

TRAVAIL DE FIN D'ÉTUDES *EN ET SUR L'ARCHITECTURE* [LBARC2200]

DECLARATION DE DEONTOLOGIE à intégrer aux documents du TFÉ

Considérant que le plagiat est une faute inacceptable sur les plans juridique, éthique et intellectuel ;

Reconnaissant que le Règlement Général des Etudes et Examens de l'UCLouvain précise la notion de plagiat et décrit les procédures et sanctions liées à sa pratique : <https://uclouvain.be/fr/etudier/reglement-general-des-etudes-et-des-examens.html>

Notant que les étudiant-e-s sont sensibilisé-e-s aux questions d'intégrité intellectuelle durant leur parcours académique et que le site web de l'UCLouvain met à disposition des ressources spécifiques sur le sujet : <https://uclouvain.be/fr/etudier/lutter-contre-le-plagiat.html>

Je déclare sur l'honneur que ce travail de fin d'étude a été écrit et dessiné de ma plume, sans avoir sollicité d'aide extérieure illicite, qu'il n'est pas la reprise d'un travail présenté dans une autre institution pour évaluation, et qu'il n'a jamais été publié, en tout ou en partie. Toutes les informations (dessins, maquettes, idées, phrases, graphes, tableaux, ...) empruntées ou faisant référence à des sources primaires ou secondaires sont référencées adéquatement selon la méthode universitaire en vigueur.

Notant qu'un travail universitaire est le fait d'une production personnelle, réflexive et critique, je déclare en outre avoir fait l'usage suivant des outils d'intelligence artificielle de type agent conversationnel et/ou de production graphique :

	Oui	Non
J'ai utilisé l'IA	☒	☐
J'ai utilisé l'IA pour produire/retravailler des images, auquel cas une mention explicite est indiquée en légende desdites images ;	☒	☐
J'ai utilisé l'IA pour retravailler/traduire mon texte, auquel cas une mention explicite est indiquée en préambule ;	☒	☐
J'ai utilisé l'IA pour récolter/compiler des données, auquel cas une mention explicite des requêtes formulées et des réponses reçues de l'IA est indiquée dans la section présentant la méthode de recherche ;	☒	☐
J'ai utilisé l'IA pour synthétiser/analyser de l'information, auquel cas la réponse produite par l'IA est utilisée comme source secondaire faisant l'objet d'une analyse critique personnelle explicite, impliquant que je reconnais comme miens les éléments présentés dans le travail et prends toute responsabilité à leur égard.	☒	☐

Fait à *Bruxelles*

Le *01 juin 2026*

Signature de l'étudiant-e



D'un regard à l'autre
L'impact de la photographie dans la conception
d'un projet architectural

LARCB 2295 | Atelier de recherche : RE-ACT!

Co-promoteurs

Élodie Degavre

Gérald Ledent

UCLouvain
Faculté d'architecture, d'ingénierie architecturale, d'urbanisme de Bruxelles

À ma Mère, qui savait regarder le monde autrement

Remerciements

Ce mémoire doit beaucoup à la générosité de celles et ceux qui l'ont accompagné de leur temps, de leur regard et de leur confiance.

Mes premiers remerciements vont naturellement à Élodie Degavre et à Gérald Ledent, promoteurs de ce mémoire, pour la qualité de leur encadrement et pour les échanges qui ont permis, à chaque étape, d'affiner, de consolider et de faire mûrir la réflexion. Je remercie également Delphine Mathy, experte que j'ai eu la chance d'avoir, pour la richesse des conversations et de son regard de photographe, qui ont nourri cette recherche.

Ma gratitude va ensuite à l'ensemble des architectes, photographes et chercheurs qui ont accepté de m'ouvrir la porte de leur pratique. Cette recherche n'aurait pas eu la même profondeur sans leur témoignage.

Ma reconnaissance va aux Archives communales de Woluwe-Saint-Lambert et à la bibliothèque de LOCI pour leur disponibilité. Je remercie également l'École Princesse Paola, ses enseignants et sa direction, pour l'accueil et la confiance qu'ils m'ont accordés en faisant participer leurs élèves à ma démarche.

Je remercie aussi Géraldine van den Brande et David Raemdonck van Megrode pour la lecture attentive de cet écrit ainsi que pour les remarques qui en ont amélioré la clarté.

Je remercie enfin tous les enseignants qui, au fil de ces années, m'ont transmis une manière de voir et de penser l'architecture.

Mes pensées vont à mes amis, qui ont su me porter et me tirer vers le haut tout au long de ce parcours, avec une attention particulière à Damasine Raemdonck van Megrode avec qui je partage le même goût pour l'architecture.

Ces remerciements ne seraient pas complets sans une pensée pour ma famille qui a toujours été présente. À mon père, qui m'a transmis le goût de la photographie, et à ma sœur, pour leur soutien dans les bons moments comme dans les plus difficiles, merci du fond du cœur. À ma mère, dont sa présence continue à traverser chacune de mes intentions, merci de m'avoir appris à regarder le monde avec sensibilité.

Abstract

Ce mémoire interroge la place de la photographie dans le processus de conception architecturale, au-delà de son statut d'image finale. Il croise trois démarches: une enquête ethnographique menée dans trois bureaux d'architecture bruxellois (AgwA, Central, Ouest), la construction d'une typologie des types d'images et des dispositifs d'assemblage, et une expérimentation conduite au départ du projet de transformation de l'École Princesse Paola à Woluwe-Saint-Lambert, où trois corpus ont été constitués: archives, reportage personnel et Photovoice avec les enfants. Le travail montre que la photographie fonctionne dans le projet selon une grammaire à trois entrées articulant le regard qui la prend en charge, le moment où on la prend en charge et son statut opératoire. Six statuts émergent de l'analyse, archivistique, documentaire, de révélation, de comparaison, narratif et de communication. Les regards de l'architecte, du photographe et de l'utilisateur produisent des connaissances complémentaires d'un même lieu. C'est par les dispositifs d'assemblage, peu nommés mais largement pratiqués, que la photographie acquiert sa pleine force opératoire dans la conception.

Mots-clés : Photographie, Pratique architecturale, Outil, Conception, Regard, Processus

1 Table des matières

1	Origine d'un regard	13
2	La photographie comme question de projet	15
3	Déplacer le regard : de la représentation à l'outil	19
3.1	La photographie comme représentation architecturale	21
3.2	Le regard comme outil de connaissance	29
3.3	Classer et assembler : vers une typologie opératoire	31
4	Enquêter sur les usages de la photographie	69
4.1	Le terrain de la pratique des Architectes et des Photographes	69
4.2	Le terrain de l'école	97
5	De l'enquête au projet	125
5.1	Trois regards à l'épreuve du terrain	125
5.2	La typologie à l'épreuve des pratiques	129
5.3	La photographie au fil du projet, des intensités variables	136
5.4	Vers le projet, intuitions opératoires	137
6	Expérimentation, ce que la photographie a fait au projet Princesse Paola	141
6.1	Constituer le corpus, la prise de connaissance	141
6.2	Concevoir grâce à la photographie	144
6.3	Ce que le dispositif expérimental n'a pas pu tester	193
7	Vers une Architecture du regard	195
8	Bibliographie	201
9	Iconographie	203
10	Annexes	209
10.1	Annexe 1 (<u>Photovoice, seconde partie.</u>)	209

1 Origine d'un regard

Photographier un site, c'est déjà l'interpréter, mais est-ce pour autant concevoir ?

La photographie fait partie de ma vie bien avant mes études d'architecture. Elle ne s'est jamais imposée comme une technique à maîtriser mais comme une manière de regarder, aiguïser l'œil par le cadrage, choisir ce qu'on retient et ce qu'on laisse hors champ. Cette pratique précède mes études en architecture, mais elle a probablement orienté mon choix par le regard et l'attention que je portais au bâti.

C'est à partir de ma troisième année de bachelier, lors de mes analyses de site, que cette pratique change de statut. J'ai pu remarquer que mes photographies étaient déjà du projet. Elles n'illustraient pas une réflexion qui se serait formée ailleurs, dans le dessin ou dans la pensée, elles construisaient cette réflexion en même temps qu'elles la consignaient. Le cadrage choisi, l'angle retenu, ce qui était laissé hors champ, ces décisions étaient déjà des décisions de projet.

En photographiant, j'ai commencé à me demander ce que mon regard de photographe produisait, que mon regard d'architecte ne produisait pas, et réciproquement. C'est de cette observation que l'intérêt d'allier photographie et architecture dans mon sujet de mémoire a émergé.

La difficulté de ce travail a été de maintenir une distance critique vis-à-vis d'une pratique qui m'est personnellement familière. Étudier ce que l'on fait soi-même exige un effort constant, ne pas confondre conviction et démonstration, ne pas céder à une vision trop enthousiaste du médium. La rigueur des terrains et la confrontation aux pratiques d'autres architectes m'ont obligé à mesurer ce que mon usage de la photographie tenait pour acquis.

2 La photographie comme question de projet

La photographie accompagne la pratique architecturale depuis près de deux siècles. Archive, note de voyage, support de conception, outil de chantier, image de communication, ses usages se sont accumulés au fil du temps sans que l'un n'efface les autres. Cette omniprésence dans la pratique contemporaine contraste avec la rareté des recherches qui interrogent la photographie comme outil de conception, et non comme image finale. La place qu'elle occupe dans le processus de projet reste une évidence rarement questionnée. C'est cette évidence que ce mémoire cherche à examiner. La question qui le structure est la suivante : comment la photographie intègre-t-elle le processus de conception architectural ? Il ne s'agit pas de la photographie qui clôt le projet et le donne à voir une fois livré, mais de celle qui précède, accompagne et prolonge la conception. Celle qui documente un site avant la transformation, qui accompagne l'architecte dans sa lecture de l'existant, qui circule sur le chantier, qui devient surface de travail, qui nourrit les échanges entre les acteurs du projet.

L'objet est plus complexe qu'il ne paraît. La photographie occupe des statuts très différents selon les contextes. Outil d'analyse, document d'archive, support de narration, image de communication, ces statuts se superposent souvent au sein d'un même projet, parfois au sein d'une même image. Ce mémoire cherche à démêler cette complexité en interrogeant non pas la photographie en général, mais les usages spécifiques qu'en font les architectes dans leur pratique de conception.

L'hypothèse qui guide le travail est que la photographie ne se limite pas à représenter l'architecture une fois construite. Elle peut intervenir comme outil opératoire à plusieurs moments du processus de conception et apporter une dimension sensible et critique que le plan, la coupe ou le relevé ne produisent pas de la même manière. Cette hypothèse engage une vision non exclusive de la photographie, qui ne remplace pas les autres outils de l'architecte mais s'inscrit dans un dialogue avec eux.

