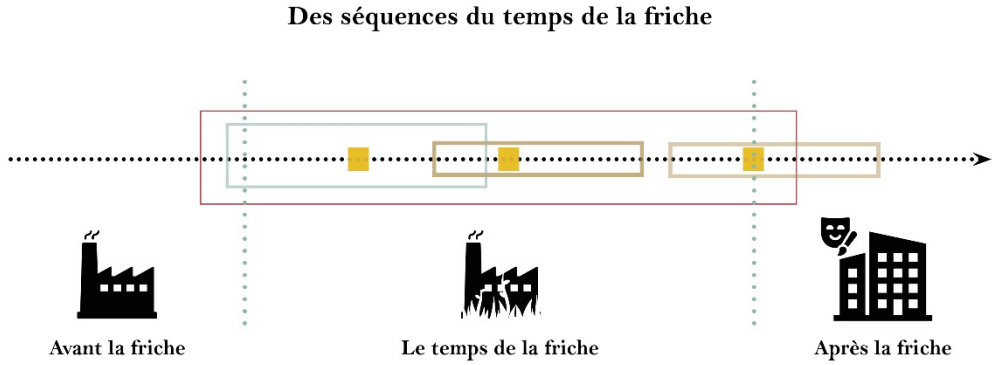

Figure 1 : Les séquences du temps de la friche urbaine. Schéma d'après Andres (2008), C. Mattoug, 2020.

Dans cette recherche, nous définissons en effet la friche comme le temps entre deux

[33] La thèse de doctorat s'intitule « Le partage du vide urbain dans la production métropolitaine. Approche exploratoire de la banlieue nord de Paris par les écritures du vécu » sous la direction de Jean-Marc Besse et de Sandra Parvu au sein du laboratoire Géographie-cités, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. La thèse bénéficie du soutien du programme des thèses de l'Agence de l'Environnement et de la Maîtrise de l'Energie (2017-2021).

états dans le cycle de production de la ville. En employant une analogie avec le théâtre, nous considérons la friche urbaine comme une scène du paysage urbain. Cette scène est le lieu de différentes histoires et séquences des processus de production de la ville, mais aussi l'objet de nombreuses négociations entre les acteurs.

Aujourd'hui, les friches urbaines font l'objet d'intérêts tout particuliers dans le contexte de la densification des métropoles européennes. Elles apparaissent à la fois comme un support pour la construction de logements, mais aussi comme un terrain propice au développement des espaces verts pour répondre aux attentes des habitants. Ces intérêts contradictoires génèrent des situations de rapports de force et de conflits, où les pratiques professionnelles se renouvellent. En effet, les situations singulières des friches (Serre, 2017) poussent les acteurs de la production de la ville à croiser différentes attentes des politiques publiques, des propriétaires et des habitants. La friche urbaine y apparaît alors comme la scène où se déroulent des rapports de force entre les acteurs, dans une perspective de renouvellement des pratiques professionnelles. Les usages habitants en particulier y font l'objet d'intérêts spécifiques. Notre thèse s'attèle à comprendre dans quelle mesure les pratiques de l'aménagement sur les friches urbaines témoignent d'un renouvellement des pratiques de la production urbaine ? Quelle est la répartition des rôles dans cette production urbaine ? En particulier, quels sont les rôles des concepteurs dans l'intégration des usages habitants dans la production urbaine sur les espaces en friche ?

L'objectif de notre recherche est multiple. Tout d'abord, il s'agit de définir en détail les différentes séquences qui composent ce temps de la friche urbaine. Deuxièmement, j'analyse les rapports de force qui s'exercent dans ce temps de la friche urbaine grâce à des enquêtes de terrain menées dans la banlieue nord de Paris. Par ailleurs, je souhaite définir des outils méthodologiques permettant de saisir ce temps de la friche et les rapports de force qui s'y exercent. Enfin, mon quatrième objectif consiste à déployer des recommandations pour l'aménagement de ce temps de la friche urbaine.