Pour mettre cette hypothèse à l'épreuve, le travail croise trois démarches complémentaires. La première est ethnographique, à partir d'entretiens semi-directifs menés dans trois bureaux d'architecture bruxellois, ainsi qu'avec des photographes et un chercheur. Elle cherche à saisir comment des praticiens reconnus mobilisent la photographie au fil de leurs projets, et à identifier les moments où elle pèse réellement dans la décision. La seconde est typologique. Elle construit un classement des types d'images et des dispositifs d'assemblage à partir d'une lecture croisée de la littérature et des pratiques observées, dans le but de comprendre ce que chaque image et chaque dispositif produit comme connaissance. La troisième est expérimentale. Elle prend la forme d'un cas d'étude, le projet de transformation et d'extension de l'École Princesse Paola à Woluwe-Saint-Lambert, sur lequel la photographie a été mobilisée dans la phase de conception, en croisant trois corpus, des archives, un reportage personnel et un Photovoice mené avec les enfants de l'école.

Le mémoire s'organise en quatre chapitres qui suivent cette construction. Le premier pose le cadre théorique. Il retrace la place historique de la photographie dans la pratique architecturale, interroge le regard photographique comme outil de connaissance, et construit la typologie des types d'images et des dispositifs d'assemblage qui sera mobilisée par la suite. Le second présente le double terrain ethnographique, celui de la pratique des architectes et des photographes et, celui du terrain de l'École Princesse Paola. Le troisième propose une lecture croisée des deux terrains. Il met les trois regards (architecte, photographe, usager) à l'épreuve du matériau empirique, transforme la typologie en grammaire opératoire, et identifie les moments où la photographie pèse réellement dans la décision. Le dernier, rend compte de l'expérimentation menée sur le projet Princesse Paola, en montrant comment les corpus et les dispositifs d'assemblage ont travaillé dans la fabrique du projet.

3 Déplacer le regard : de la représentation à l'outil

Penser la photographie comme outil de conception architecturale suppose d'abord d'en interroger les fondements théoriques et historiques. Les pages qui suivent mettent en dialogue un ensemble de références qui permettent de la situer au-delà de sa fonction illustrative.

Trois entrées structurent cette construction. La première est historique : retracer la manière dont la photographie est entrée dans la pratique architecturale, par étapes successives et avec des objectifs variés, permet de mesurer ce qui relève aujourd'hui d'un héritage évident, mais rarement interrogé.

La seconde porte sur le regard lui-même. Avant d'envisager la photographie comme outil dans le projet, il faut interroger ce que photographeur veut dire : la position de celui qui cadre, ce que le dispositif révèle au-delà de l'intention, ce qu'une image donne à voir selon qui la regarde. Cette entrée prépare la confrontation entre le regard de l'architecte, celui du photographe et celui de l'utilisateur, qui sera engagée à partir du terrain ethnographique.

La troisième descend dans l'épaisseur opératoire de la pratique. Une photographie n'existe jamais seule : elle possède sa propre typologie en fonction de son sujet et de son cadrage et s'inscrit dans un dispositif d'assemblage qui en organise la lecture. Identifier ces typologies et ces dispositifs, c'est se donner les moyens de comprendre ce que chaque image produit comme connaissance dans le projet

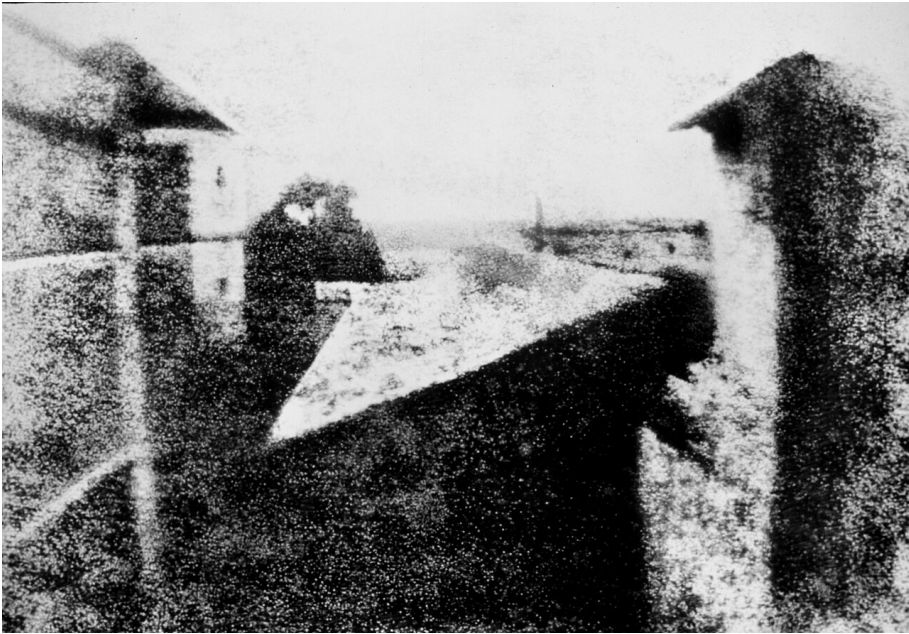


Figure 1

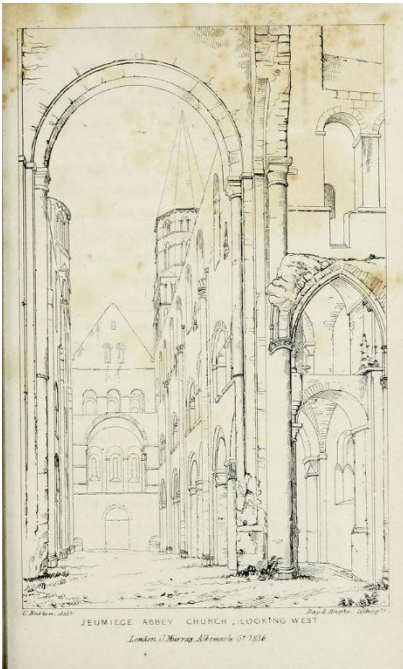


Figure 2



Figure 3

Fig.1: Nicéphore Niepce, *Point de vue du Gras*, 1827

Fig.2: Henry Gally Knight, *An Architectural Tour in Normandy, with Some Remarks on Norman Architecture*, 1841

Fig.3: Roger Fenton, *Interior of ruined nave looking toward east window, Tintern Abbey, Gwent, Wales*, late 1850s

3.1 La photographie comme représentation architecturale

Le lien entre photographie et architecture ne relève pas du hasard. La première image photographique fixée, prise par Nicéphore Niepce en 1827, cadre la vue depuis la fenêtre de sa résidence vers le bâtiment d'en face (Figure 1) (Guérin, 2011, p. 2). Ce n'est pas un hasard si l'architecture est le sujet de prédilection des pionniers du médium : elle ne bouge pas, condition indispensable aux longs temps d'exposition des premiers procédés (Ackerman, 2001, p. 1). Dès 1839, la photographie contribue à la connaissance et à la diffusion de l'architecture, offrant pour la première fois l'impression d'une transcription précise de volumes sur des surfaces imprimées (Pelizzari, 2009, p. 573). Mais les premiers photographes n'inventent pas encore un nouveau regard sur les bâtiments : ils héritent des conventions graphiques établies de longue date, reproduisant les positions de prise de vue, les cadrages frontaux et les élévations des graveurs et dessinateurs qui les ont précédés (Figure 2 & 3) (Ackerman, 2001, pp. 2-3). La photographie prolonge d'abord les codes de la représentation architecturale avant de progressivement les transformer.

Cette relation s'approfondit rapidement. Dès les années 1850, de grandes écoles d'architecture commencent à constituer des collections photographiques à usage didactique. L'Institute of Technology de Boston rassemble ainsi plus de deux mille épreuves aux côtés de gravures, de plâtres, de dessins et d'aquarelles, offrant aux étudiants un témoignage visuel des édifices qu'ils n'ont pas vus (Fanelli, 2016, pp. 377-378). Dans les bureaux d'architecture, elles servent d'inventaire de formes et de types d'édifices, comme aide au dessin.

En 1851, la France lance la Mission héliographique (Figure 4), confiant à Gustave Le Gray, Henri Le Secq, Édouard Baldus et Hippolyte Bayard la documentation photographique des monuments du patrimoine national à des fins de restauration. C'est la première commande d'État de ce type et elle consacre la photographie comme outil documentaire au service des architectes (Ackerman, 2001, p. 6). Mais c'est aussi, selon l'historienne Raphaële Bertho, la première fois que le photographe d'architecture se revendique comme auteur (Bénard, 2018, p. 12). Ce glissement de statut, de l'instrument à la posture d'auteur, se poursuivra tout au long du XIX^e siècle et annonce la complexité des relations qui vont se nouer entre architectes et photographes.

L'arrivée des appareils portables à la fin du XIX^e siècle marque un nouveau tournant : l'architecte peut désormais photographier lui-même. Domènec i Montaner lors de ses excursions archéologiques en Catalogne dès 1893, Le Corbusier en Orient en 1911 (Figure 5), Mendelsohn en Amérique en 1926. Chacun utilise l'appareil comme outil de note critique et de lecture personnelle du site, en complément du dessin (Fanelli, 2016, chap. 7, pp. 379, 382). Domènec désignait d'ailleurs son appareil comme la *detectiva*. La photographie n'est plus seulement un document reçu : elle devient un geste produit, une intention de regard propre à l'architecte.