Au regard du sujet de l'atelier doctoral portant spécifiquement sur les apports méthodologiques des productions graphiques dans la recherche en architecture et en paysage, je développerai ici plus spécifiquement certains résultats méthodologiques de ma recherche. Je m'arrêterai plus précisément sur trois apports méthodologiques de la production graphique que j'ai développés au cours de ma recherche doctorale : la matérialisation du cheminement de la recherche, la composition de connaissances à partir de sources et de matériaux complexes et le rôle de traduction des expériences vécues par la recherche.

1. Ancrer la recherche dans les lieux et matérialiser le cheminement de la pensée

Le premier apport de la production graphique consiste à matérialiser le cheminement de la recherche dans la relation qui s'établit entre la chercheuse et le terrain. Dans une approche intuitive et immergée *in situ*, le cheminement de recherche peut sembler chaotique, oscillant en fonction des modulations du terrain. Cette production graphique a alors pour objectif d'ancrer la recherche dans la spécificité des lieux, de retracer le cheminement de pensée et de restituer l'expérience de la chercheuse.

Ma recherche est basée sur la rencontre avec un lieu nommé la zone des Tartres dans la banlieue parisienne. L'expérience vécue de cette rencontre a été un moteur de mon parcours, au fur et à mesure de l'enquête. En effet, entre le début de cette enquête en octobre 2015 et jusqu'à la fin en décembre 2019, ces quatre années m'ont permis de voir de nombreux revirements de situations dans l'observation des lieux. En y consignant les relevés des lieux observés par des lectures régulières du paysage urbain, j'ai récolté de nombreuses données sur le terrain. En fonction des éléments de terrain observés, des usages habitants présents sur les

lieux, des expulsions d'habitats ou de jardins, j'ai suivi ces modulations de manière empirique et inductive.

Conduite d'une recherche inductive et immergée sur un espace en friche
En quatre ans, j'ai mené plus de cinquante explorations sur les Tartres, sans compter les relations quotidiennes que j'ai pu établir avec les lieux puisque je résidais dans le voisinage immédiat pendant plus de deux ans. Parallèlement aux relevés *in situ*, j'ai enquêté auprès des acteurs de l'aménagement en organisant le suivi d'un projet urbain auprès de treize acteurs différents sur quatre ans : j'ai fait seize entretiens, participé à quatorze réunions et à cinq évènements ouverts au public. Par ailleurs, j'ai choisi d'élargir mon terrain d'étude en 2019 en organisant une campagne de relevés des espaces en friche dans la banlieue nord de Paris grâce à douze itinéraires d'arpentage à vélo. Cette campagne d'observation m'a permis de constituer une base de données de 167 espaces en friche et de consigner un grand nombre de relevés similaires à ceux organisés sur les Tartres.

L'ensemble de ces données représente une masse importante d'informations, allant de simples formes du paysage urbain, aux usages et aux rapports de force qui s'établissent entre les usagers enquêtés. La photographie, comme le dessin et la prise de notes sont des supports essentiels pour saisir cette lecture du paysage urbain. En particulier, le carnet de terrain est alors un outil indispensable pour consigner les matérialités, les formes spatiales, mais aussi les rencontres, les surprises que réserve le terrain (Pernet, 2014). Il contribue à part entière à l'élaboration de la pensée de la recherche et à la formalisation du sujet de la recherche (figure 2).