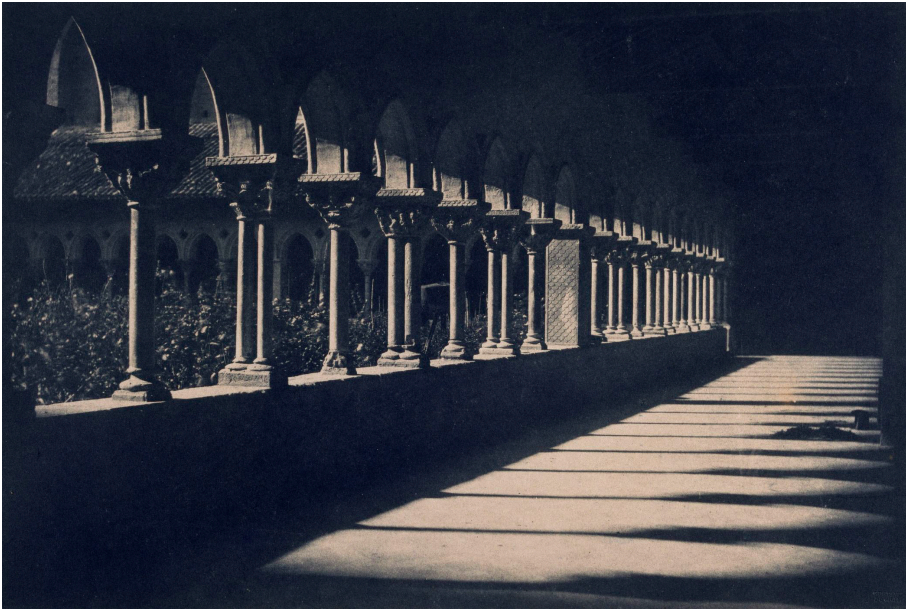


Figure 4

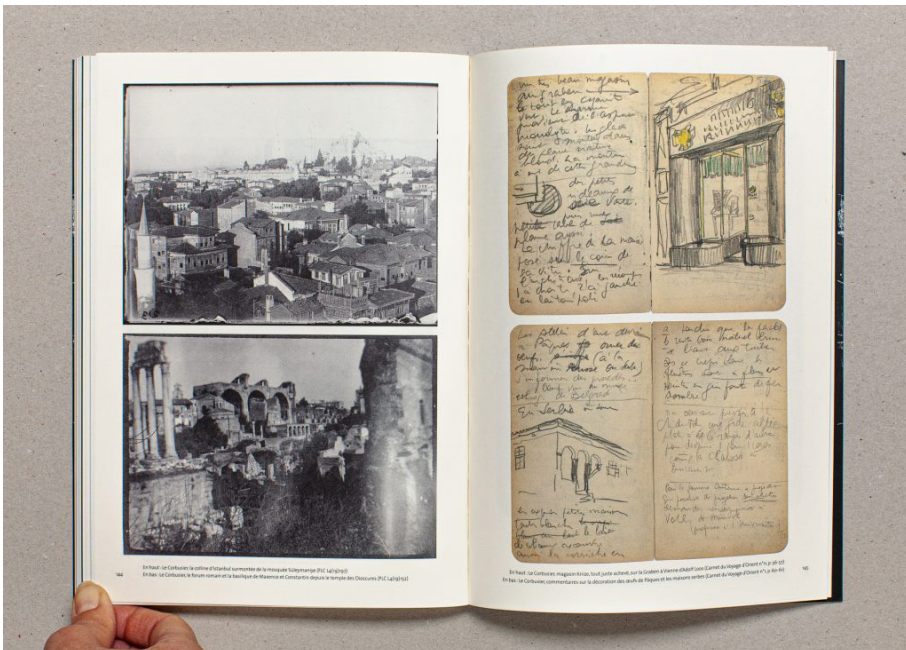


Figure 5

Fig.4: Gustave Le Gray and Auguste Mestral, *Vue intérieure d'une galerie du cloître, église Saint-Pierre de Moissac*, 1851
 Fig.5: Le Corbusier, *Voyage d'Orient de 1910-1911*, Éditions de la Vilette, pp. 144-145



Figure 6

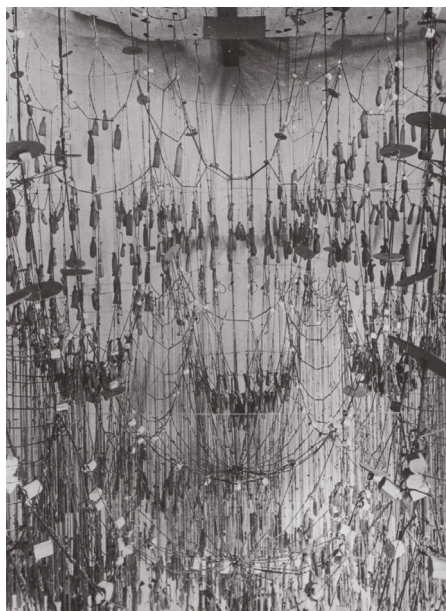


Figure 7

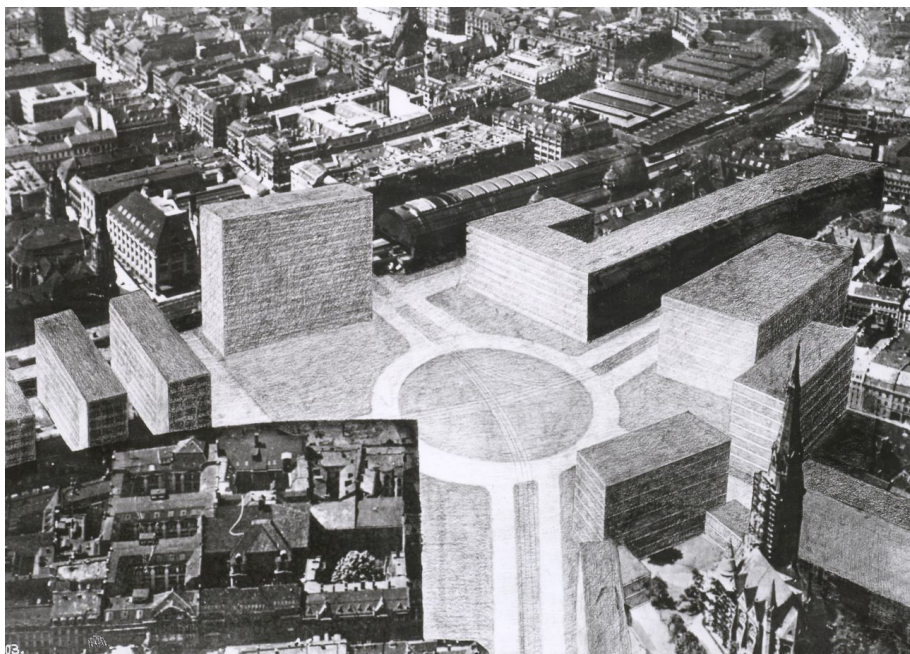


Figure 8

Fig.6: Antonio Gaudí, *Maquette funiculaire de la Sagrada Família à Barcelone*

Fig.7: Antonio Gaudí, *Maquette funiculaire de la chapelle de la colonie ouvrière Santa Coloma de Cervelló*

Fig.8: Ludwig Mies van der Rohe, *Photocollage of a model for the competition for the urban renewal of Alexanderplatz, 1928*



Figure 9



Figure 10



Figure 11

Fig.9: Lucia Moholy, *Dessau: Haus Gropius in der Bauhausmeistersiedlung*, 1925-1926

Fig.10: *Le Corbusier et Lucien Hervé*, 1955

Fig.11: Lucien Hervé, *Chapelle de Ronchamp*, 1953

C'est à cette période que la question de la photographie au sein du processus de projet fait son apparition. Entre 1898 et 1900, Gaudí dessine directement sur des épreuves de ses maquettes funiculaires pour définir la structure portante de la chapelle de Santa Coloma de Cervelló (Figure 6 & 7) (Fanelli, 2016, chap. 7, pp. 387-388). Mies van der Rohe fait de même dans les années 1920, travaillant au crayon, au fusain et à la gouache directement sur des épreuves photographiques de ses sites berlinois (Figure 8). Hilberseimer reprend ce procédé en 1928 pour la rénovation de la Friedrichstadt (Fanelli, 2016, chap. 7, p. 389). La photographie n'est plus seulement archive ou documentation : elle devient surface de travail.

En parallèle se développe un usage de la photographie comme outil de diffusion. Richardson, Gropius (Figure 9) et Le Corbusier comprennent que l'image photographique de leur architecture est une image choisie, cadrée, maîtrisée (Fanelli, 2016, chap. 7, pp. 398-401, 424-428). La collaboration entre Lucien Hervé et Le Corbusier, à partir de 1946, illustre ce rapport : le photographe n'est plus un simple opérateur mais un acteur à part entière de la représentation de l'œuvre architecturale (Figure 10 et 11) (Bénard, 2018, p. 13). Mais cette maîtrise de l'image peut aussi glisser vers la mise en scène promotionnelle. La photographie de la Case Study House n° 22 par Julius Shulman en 1960 rendit la maison célèbre, mais la photo elle-même devint encore plus reconnue que le bâtiment (Figure 12) (Guérin, 2011, p. 6). L'image ne représente plus seulement l'architecture : elle commence à la précéder et, parfois, à la supplanter.

C'est durant cette période, que s'inscrit le travail de Bernd et Hilla Becher. Un travail qui est à rebours de l'esthétique promotionnelle de l'architecture. Dès 1959, le couple photographie méthodiquement les structures de l'héritage industriel, châteaux d'eau, silos, hauts-fourneaux ou gazomètres, selon un protocole stable : frontalité, lumière neutre, cadrage rigoureux et répétition sérielle. Présentées en grilles typologiques, ces images ne cherchent pas à singulariser le bâtiment mais à comparer des formes construites appartenant à une même famille. (Figure 13) À partir de 1976, l'enseignement de Bernd Becher à la Kunstakademie de Düsseldorf diffuse cette approche auprès d'une génération de photographes, Gursky, Höfer, Ruff, Struth ou Hütte, qui en déplacent la rigueur vers l'architecture contemporaine, les espaces urbains et les intérieurs institutionnels. Ce courant, connu sous le nom d'école de Düsseldorf, affirme une photographie d'architecture moins tournée vers la communication du projet que vers l'analyse critique des formes, des usages et des systèmes culturels du bâti. (Figure 14)

L'entrée dans l'ère numérique déplace une nouvelle fois les frontières du possible et marque un tournant dans la pratique de la photographie : l'instantané devient la norme, chacun portant désormais un appareil dans sa poche, et ce que l'on réservait jusqu'alors à une pratique spécialisée se trouve soudainement accessible à tous, à tout moment et en tout lieu.



Figure 12

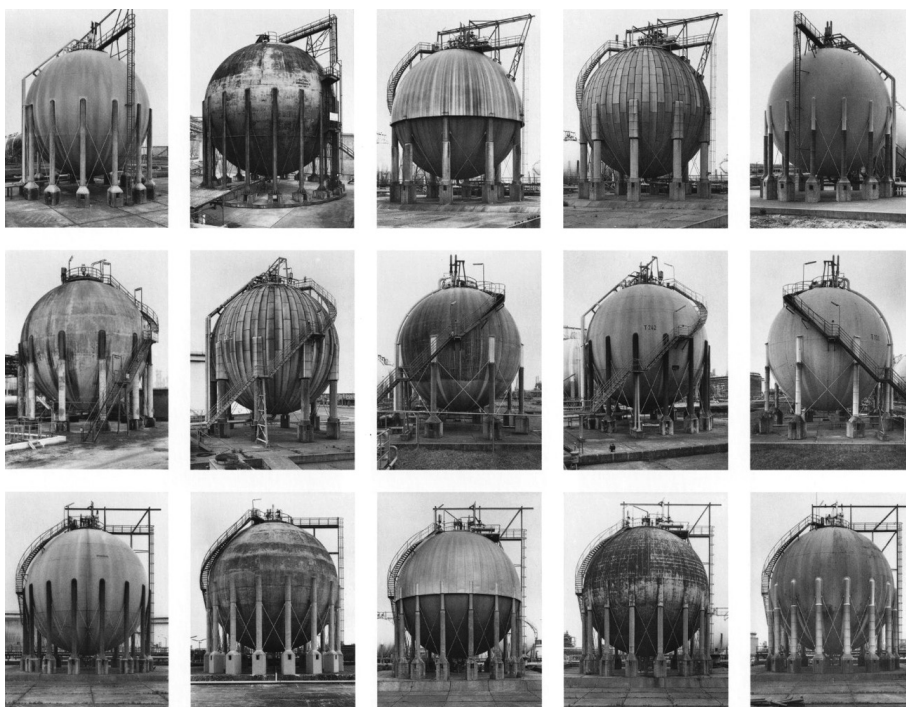


Figure 13

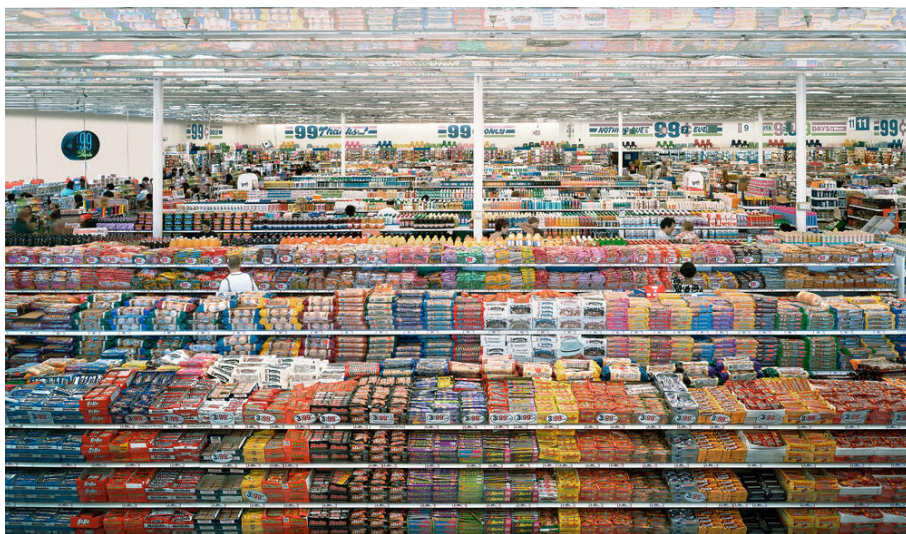


Figure 14

Fig.13: Bernd et Hilla Becher, *Gas Tanks*, 1983-1992
Fig.14: Andreas Gursky, *99 Cent*, 1999

Relations around a photo (cont.)

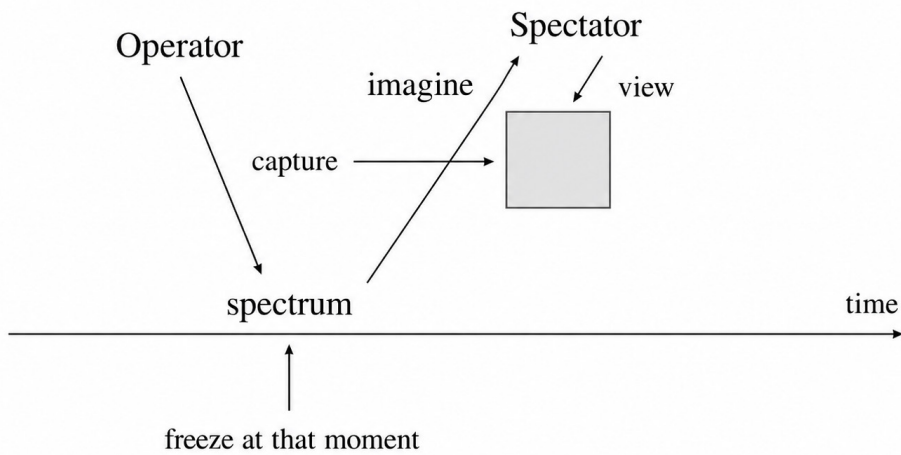


Figure 15

La photographie est ainsi entrée dans la pratique architecturale par étapes successives, en lien avec l'évolution du médium : archive, note de voyage, outil de conception, de documentation, vecteur de diffusion. Chaque nouvelle fonction s'est ajoutée à la précédente sans l'effacer. Pourtant, malgré cette omniprésence à travers l'histoire et les phases du projet, la place de la photographie au sein de la pratique des architectes demeure une évidence rarement interrogée. C'est précisément cette question que ce mémoire cherche à poser dans la pratique contemporaine de l'architecte.

3.2 Le regard comme outil de connaissance

Voir n'est pas un acte neutre. Cadrer une scène, c'est déjà décider de ce qui compte. Choisir un angle, une lumière, un instant, une échelle n'est pas un choix innocent : il engage une culture, une formation, une intention, une façon d'être présent dans l'espace. Avant de penser la photographie comme outil dans le processus architectural, il faut interroger la nature même du regard photographique.

Aborder la photographie sous l'angle du regard permet de la traiter en tant que pratique située dans un cadre socio-culturel et historique, non comme un simple enregistrement mécanique du visible (Barnay, 2023b, p. 1). Ce qui importe n'est plus seulement l'image produite, mais l'intention photographique qui l'anime, ce qui entraîne un nombre quasi-infini de regards photographiques, dépendant de chaque individu et de chaque situation (Barnay, 2023b, p. 2). Roland Barthes distingue trois postures possibles face à une photographie : celle de l'Operator qui fait référence au photographe, celle du Spectator qui désigne celui qui regarde, et enfin le Spectrum qui est ce qui est photographié (Barthes, 1980, pp. 22-23). C'est à partir de la posture du Spectator que Barthes affine encore sa compréhension du regard en distinguant deux modes de réception coexistants : le studium et le punctum. Le studium désigne un intérêt culturellement construit, « une sorte d'éducation (savoir et politesse) qui permet de retrouver l'Operator, de vivre les visées qui fondent et animent ses pratiques » (Barthes, 1980, p. 50). Le punctum, quant à lui, échappe à toute formation : c'est ce qui « part de la scène comme une flèche et vient percer le Spectator » (Barthes, 1980, p. 49), quelque chose qui touche avant que l'on puisse nommer pourquoi. Ces deux modes de réception coexistent dans une même image et pour un même regard, mais ils n'exigent pas les mêmes ressources. Là où le studium requiert une compétence disciplinaire, le punctum s'adresse à tout spectateur. La photographie « lance un défi, à vous maintenant d'appliquer votre sensibilité, votre intuition, à trouver ce qu'il y a au-delà » (Sontag, 1977, citée dans Ethier, 2020, p. 11).

Ce n'est pourtant pas seulement la posture du spectateur qui détermine ce qu'une image révèle. Le dispositif photographique lui-même produit quelque chose que l'œil, seul, ne perçoit pas. Talbot notait déjà, dans ses commentaires sur *The Pencil of Nature* (1844), que l'examen attentif d'une épreuve permettait de découvrir « de nombreuses choses dont il n'avait pas idée à ce moment-là » lors de la prise de vue, des détails que l'œil n'avait pas consciemment enregistrés : des inscriptions sur les murs, l'heure indiquée par

PHOTOGRAPHIE

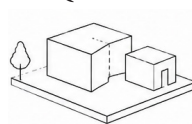
ARCHIVE



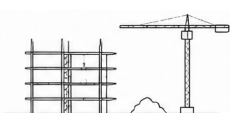
AÉRIENNE



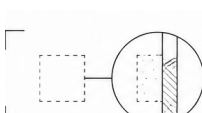
MAQUETTE



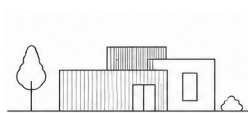
CHANTIER



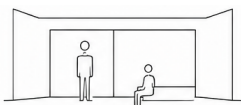
DÉTAIL



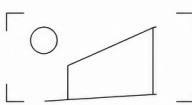
FINALE



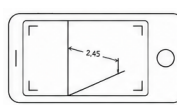
HABITÉE



CRÉATIVE

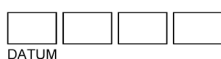


MÉMO



ASSEMBLAGE

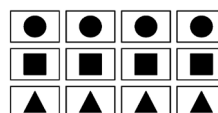
INVENTAIRE



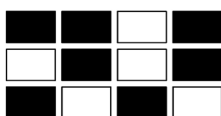
ARCHIVE



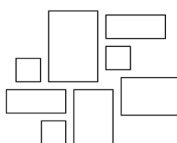
TYPOLOGIE



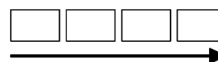
CONSTELLATION



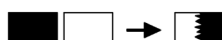
ATLAS



SÉQUENCE



COLLAGE



STREETVIEW



PHOTOGRAMMÉTRIE

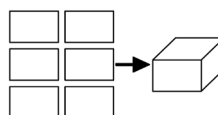


Figure 16

un cadran (Mélon, 2001, p. 6). Walter Benjamin nommera ce phénomène « l'inconscient optique » : à travers la photographie se révèle un espace « tramé d'inconscient » que la perception consciente ne peut atteindre (Mélon, 2001, p. 7). En d'autres mots, la photographie produit de l'inconnu et révèle de l'in-vu.

La prise de vue instaure également une « posture d'attente » face au réel : le dispositif place l'opérateur aux aguets face à ce que l'espace peut produire de surprenant (Méaux, 2013, p. 12). La prise de vue est moins un acte d'enregistrement qu'un acte de découverte différée. Pour l'architecte, cette propriété est directement opératoire : photographier un site, une matière, une ambiance, c'est se donner le temps et les conditions d'observer ce que la visite in situ n'aurait pas suffi à produire seule.

Le regard photographique n'est donc jamais neutre ni universel. Il est toujours le produit d'une position : culturelle, disciplinaire, sensible. C'est précisément cette multiplicité qui en fait un outil de connaissance situé, et c'est à partir d'elle que l'on peut commencer à comprendre comment différents acteurs d'un projet architectural entretiennent des rapports distincts à l'image et à l'espace. Ces rapports seront analysés dans les chapitres suivants à partir du terrain ethnographique.

3.3 Classer et assembler : vers une typologie opératoire

Ce chapitre construit un inventaire typologique des usages photographiques mobilisés dans le projet d'architecture. Plutôt que de traiter la photographie comme un médium homogène, il distingue les types d'images et les modes d'assemblage qui interviennent à différents moments de la conception, et interroge pour chacun ce qu'il produit comme connaissance pour l'architecte. Une image isolée ne fait pas le même travail qu'une image rapprochée d'autres, et la pensée par les images émerge moins dans chaque cliché que dans les rapports qu'il entretient avec ses voisins (Didi-Huberman, 2011). La typologie proposée ici n'a donc pas vocation à l'exhaustivité. Elle cherche à isoler les opérations photographiques qui deviennent effectivement opératoires dans le projet, depuis la prise de connaissance du site jusqu'à la documentation après livraison (Barnay, 2024). Chaque entrée est traitée selon la même structure, sa définition et son origine, puis ce qu'elle produit comme connaissance, afin de rendre lisible la spécificité de chaque usage et de préparer leur mise en relation dans la suite du mémoire.