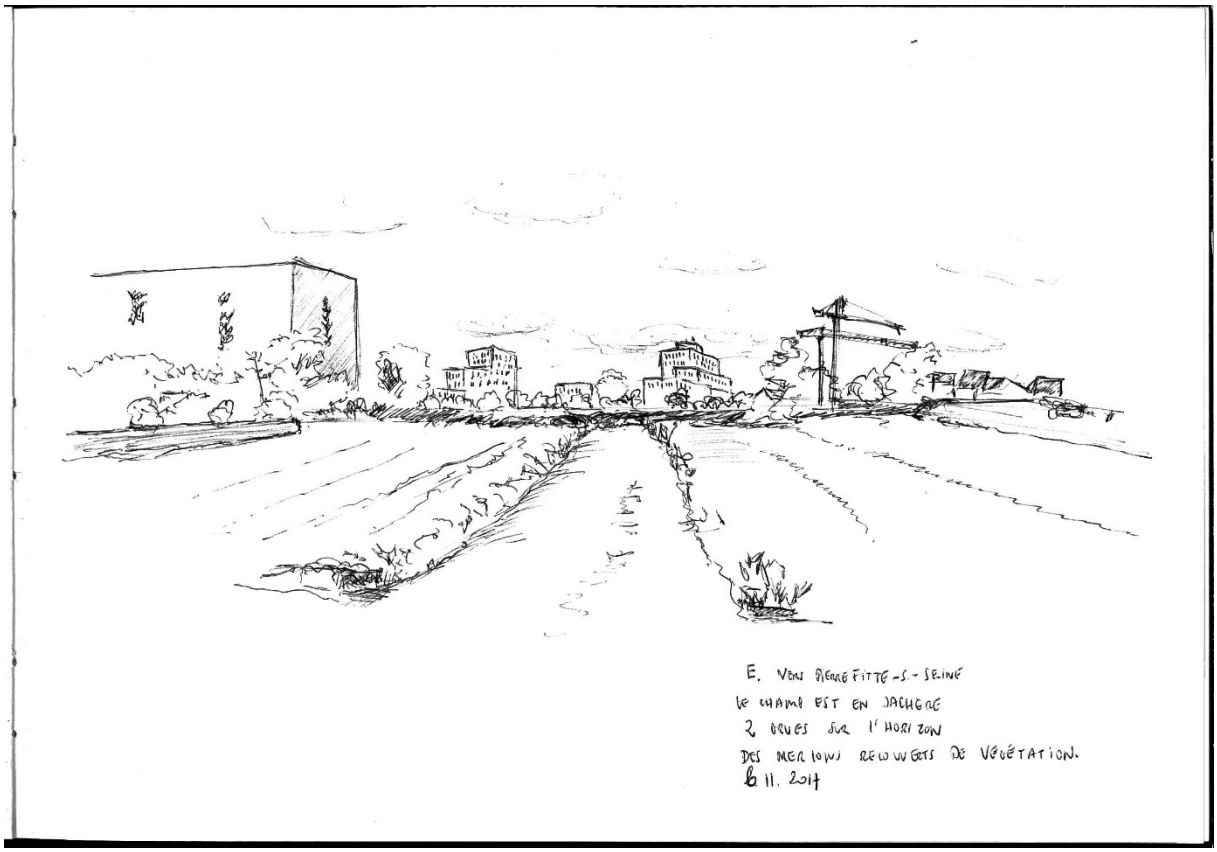

Figure 2 : Frange ouest des Tartres, Pierrefitte-sur-Seine. Extrait du carnet de terrain, C. Mattoug, le 6 novembre 2017.

Ainsi, au-delà d'une simple lecture spatiale, cette production graphique du terrain permet de retracer le cheminement de la pensée au fur et à mesure des enquêtes et des présences sur les lieux, en consignant les éléments de l'auto-géographie (Delbaere, 2019). Les approches empirico-inductives et les démarches exploratoires se caractérisent par leur constante construction et remise en question. En effet, entre les intuitions formulées au départ et les résultats obtenus à la fin, le chemin de la pensée peut être long et sinueux. Mais ce chemin est nécessaire pour inscrire le sujet de la recherche dans son terrain. L'étude ethnographique de longue haleine représente de ce fait une collecte de données de grande importance, et où la production graphique peut également être un recours à des opérations de synthèse.