3.3.1 Les types de photographies

Par l'observation de revues spécialisées, de monographies et de sites d'agences, plusieurs types de photographies sont apparus de manière récurrente dans la pratique architecturale. Ce constat a conduit à les identifier, à en chercher les origines et à construire pour chacun un cadre théorique qui rende lisible ce qu'ils produisent comme connaissance dans le projet.



Figure 17



Figure 18

Fig.17: Edouard Baldus, *Entrée du Port de Boulogne*, *Mission Héliographique*, 1855

Fig.18: Robert Doisneau, *Environ de la gare Université, Créteil(Val-de-Marne)*, *DATAR*, 1984

PHOTO D'ARCHIVE

DÉFINITION ET NATURE

La photographie d'archive désigne toute image issue d'un fonds constitué avant le projet : archives communales, provinciales, nationales, collections institutionnelles, cartes postales anciennes, archives privées. Sa nature première est celle du témoignage : elle atteste que quelque chose a existé à un moment et en un lieu précis. Roland Barthes le nomme le « ça-a-été », la propriété fondamentale de la photographie d'être la trace d'une présence passée (Barthes, 1980). Ce qui fait la spécificité de ce type, c'est sa dimension d'objet ancien : l'image représente un état qui n'existe plus, et c'est cette distance temporelle qui lui confère sa valeur. Mais cette qualité n'est pas toujours intentionnelle lors de la prise de vue. Certaines images sont produites dans le but de devenir photographie d'archive dès la prise de vue, c'est le cas de la Mission Héliographique en 1851 ou des commandes de la DATAR dans les années 1980, où la photographie est mobilisée dans le but de constituer une mémoire visuelle avant une possible transformation. D'autres images deviennent archive après coup, simplement parce que le temps a passé et qu'elle représente désormais un état révolu. « On ne naît pas image d'archives, on le devient » (Maeck & Steinle, 2016).

LES SAVOIRS GÉNÉRÉS PAR LA PHOTOGRAPHIE

Elle produit une connaissance de l'état antérieur d'un lieu : ce qui a disparu, ce qui a été transformé, ce qui subsiste. Sans ces images, la compréhension de l'état antérieur d'un site serait lacunaire, et ce qui n'a pas été photographié dit quelque chose sur les priorités et les moyens de l'époque (Bonvarlet, 2024, p. 94).

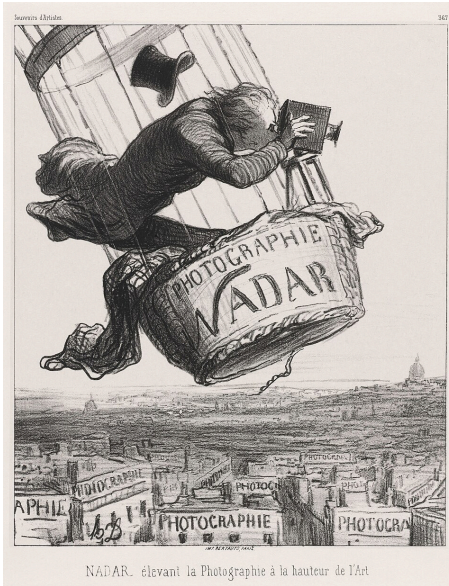


Figure 19

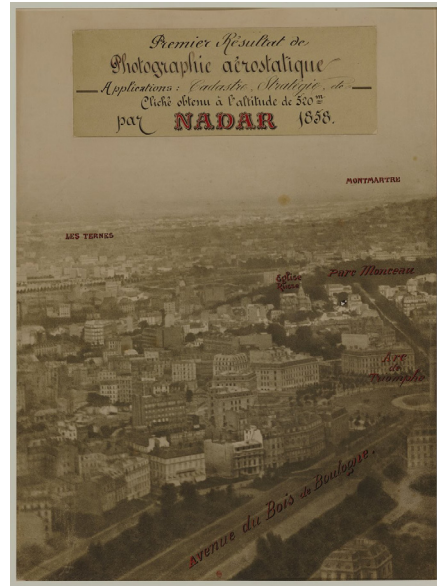


Figure 20

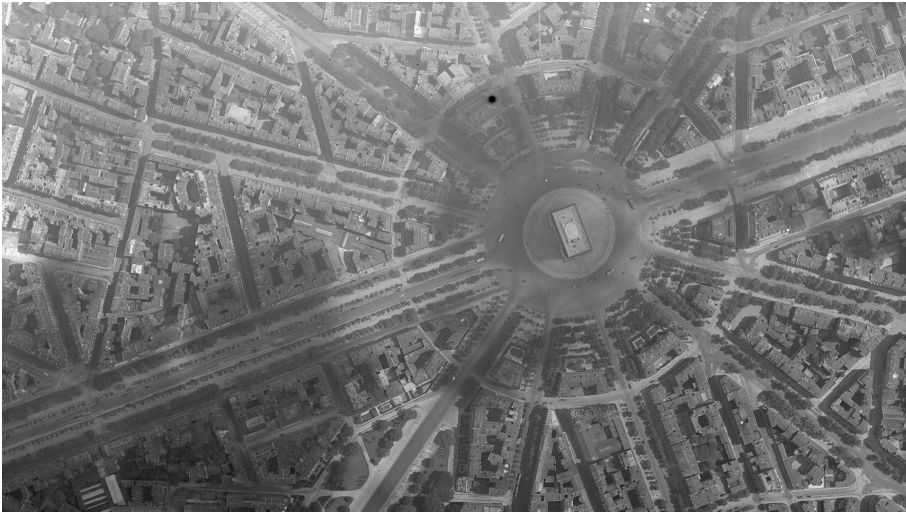


Figure 21

Fig.19: Honoré Daumier, lithographie, *Nadar élevant la Photographie à la hauteur de l'Art*, 1862

Fig.20: Nadar, *Premier résultat de photographie aérostatique : Applications : Cadastre, Stratégie, etc. Cliché obtenu à l'altitude de 520m*, 1858

Fig.21: IGN, *Vue aérienne de Place de l'Étoile à Paris*, 1919

PHOTO AÉRIENNE

DÉFINITION ET NATURE

La photographie aérienne désigne toute image produite depuis un point de vue surplombant. Qu'il s'agisse d'une prise de vue depuis un ballon, un avion, un drone, un satellite. Elle permet de voir la forme globale d'un territoire ce qui est impossible depuis le sol.

Elle débute en 1858, lorsque Nadar dépose le premier brevet de photographie aérienne et commence à photographier depuis son ballon « Le Géant ». (Figure 19 et 20) (Bernard-Nouraud, 2024). En 1888, Arthur Batut invente le photo-cervolisme (la photographie depuis un cerf-volant). Son usage reste principalement curieux, scientifique ou militaire. La Première Guerre mondiale utilisera la photo aérienne en tant qu'outil de reconnaissance et de surveillance à grande échelle.

Son entrée dans la pratique architecturale est plus tardive. *Aircraft*, un ouvrage publié en 1935 par Le Corbusier traite du moment où la vue prise depuis un avion cesse d'être une curiosité technique pour devenir un instrument critique de l'architecture et de l'urbanisme. Le Corbusier va le nommer l'« œil de l'avion » (Le Corbusier, 1935, p. 5).

LES SAVOIRS GÉNÉRÉS PAR LA PHOTOGRAPHIE

La photographie aérienne produit une connaissance sur l'organisation des parcellaires, le rapport entre le bâti et le non-bâti, l'ensemble du bâtiment, sa volumétrie, ... Un point de vue que seule la vue de dessus peut rendre visible. La vue satellite est devenue un type de photographie incontournable en particulier dans les projets d'urbanisme. Pas pour son esthétisme mais dans sa capacité à « dire comment le monde est autour » (Schieb, 2014).

Mais la photographie aérienne dépasse le simple outil de documentation territoriale. Elle permet aussi d'être critique. C'est la thèse centrale d'*Aircraft*. « Il accuse la ville ! Il accuse ceux qui conduisent la ville. Nous avons maintenant, par l'avion, la preuve enregistrée par la plaque photographique, que nous avons raison de vouloir changer les choses de l'architecture et de l'urbanisme » (Le Corbusier, 1935, p. 11). La vue aérienne révèle ce que l'expérience au sol dissimule.



Figure 22



Figure 23

Fig.22: Ezra Stoller, Gordon Bunshaft, *Maquette d'étude du siège de la Banque Lambert*, 1958
Fig.23: Delphine Mathy, Central, *Lille Archipelago*, 2019

PHOTO DE MAQUETTE

DÉFINITION ET NATURE

La photographie de maquette désigne les images dont le sujet est un objet construit à petite échelle. Ce qui définit ce type de photographie est sa double représentation. La maquette est déjà elle-même une représentation du projet. La photographie ajoute un second niveau de médiation. C'est cette particularité qui fait à la fois sa richesse et son ambiguïté.

Dès le XIX^e siècle, des architectes comme Charles Garnier ou encore Antoni Gaudí font photographier leurs maquettes pour conserver le souvenir de différentes phases du projet et communiquer sur un état prospectif du travail (Pacot, 2020, p. 54). C'est au cours du XX^e siècle que la pratique devient de plus en plus courante avec le développement de la presse architecturale. Chez Le Corbusier, elle devient un acte réflexif qui va au-delà de la simple intention d'informer. Il y a une réelle réflexion sur l'objet et le processus créatif (de La Cova, 2019).

Dans certaines pratiques contemporaines, la maquette n'est plus qu'un moyen et la photographie devient le seul résultat tangible du travail. L'objet physique disparaît, l'image subsiste (Haubruge, 2018, p. 29). (Figure 23)

LES SAVOIRS GÉNÉRÉS PAR LA PHOTOGRAPHIE

La photographie de maquette produit une connaissance projective. Elle rend visible ce qui n'existe pas encore. Elle simule une échelle, des conditions d'éclairage, propose des points de vue impossibles à obtenir autrement et peut faire croire à une réalité construite là où il n'y que du carton, du plâtre (Schieb, 2014).

Placée en amont du processus, elle oblige à anticiper la prise en considération de l'espace interne. Les vues intérieures interrogent de manière simultanée les limites et l'articulation des espaces, la matérialité, l'impact de la lumière, les vues (Haubruge, 2018, pp. 29-30).

Cette projectivité est renforcée par l'ambiguïté visuelle lors de la prise de vue. Le champ de netteté, l'imprécision liée à l'échelle génèrent des ambivalences, de texture, de lumière permettant d'accentuer l'abstraction de certains aspects et de préciser ce qui est essentiel. (Figure 22) Il y a à la fois une forme de réalisme connu et distancé. La photographie de maquette est donc là pour donner à penser et à projeter et non pour donner à voir (Haubruge, 2018).