2. Analyse et synthèse des données partielles pour définir la friche

Le deuxième apport de la production graphique est de permettre l'analyse et la synthèse de données aux sources multiples. La friche représente un phénomène complexe, à la fois sensible et politique et ses traitements sont à la fois nombreux et variés. En particulier, c'est un objet relativement difficile à saisir et qui échappe aux catégorisations spatiales traditionnelles : la friche n'est pas un type d'espace et ses espaces peuvent avoir des dimensions multiples, différentes composantes, connotation et de trajectoires urbaines variées (Arab et Milliot, 2020). L'hétérogénéité de la friche urbaine en fait en objet difficile pour le traitement par l'information géographique (Serre, 2017) ou par l'analyse cartographique (Vasset, 2007), voire par géo-repérage sur les vues aériennes, tout comme pour de nombreux outils qui s'appuient sur des catégories normatives et des cadres légaux (Hucq, 2020). Ne bénéficiant pas d'un statut dans les outils réglementaires de l'urbanisme (Brun, 2015), la friche fait donc l'objet de représentations divergentes en fonction des acteurs et des enjeux que ceux-ci défendent (Collectif inter-friches, à paraître).

Dans le cadre de mon enquête, il a fallu trancher pour définir mon objet d'étude et en déterminer les contours. En effet, considérant les espaces en friche comme des espaces non bâtis en milieu urbain ne bénéficiant d'aucun statut stable dans l'espace, ni dans le temps, j'ai défini la friche de façon extensive. Cependant, définir une base de données sur les friches urbaines dans la banlieue nord de Paris a exigé de moi que je définisse des critères plus précis. En d'autres termes, je devais stabiliser la définition de mon objet de recherche : qu'est-ce qu'une friche ? qu'est-ce qui fait friche ? J'ai choisi des critères anthropologiques et paysagers, à savoir un prisme à la fois visuel et morphologique pour définir les espaces en friche : la présence d'abris non orthonormés (des habitats ou des ruines d'activités), une végétation foisonnante et majoritairement non domestiquée) et des amas de matières (dépôts, débris, déchets) (figure 3).

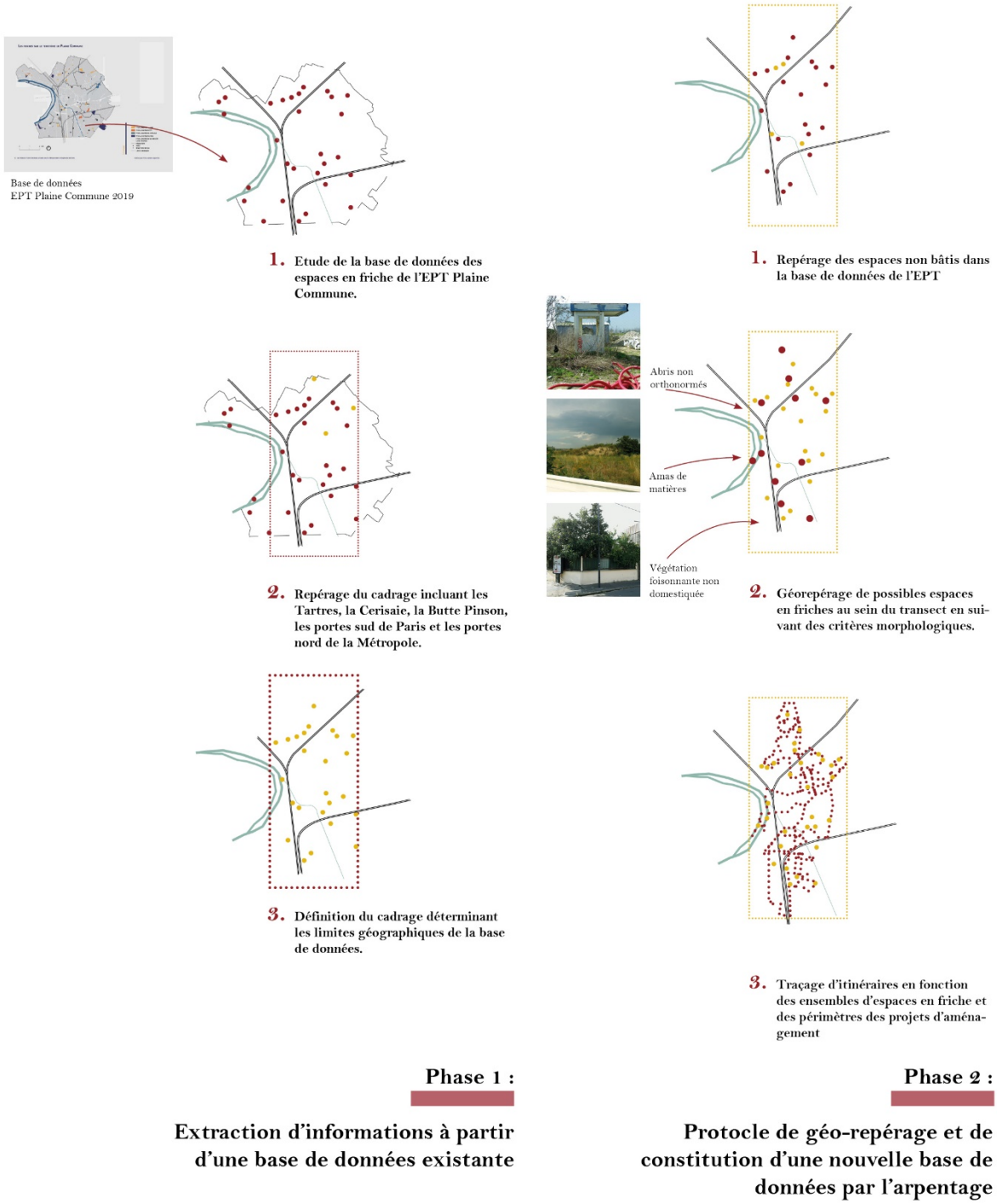

Figure 3 : Définition d'une base de données sur les espaces en friche en croisant des données morphologiques et visuelles. Schéma, C. Mattoug, 2020.

Le recours à des outils cartographiques m'a permis de superposer les différents niveaux de lecture entre les données offertes par le géo-repérage, les données obtenues par l'arpentage sur le terrain et les autres sources de données. Grâce à mes échanges avec les acteurs de l'aménagement, je devais également prendre en compte certaines dimensions politiques et

institutionnelles telles que les périmètres des projets d'aménagement et l'état d'avancement des opérations. Devant les multiples sources et leurs différentes dimensions, le recours à la production cartographique m'a permis de compiler mes données en les superposant visuellement (figure).

Ce recours à l'outil de représentation cartographique est avant tout un outil de gestion des données et des informations spatiales. La dimension graphique est ici moins importante que la dimension de synthèse qui permet le croisement de bases de données partielles. La friche a en effet pour particularité d'être un objet fragmentaire (Clément, 2014), à multi-facettes et sur lequel les représentations sont divergentes. En privilégiant le prisme d'analyse visuelle et morphologique, les représentations graphiques participent au travail de catégorisation et de sélection de l'univers de données complexes. Ce choix d'une production graphique témoigne du rôle heuristique des images et des figures qui accompagnent la recherche. A l'image de l'atlas selon Didi-Huberman, la recherche propose ainsi une « relecture du monde » à partir d'assemblages ou de remontages (Didi-Huberman, 2014, p.20). Cette dimension heuristique est consolidée par la valeur esthétique et politique des représentations graphiques.