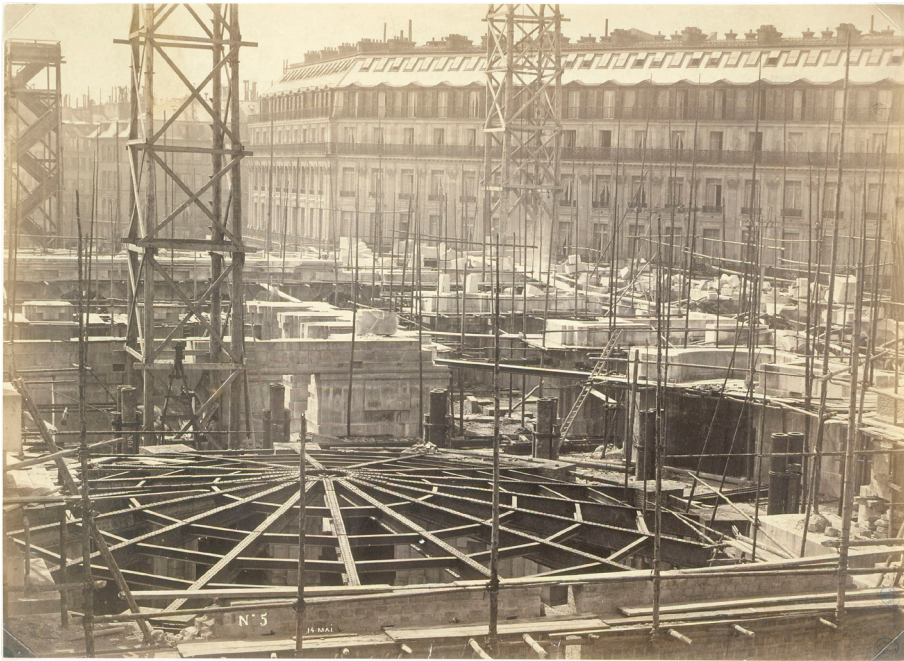


Figure 24



Figure 25



Figure 26

Fig.24: Louis-Émile Durandelle, *Chantier de l'Opéra Garnier*, 1864

Fig.25: Corentin Haubruge, *Théâtre Le Vilar*, 2023

Fig.26: Delphine Mathy, *Chantier de la RTBF à Mons par VPLUS*, 2016

PHOTO DE CHANTIER

DÉFINITION ET NATURE

La photographie de chantier accompagne le processus de construction. Dès les années 1860, Charles Garnier fait photographier l'édification de l'Opéra de Paris par le photographe Louis-Émile Durandelle dans l'optique de « conserver le souvenir de diverses phases de construction » et appuyer les demandes de crédits nécessaires à la progression des travaux (Figure 24) (Filiod et al., 2021). Ce mécanisme documentaire permet d'enregistrer les étapes d'une construction.

La photographie de chantier ne se limite pas à la construction neuve. Elle accompagne aussi les transformations, les démolitions, les réhabilitations. Toutes ces phases où le bâtiment est mis à nu, où la logique constructive se révèle avant de disparaître sous les finitions (Montulet, entretien personnel). Nous pouvons observer l'importance de la nature de ces photos au travers du travail de Corentin Haubruge dans le cadre de la démolition et la reconstruction du théâtre Le Vilar à Louvain-la-Neuve. Sa pratique artistique de la photographie devient alors un outil de recherche, « alimentant la connaissance de l'architecture du théâtre et de son histoire » dans sa phase la plus éphémère et transitoire (De Raedt et al., 2025).

LES SAVOIRS GÉNÉRÉS PAR LA PHOTOGRAPHIE

La valeur de la photographie de chantier est double. Elle assure tout d'abord la traçabilité dans le temps et dans l'espace, ce qui permet de constituer une « mémoire technique facilitant la compréhension de la mise en œuvre de l'architecture construite » (Schieb, 2014 ; Barnay, 2023a). (Figure 26) Elle développe aussi une sensibilité aux formes brutes du chantier (échafaudage, structures mises à nu, matériaux empilés, corps de métier, ...) dont l'esthétique peut à elle seule apprendre l'architecture. Le chantier est envisagé comme un objet qui articule ce qui a été, ce qui est projeté et ce qui est effectivement en devenir ». La photographie de chantier participe activement à la construction de ce processus (Ballesta & Callens, 2019).

Elle produit également une connaissance que ni l'archive seule, ni la documentation technique ne peuvent fournir, celle des relations cachées entre la structure d'un bâtiment et la structure de la ville. Par exemple, sur le chantier Le Vilar, certaines photographies montrent comment la logique constructive de la nouvelle charpente se rapporte à celle du parking souterrain et, par extension celle de Louvain-la-Neuve. (Figure 25) Une relation, qu'une fois le bâtiment achevé sera dissimulée derrière les finitions. « Les photographies de Corentin Haubruge en révèlent les relations fondamentales, elles conservent la trace » (De Raedt et al., 2025). La photographie de chantier produit une connaissance que seule la phase transitoire rend visible et qui disparaît une fois l'œuvre terminée.



Figure 27



Figure 28



Figure 29



Figure 30

Fig. 27 & 30: Corentin Haubruge, *Théâtre Le Vilar à Louvain-la-Neuve*, 2024
Fig. 28 & 29: Delphine Mathy, *Ermitage par AHA*, 2018

PHOTO DE DÉTAIL

DÉFINITION ET NATURE

La photographie de détail isole une portion réduite d'un bâtiment, un fragment, une jonction, un matériau, une texture. Elle ne montre ni le bâtiment dans son ensemble ni son contexte, elle se concentre sur un élément singulier que le regard d'ensemble tend à négliger. Ce qui la définit, c'est le rapprochement extrême et le choix d'un cadrage serré qui transforme un fragment en sujet à part entière.

Le détail entretient avec la totalité un rapport ambigu. Il peut être conçu comme un indice qui aide à comprendre le tout, ou au contraire comme un élément qui s'en autonomise et appelle un questionnement propre.

LES SAVOIRS GÉNÉRÉS PAR LA PHOTOGRAPHIE

Elle produit une connaissance que la vision d'ensemble ne donne pas, celle de la matière, de la texture, des jonctions, des effets de lumière sur une surface. Elle révèle les choix constructifs précis, les épaisseurs, les rencontres entre matériaux, l'usure, la patine.

Le détail photographié n'a cependant pas pour seule fonction d'illustrer un ensemble plus vaste. Il peut aussi déplacer la lecture de l'œuvre. Aby Warburg, historien de l'art allemand de la fin du XIXe et du début du XXe siècle, est l'un des premiers à accorder au détail une telle puissance. Dans son travail sur la peinture de la Renaissance, il s'attache à des éléments apparemment secondaires comme un pli de drapé ou un mouvement de chevelure, dans lesquels il voit la trace d'une mémoire visuelle qui traverse les époques. Pour lui, le détail ne se contente pas d'illustrer une totalité. Il introduit de la différence et peut déporter l'argument principal de l'œuvre (Hagelstein, 2014).

Transposée à la photographie d'architecture, cette idée signifie que le détail photographié peut mettre en avant ce que la vue d'ensemble masquait. Le photographe qui choisit de cadrer une jonction, une texture, un fragment, ne se contente pas de documenter, il propose une lecture du projet qui peut déplacer ou enrichir l'intention initiale.

La photographie de détail ne se limite donc pas à un usage documentaire. Elle est un outil de lecture critique de l'architecture, qui choisit ce qu'il faut regarder de près et qui propose une interprétation du projet.



Figure 31



Figure 32



Figure 33

Fig.31: Maxime Delvaux, *Melopee School à Ghent* par XDGA, 2022

Fig.32: Lucid, *Centr'Al à Forest* par B-Architecten, 2020

Fig.33: Maxime Delvaux, *FCB à Lille* par XDGA, 2022

PHOTO FINALE

DÉFINITION ET NATURE

La photographie finale désigne l'image réalisée une fois le bâtiment livré, commandée par l'architecte ou le maître d'ouvrage à des fins de communication et d'archivage. Elle capte un moment précis et unique dans la vie d'un projet : celui où le bâtiment est achevé, nettoyé, aménagé, mais pas encore approprié. Aucune trace d'usage réel n'y figure. Lorsqu'un usager est présent, il est mis en scène, positionné pour donner une échelle ou une ambiance, non pour témoigner d'une occupation effective. C'est une image de l'architecture dans son état idéal, avant que le temps et l'habitation ne l'altèrent. Elle obéit à des codes de représentation très marqués : cadrages frontaux englobant la totalité d'une façade, perspectives redressées, lumière maîtrisée, point de vue avantageux (Fanelli, 2016, chap. 7). Shulman concevait explicitement la photographie comme le produit final de l'architecture, dont la mission est de convaincre l'observateur de bien comprendre l'édifice qu'il regarde (Rosa, 1994, cité dans Guérin, 2011, p. 5).

LES SAVOIRS GÉNÉRÉS PAR LA PHOTOGRAPHIE

La photographie finale produit une image stabilisée du projet, accessible à un public qui ne le visitera pas et constitue pour l'agence une ressource de communication durable. Elle alimente les revues spécialisées, les sites d'agences et les dossiers de candidature. À ce titre, elle est moins une reproduction neutre de l'architecture qu'une construction de son identité publique : le bâtiment est présenté dans un registre fondamentalement laudatif (Barnay, 2023a). Elle peut aussi servir de vérification interne qui confronte le projet livré aux intentions initiales (Schieb, 2014).

La photographie finale documente une architecture encore vierge de toute vie. Elle un rôle de « *Memento Mori* » du projet. (Barthes, 1980)



Figure 34



Figure 35

Fig.34: Iwan Baan, *Chiringuita Cafeteria à Rizhao par Selgascano*, 2023
Fig.35: Iwan Baan, *Via 57 West*, 2016

PHOTO HABITÉE

DÉFINITION ET NATURE

La photographie habitée désigne une image d'architecture dont la présence humaine est constitutive du cadre, et non accidentelle. Elle s'oppose au standard longtemps dominant de la photographie d'architecture : le bâtiment vide, photographié dans un état de perfection formelle avant toute occupation. Ce standard produit une image abstraite de ses usagers, désincarnée de son contexte (Ozdoba, 2016).

Iwan Baan, photographe contemporain, a remis en question la prise de vue, de la photographie finale, la veille de sa réception (Ozdoba, 2016). Il documente les projets en situation d'usage réel, capturant des moments où l'architecture et ses habitants coexistent. (Figure 34 et 35) Cette approche a durablement modifié la façon dont les architectes commandent et reçoivent les images de leurs projets.

LES SAVOIRS GÉNÉRÉS PAR LA PHOTOGRAPHIE

La photographie habitée génère une connaissance que la photographie « formelle » ne peut produire : elle révèle les usages, les appropriations, les pratiques spatiales qui transforment un bâtiment en lieu vécu. Le bon moment pour photographier n'est pas unique : ce peut être déjà durant le chantier avec les ouvriers, mais plus généralement lorsque les lieux commencent à être occupés et que la photographie se nourrit de moments éphémères (Ozdoba, 2016). Ce décalage temporel par rapport à la livraison, permet à l'image de capter non plus l'objet architectural, mais l'espace habité qu'il est devenu.