3. Traduire des expériences vécues par le récit de recherche

En dernier lieu, la production graphique dans la recherche en architecture et en paysage permet de témoigner de l'engagement politique de chercheur ou de la chercheuse. Ce rôle de témoignage met en évidence le caractère subjectif de la recherche et le rôle fondamental accordé à l'expérience vécue. A rebours des représentations universalistes de la recherche, la recherche basée sur l'expérience singulière appelle à assumer les primats phénoménologiques de la perception (Merleau-Ponty, 1945). En ce sens, je reconnais le caractère partiel des savoirs situés (Haraway, 2007) en admettant que l'analyse portée sur l'objet est un regard. En ce sens, j'admets aussi que mon récit de recherche n'est pas une simple analyse, il est aussi un regard sur les choses et une manière d'habiter les lieux que j'ai investigués. La production graphique n'est pas un simple processus de construction de connaissance, c'est un choix de représentation qui traduit également une réalité spatiale et sociale partielle. En affirmant ce positionnement, la chercheuse se fait traductrice de sa propre perception et de sa propre expérience des lieux, mais aussi de l'expérience des autres. Le croisement des regards qu'opère la chercheuse fait du récit de recherche bien plus qu'une réalité géographique, mais bien un espace produit par les pratiques : c'est un *« assemblage composite de données, de médiations, de lectures, d'observations diverses et de concepts forgés »* (Calbérac, 2011, p.5). L'assemblage est l'occasion d'une sélection et de la réalisation de tables grâce à la production graphique (figure 4).

Campements

En entrant dans l'Avenue Jacques Duclos, il y a des camions abandonnés et, tout au bout, des petites baraques. Sur la gauche, des caravanes soigneusement garées et des mobiles homes forment un ensemble aux airs de camping. A droite, la route n'est possible qu'à pied. A peine ai-je laissé mon vélo sur la barrière et posé le pied sur le chemin de terre, qu'un chien se met à aboyer. […] Suivant ce chemin, j'arrive sur un espace ouvert avec des baraques de préfabriqué éventré. Plus loin, la végétation à foison. Le chien aboie toujours, mais je n'entends plus le bruit de la route. C'est le silence des lieux de vie. Au bout de quelques minutes à entendre le chien japper d'angoisse, je fais demi-tour. […] En remontant l'Avenue Jacques Duclos, je remarque une femme assise à l'avant d'une voiture sur le côté de la rue, dont le moteur est éteint. Elle me dévisage.

Carnet de terrain, juillet 2019.

Figure 4 : Le silence des lieux de vie. Table sur l'expérience de l'habitat en campement : extrait de carnet de terrain et photographie, C. Mattoug, 2020.

De cette façon, j'ai cherché à consigner et retracer différentes rencontres avec des espaces friches pour saisir les expériences des personnes qui y établissent des lieux de vie : habitats en

campement, jardins, économies grises, espaces de convivialité… En particulier dans les situations où les expériences relevées sont liminaires (Agier, 2013) — comme celles de la mise à l'écart des personnes qui habitent dans les espaces en friche — alors cette production graphique de la recherche participe à les rendre visibles. Par ailleurs, ces expériences sont aussi celles de techniciens, d'élus, d'aménageurs, de personnes investies dans la conception de l'espace et de la production métropolitaine et dont le métier est la sélection et la transformation de la réalité humaine, sociale et spatiale. En piochant et en sélectionnant dans ces différentes expériences, la production graphique dans la recherche est une partie prenante, une herméneutique – science de l'interprétation – des expériences vécues en matière de recherche.

Conclusion

Les espaces en friche forment un objet de recherche à la fois sensible et complexe. Sensible par la dominance des dimensions morphologiques et visuelles, mais aussi complexe car ses représentations divergentes en font un support d'enjeux politiques multiples. La production graphique apparaît ainsi comme un moyen essentiel pour explorer et analyser ces espaces de l'ordinaire et de la mise à l'écart. Par des écrits, des photographies, des dessins, des cartes et des annotations, les productions graphiques permettent non seulement de restituer le cheminement de la recherche, de compiler des données multiples et de restituer le récit de recherche… Elles offrent de visualiser les processus de traduction de l'expérience vécue qui caractérisent les recherches immergées dans la réalité sociale et spatiale du paysage urbain. La production graphique est ainsi le support de restitution pour des récits de recherche qui ancrent, à leur tour, une vision du paysage urbain.

Références

Agier Michel, *La condition cosmopolite : l'anthropologie à l'épreuve du piège identitaire*. La Découverte, 2013.

Andres Lauren, *La ville mutable. Mutabilité et référentiels urbains : le cas de Bouchayer Viallet, de la Belle de Mai et du Flon*, Thèse de doctorat de l'Université Pierre Mendès France, 2008.

Arab Nadia et Miot Yoan (2020), *Les espaces vacants : enjeux territoriaux et problèmes opérationnels*, Paris : Editions Eyrolles.

Calbérac Yann (2011), « Le terrain des géographes est-il un terrain géographique ? Le terrain d'un épistémologue », *Carnets de géographes*, n°2, mars 2011 Rubrique Carnets de terrain.

Clément Gilles, *Manifeste du Tiers Paysage*, Paris : Sens Et Tonka, 2014.

Collectif Inter-friches et al., « Bye-bye les friches ! Construire sur les friches, la panacée du développement territorial » in *Metropolitiques*, à paraître.

Delbaere Denis, « D'îles en Lille. Guide pratique à l'usage des refuges urbains. », *Les carnets du paysage n°35, Îles*, Editions Ecole nationale supérieure de paysage de Versailles-Marseille & Actes Sud : Arles, 2019.

Demailly Kaduna-Eve, *Jardiner les vacants. Fabrique, gouvernance et dynamiques sociales des vacants urbains jardinés du nord-est de l'Île-de-France*. Thèse de doctorat en géographie de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2014.

Didi-Huberman Georges, *Atlas ou le gai savoir, L'œil de l'histoire III*, Paris : Editions de Minuit, 2014.

Brun Marion, *Biodiversité végétale et délaissés dans l'aménagement urbain. Contribution*

potentielle des délaissés urbains aux continuités écologiques. Thèse de doctorat en Aménagement de l'espace et Urbanisme de l'Université de Tours, 2015.

Haraway Donna, *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences, fictions et féminismes*. Exils Editeurs, 2007.

Hucq Aurélien, « Le rôle du droit belge dans la mobilisation des friches à des fins écologiques » lors du *CIST2020 - Population, temps, territoires*, Centre National de la Recherche Scientifique [CNRS], Ined, Université Paris 1, Nov 2020, Paris-Aubervilliers, France. hal-03114872

Merleau-Ponty Maurice (1945), *Phénoménologie de la perception*, Paris : Editions Gallimard.

Pernet Alexis, *Le grand paysage en projet. Histoire, critique et expérience*. Editions MetisPresses, 2014.

Rochard Hugo, Gauthier Cécile, Brun Marion et al. (Collectif inter-friches), « Pratiquer l'interdisciplinarité sur une friche urbaine occupée : l'exemple d'un atelier collectif sur Vive les Groues à Nanterre (92). », lors du colloque *Espaces à saisir, interstices et communs urbains. La ville à l'épreuve de l'interdisciplinarité*, Université de Tours, le 11 décembre 2020.

Serre Marion, *Le tiers foncier : ressources, controverses et expérimentations : l'exemple de la ville de Marseille*. Thèse de doctorat en architecture de l'Université d'Aix-Marseille, 2017.

Vasset Philippe, *Un livre blanc, Récit avec cartes*, Paris : Broché, 2007.

Bio-bibliographies

Oscar Barnay est architecte diplômé d'état de l'ENSASE en 2015. Son diplôme mention recherche portait sur un projet urbain et architectural basé sur les traces industrielles et ferroviaires du territoire Givordin. Il a notamment exercé à Lisbonne (Portugal) et à Lyon. Depuis 2017, il développe un doctorat mention « architecture, image, forme », avec le soutien d'un contrat doctoral du ministère de la culture. Sa thèse est dirigée par Danièle Méaux, Professeur des Université en esthétique et sciences de l'art, spécialiste de la photographie contemporaine, au sein du laboratoire CIEREC de l'UJM, à Saint-Etienne, et co-dirigée par Manuel Bello-Marcano, architecte, docteur en philosophie, et maître de conférences en SHSA, au sein du GRF Architecture & transformation, à l'ENSA Saint-Etienne. Sa thèse porte sur la pratique de la photographie en tant qu'outil pour le projet d'architecture, notamment dans le cadre de la transformation des lieux industriels en déshérence. Plus largement, son travail interroge le rapport de l'architecture à l'image, à la représentation, et la place de la photographie dans les processus de conception et de compréhension du territoire.