Cette posture implique une méthode de présence prolongée : explorer le bâtiment dans son contexte, tourner autour, s'en approcher progressivement, passer une journée entière sur place pour s'imprégner du lieu (Ozdoba, 2016). La photographie habitée n'est pas le résultat d'une saisie rapide, mais d'une immersion.

La photographie habitée peut être envisagée comme un processus qui ne se limite pas à la seule image produite, mais comme un outil d'investigation de l'infra-ordinaire (Bonnin, 2006, cité dans Ertaud, 2008). La photographie habitée révèle ainsi non seulement les qualités formelles d'un espace, mais les gestes quotidiens, les traces d'usage, les configurations informelles qui constituent la vie réelle d'un bâtiment.

Cette capacité à documenter l'ordinaire de l'espace vécu en fait un outil pertinent pour l'architecte soucieux de comprendre comment un projet est réellement approprié. Elle déplace le regard de la forme vers l'usage, de l'objet vers le sujet.



Figure 36



Figure 37



Figure 38

Fig.36: Jack Fleming, *Lombard Wharf*, 2023
Fig.37: Lucien Hervé, *Les Ombres de la Haute Cour*, 1955
Fig.38: Aleksandr Rodchenko, *L'escalier*, 1930

PHOTO ARTISTIQUE / CRÉATIVE

DÉFINITION ET NATURE

La photographie créative d'architecture a pour but de laisser le photographe libre à son imagination. Il ne documente pas un bâtiment, ne suit pas un protocole. Il en tire une image qui révèle quelque chose de cette architecture : l'espace, la lumière, la matière, la géométrie, ... Jean-Claude Lemagny a théorisé cette approche en parlant de l'architecture comme « l'occasion d'une recherche créatrice » (Ferrere, 2025). L'architecture peut y être traitée comme un sujet, un objet formel ou un simple prétexte. Cette dernière catégorie désigne les images où le bâtiment « nous interroge sur la nature et les limites de notre perception », sans aucune intention documentaire (Ferrere, 2025).

Ce positionnement peut voir ses racines historiques dès le Bauhaus où Rodtchenko, El Lissitzky et Moholy-Nagy ont fait de la représentation photographique de l'architecture un concept créatif, en y intégrant l'effet produit sur le regardeur. (Figure 38)

LES SAVOIRS GÉNÉRÉS PAR LA PHOTOGRAPHIE

La photographie créative ne renseigne pas sur le bâtiment en tant que tel mais sur la façon dont un lieu est perçu et ressenti.

Un exemple assez parlant est les photographies de Lucien Hervé pour Le Corbusier. L'approche de Lucien Hervé repose sur des cadrages précis, des contrastes marqués, une attention constante aux formes, aux matières, à la lumière (Figure 37). Ses images n'ont pas pour but de documenter le bâtiment mais de révéler ce qui s'en dégage.

Il ne faut pas oublier que ce que produit en particulier ce type de photographie est inhérent au regard et ressenti du photographe. Ce type de photographie délivre en général des images fortes qui parlent davantage de celui qui regarde que de ce qui est regardé. Jean-Claude Lemagny se posait la question si « ce type de photographie mérite-t-elle encore le nom de photographie d'architecture » (Ferrere, 2025).

C'est dans cet écart que réside tout son potentiel et son intérêt pour l'architecte, elle permet d'ouvrir une lecture de l'espace que le plan, la coupe ou la photographie « technique » ne peuvent produire.

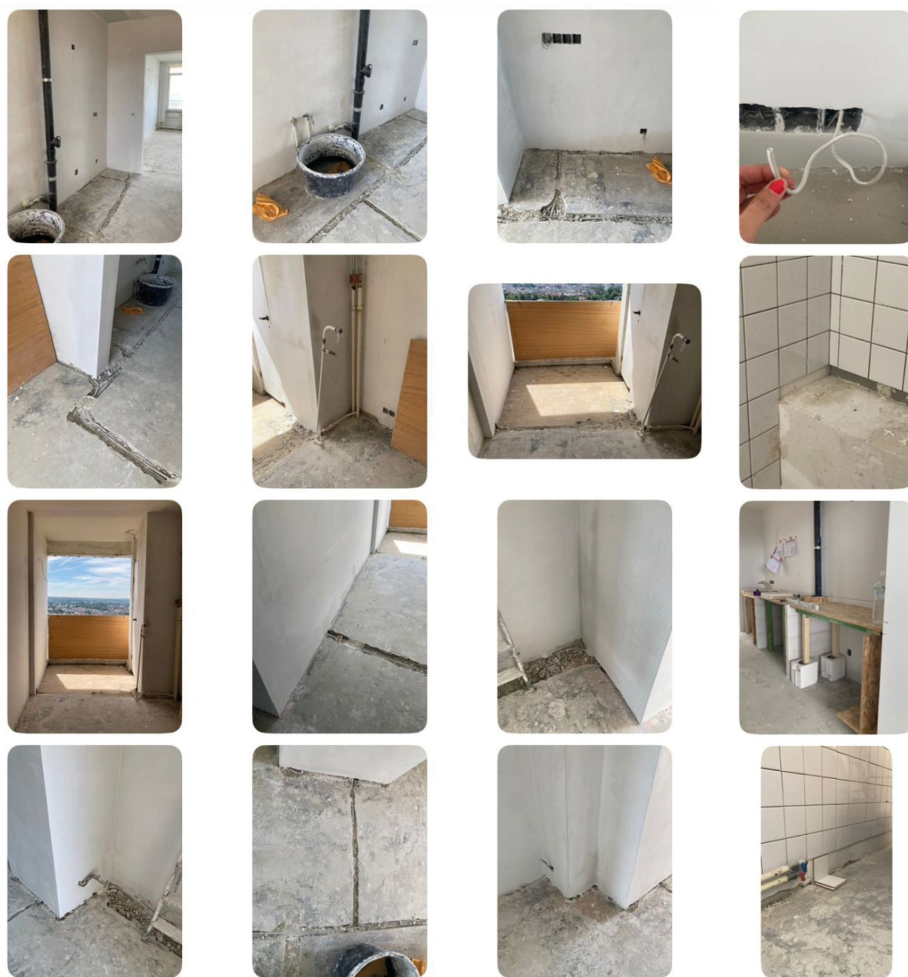


Figure 39

PHOTO MÉMO

DÉFINITION ET NATURE

La photographie mémo désigne la prise de vue rapide, sans qualité technique ni intention esthétique, dont la fonction est purement utilitaire. Elle sert à se souvenir, à noter, à transmettre une information visuelle à soi-même ou à un correspondant. Cadrage approximatif, lumière subie, parfois floue, elle est jugée à l'information qu'elle contient et non à l'image qu'elle produit. C'est la photographie au smartphone prise lors d'une visite de site pour se rappeler une dimension, une matière, une pathologie, une malfaçon, un plan avec des annotations, d'une référence aperçue dans la rue, etc.

Cette pratique relève d'un usage général de l'image qui s'est imposé avec le smartphone. La photographie connectée a fait basculer le statut de l'image vers des « usages constatifs ». Le téléphone, emporté en permanence rend la photographie disponible à tout instant et transforme chacun en « touriste du quotidien, prêt à faire image dans n'importe quelle situation » (Gunthert, 2014).

LES SAVOIRS GÉNÉRÉS PAR LA PHOTOGRAPHIE

Elle produit une connaissance fonctionnelle, immédiate et située. Elle permet de garder en mémoire une information précise sans avoir à la noter, à la mesurer ou à la décrire. Pour l'architecte, elle accompagne la visite de site, le suivi de chantier, la réunion. Elle peut aussi servir de support de communication rapide entre membres d'une agence, une photo envoyée par messagerie pour signaler un problème, valider un échantillon, demander un avis. La photographie permet d'enregistrer ou de transmettre une information plus rapidement et clairement qu'un message écrit.

Ce qui caractérise cette photographie, c'est qu'elle ne cherche pas à être regardée comme une image. Elle vit dans une pellicule de téléphone, un dossier de chantier, une conversation par message. Sa qualité technique faible n'est pas un défaut, elle est constitutive de l'usage. La photo mémo est l'équivalent visuel d'une prise de note manuscrite, le prolongement de la mémoire dans un médium plus rapide que l'écriture.

Sa limite tient à cette même fonction. Une photo mémo séparée de son contexte d'usage perd souvent son sens. Sans la situation ou le commentaire qui l'accompagnait, elle redevient une image floue dont on ne sait plus pourquoi elle a été prise.

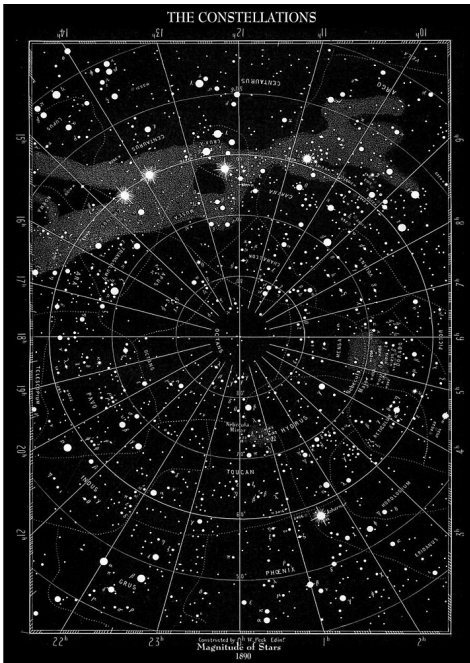


Figure 40

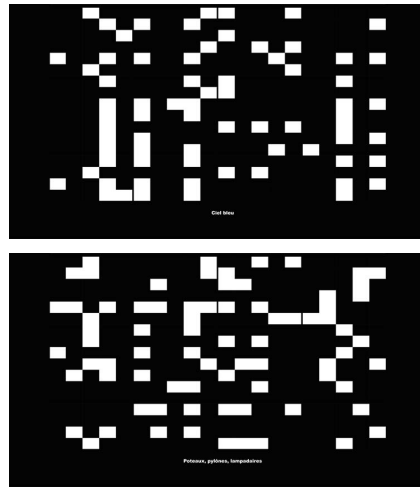


Figure 41

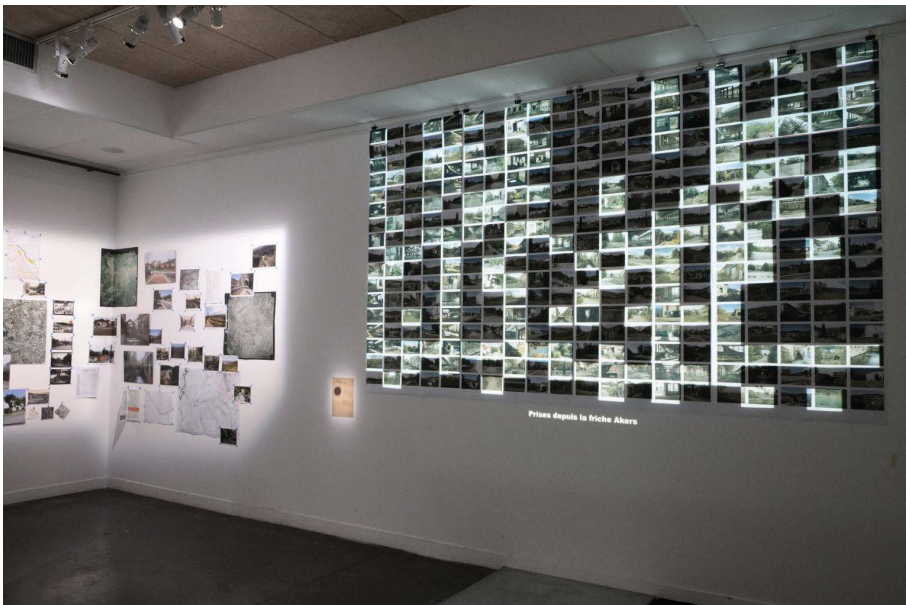


Figure 42

Fig.40: Sir William Peck, The Constellations I Magnitude of Stars, 1890
Fig.41: Oscar Barnay, Diaporama des cartes de projection, 2023
Fig.42: Oscar Barnay, Photo de l'exposition, 2023