Noémie Devaux est architecte D.E et doctorante en troisième année au sein du LACHT à l'ENSAP Lille, grâce à un contrat doctoral du Ministère de la Culture. Elle est enseignante assistante en atelier de projet d'architecture avec Béatrice Mariolle, à l'ENSAP Lille, dans le domaine Histoire, Théorie, Projet aux semestres de printemps. Ses recherches portent sur la question du devenir des cités minières du Bassin Minier du Nord-Pas-de-Calais inscrit au patrimoine mondial de l'Unesco, sous la direction de Frank Vermandel et Béatrice Mariolle. Ce projet de doctorat s'inscrit dans le projet de la chaire partenariale *Acclimater les territoires post-miniers*.

Cécile Mattoug est architecte diplômée d'Etat à Strasbourg et au KIT (Allemagne) après un double-master orienté recherche dans le domaine Ville et Territoire et elle a exercé comme urbaniste dans le milieu associatif. Elle commence son doctorat en géographie à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne en 2017 sous la direction de Jean-Marc Besse (UMR Géographie-cités EHGO) et de Sandra Parvu (UMR LAVUE LAA) et grâce au soutien de l'Agence de l'Environnement et de la Maîtrise de l'Energie (ADEME) entre 2017 et 2021. Ses recherches portent sur les rapports de force qui s'établissent dans l'aménagement des friches urbaines dans la banlieue nord de Paris. Membre du collectif de jeunes chercheurs et chercheuses inter-friches depuis 2019, elle a organisé plusieurs ateliers et événements scientifiques pour le développement d'approches interdisciplinaires sur les friches urbaines. En 2020, elle contribue à l'ouvrage *Saturations. Individus, collectifs, organisations et territoires à l'épreuve* sous la direction de Antonioli M. et al. aux Editions Elya. Publications à paraître en 2021 : Mattoug Cécile, « Les paysagistes du vide urbain : formes et figures de médiation des usages populaires face aux contraintes de l'aménagement d'espaces ouverts publics », Revue *Urbia* Hors-série n°7 ; Mattoug Cécile, « Dwelling in urban wastelands: narratives of disputed resources » in Di Pietro F. & Robert A. (dir.), Editions Springer.

Ekaterina Shamova est doctorante en 5ème année au laboratoire LACTH à l'Ecole Nationale Supérieure d'Architecture et de Paysage de Lille (ED SHS Lille3). Elle écrit sa thèse sous la direction de Catherine Grout. Cette recherche porte sur les projets artistiques de marche collective dans des paysages divers conçus par les chorégraphes/artistes. Sa problématique s'appuie sur l'expérience vécue dans ces aspects individuel et collectif tout en se positionnant au croisement entre les notions du paysage, du territoire et du commun, et engageant les approches qui relient l'itinérance, la chorégraphie et l'expérience corporelle et sensori-

motrice. Depuis 2017 elle enseigne le TD de Rapport de Cycle en Licence 3 Architecture, et intervient ponctuellement dans le cycle de Master en paysage, ainsi que dans les jurys de soutenance de mémoires de fin d'études.

Frank Vermandel est architecte, maître de conférence habilité à diriger des recherches à L'Ecole Nationale Supérieure d'Architecture et de Paysage de Lille, enseignant en théorie de l'architecture à la Faculté d'Architecture LOCI de Tournai, et responsable du domaine conception du LACTH, ENSAPL. Ses travaux portent plus particulièrement sur la conception architecturale, la théorie de l'architecture, l'épistémologie et les usages des discours. Il vient de publier, « L'écrit à visée scientifique en architecture. Un exemple singulier : l'architecturologie », in *Traités et autres écrits d'architecture*, éd. Mardaga, déc. 2020, sous la dir. de Pierre Caye, Olga Medvedkova, Renaud Pleitnix et Jean Stillemans.