3.3.2 Les types d'assemblage

Au fil des recherches sur la pratique des architectes et des photographes, il a été possible de dégager une typologie de dispositifs d'assemblage photographique. Ce qui les unit est une même conviction : une image isolée ne produit pas la même connaissance qu'une image mise en rapport avec d'autres. C'est dans les rapprochements et les résonances de l'assemblage, qu'une pensée visuelle émerge. Une pensée que le cliché seul ne pouvait construire. Ce constat a conduit à identifier ces dispositifs, à en chercher les origines et à construire pour chacun un cadre théorique pour montrer ce que l'assemblage opère dans le projet.

CONSTELLATION

DÉFINITION ET ORIGINE

La constellation d'images est un assemblage sans hiérarchie imposée, sans début ni fin assignés. Son principe est emprunté à l'astronomie : à partir d'un même ciel étoilé, il est possible de dessiner un nombre pratiquement infini de constellations différentes. De même, à partir d'un même corpus photographique, il est théoriquement possible de déterminer un vaste nombre de classements, de sélections et de sens (Barnay, 2023a). Ce n'est pas l'ensemble des images qui change, c'est le regard qu'on y projette et ce que l'on cherche.

LES SAVOIRS GÉNÉRÉS PAR L'ASSEMBLAGE

La constellation produit un sens qui émerge des rapports entre les images plutôt que dans chacune d'elles (Barnay, 2023a). Barnay en fait l'expérience dans son dispositif du répertoire : 340 photographies d'un même territoire disposées en grille sur 2 x 3,4 mètres (Figure 42), sur lesquelles un projecteur diffuse en diaporama des cartes (Figure 41) qui mettent en lumière les photographies sélectionnées selon un critère changeant, en laissant les autres dans l'ombre, mais visibles. Le critère de sélection apparaît sous les images. Un même corpus, traversé par des logiques successives, produit à chaque fois une constellation distincte (Barnay, 2023a). Les pièces sont à la fois autonomes et liées, elles ne tirent leur intérêt que par leur appartenance à un ensemble plus vaste.

En architecture, cet assemblage est opératoire dès lors qu'un ensemble photographique hétérogène doit être mis en relation sans qu'une lecture unique soit encore décidée. Il peut accueillir des images de natures différentes et laisser émerger des correspondances que les plans, coupes n'aurait pu voir.



Figure 43

ATLAS

DÉFINITION ET ORIGINE

L'atlas est un assemblage d'images hétérogènes organisées sur une surface selon une logique de juxtaposition de thématiques et d'associations visuelles à la différence d'une classification chronologique, alphabétique, ... Le terme renvoie à deux significations complémentaires : Atlas, figure mythologique portant le monde sur ses épaules. Et la mémoire collective de l'humanité mise en disposition (Zanetta, s.d.). Il fonctionne par strates, blocs hybrides et retours inattendus plutôt que par une progression ordonnée telle que la monographie ou la linéarité chronologique (Jackob, 2017).

La référence fondatrice est l'Atlas Mnemosyne d'Aby Warburg (Figure 43) (1921-1929), inachevé à sa mort. Warburg y épinglait sur des panneaux de toile noire des reproductions photographiques d'œuvres allant de l'Antiquité à la presse contemporaine. Il cherchait à tracer les migrations qu'il nommait *Pathosformeln*, formules de Pathos, gestes humains qui traversent les époques en changeant de sens sans perdre leur forme (Zanetta, s.d.). L'atlas n'est pas une illustration de sa thèse, il est la thèse formulée par les images. Georges Didi-Huberman prolonge cette idée en montrant que l'atlas warburgien est une « réorganisation permanente de matériaux », non un catalogue figé, mais un processus infini (Jackob, 2017).

LES SAVOIRS GÉNÉRÉS PAR L'ASSEMBLAGE

L'atlas ne décrit pas, il met en relation. En plaçant des images côte à côte sans légende imposée, sans hiérarchie fixe, il active entre elles des résonances et des thématiques que le texte seul ne pourrait produire. Chaque image apporte une nuance, modifie le sens de celles qui l'entourent. C'est ce qu'Aby Warburg appelait la loi du bon voisinage, le rapprochement de deux images comme par aimantation et qui fait surgir un sens que ni l'une ni l'autre ne contenait séparément (Zanetta, s.d.).

L'atlas produit donc un savoir par les images, distinct du savoir par les mots. Il ne démontre pas, il révèle des allers et retours de formes, récurrences, survivances invisibles au regard chronologique. Didi-Huberman décrit l'atlas comme un « montage dynamique » qui permet d'observer la survivance des images dans l'alternance des médias et des époques (Jackob, 2017).

Ce mode de pensée est particulièrement opératoire en architecture, il permet de rassembler des photographies de natures différentes et de laisser émerger des logiques spatiales, mémorielles ou sensibles que la mise en mots n'aurait pas anticipées. Il n'est pas un catalogue, il est un espace de pensée visuelle, reconfigurable où chaque regard le traverse différemment. L'atlas est « un élément à part entière de la recherche », produisant avec les images « une réflexion intimement intriquée avec la recherche développée par les mots » (Barnay, 2023a).



Figure 44

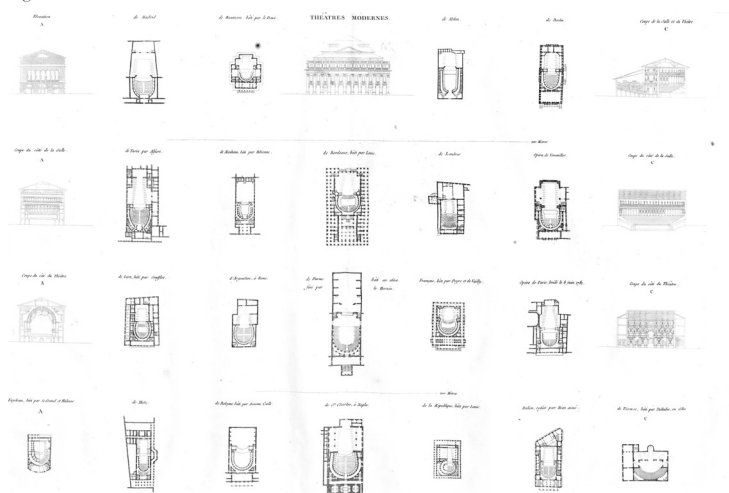


Figure 45

Fig.44: Nelly Monnier et Eric Tabuchi, *Balles de paille ici et là, à la Becher*, 2017
 Fig.45: Jean-Nicolas-Louis Durand, *Théâtres modernes*, 1800

TyPOLOGIE / CATALOGUE :

DÉFINITION ET PRINCIPE

La typologie photographique désigne un dispositif sériel qui rassemble les membres d'une même classe d'objets, photographiés selon un protocole rigoureusement identique (même cadrage, même distance, même condition de lumière). Ce protocole permet aux images de devenir comparables entre elles. La typologie n'est donc pas une simple collection, elle suppose qu'un système soit construit, dicté par l'intention de celui qui classe.

Historiquement, l'exemple iconique reste celui de Bernd & Hilla Becher, qui photographient depuis la fin des années 1950 châteaux d'eau, hauts-fourneaux, tours d'extraction, avec un cadrage frontal et une échelle constante sur les tirages. Ce protocole, assumé comme une neutralité quasi scientifique, s'oppose à la subjectivité artistique (İncirlioglu, 1994, p. 19) (Figure 13). Leurs premières séries sont d'ailleurs exposées sous le titre *Anonymous Sculpture*, qui résume à la fois le refus de l'expression auctoriale et la reconnaissance d'une forme sculpturale qui tient par la seule rigueur de la sélection (İncirlioglu, 1994, p. 19).

Un exemple actuel de photographes pratiquant cet assemblage, est le couple Eric Tabuchi et Nelly Monnier qui parcourent la France pour photographier, classer et rendre visible les formes ordinaires du territoire. Ils sont à l'origine de *L'Atlas des Régions Naturelles* (ARN). (Figure 44)

LES SAVOIRS GÉNÉRÉS PAR L'ASSEMBLAGE

En imposant un cadre identique à tous les sujets, le protocole neutralise les effets de style et met en évidence ce qui diffère d'un objet à l'autre (proportions, détails d'assemblage, variations régionales, ...). La répétition du cadre fait apparaître la singularité et non la ressemblance (İncirlioglu, 1994, p. 20). Cela permet donc à l'assemblage typologique d'être un outil d'analyse en permettant de lire dans un corpus ce que le regard isolé ne verrait pas, les invariants formels d'un type et ses variations.

Pour le projet d'architecture, cet outil offre plusieurs usages. Il constitue d'abord une méthode de lecture du site, en relevant de manière systématique une même catégorie d'objets pour en extraire une grammaire du lieu. Il peut aussi nourrir la conception en prolongeant la tradition typologique architecturale héritée de Jean-Nicolas-Louis Durand. (Figure 45) Elle joue aussi un rôle d'archivage. Les Becher photographient des architectures en voie de disparition, leur geste devient un acte de préservation du bâti qui s'efface.



Juin 1980



Janvier 1963



Janvier 1986



Mars 1988



Octobre 1994



Mai 2005

Figure 46

Fig. 46: Camilo José Vergara, *Vjse Ave at East 178th St, Bronx, N Y, 1980-2005*

RECONDUCTION

DÉFINITION ET ORIGINE

La reconduction photographique consiste à retourner sur un même lieu afin de capturer le même point de vue mais à un temps différent. La reconduction photographique ne raconte pas une histoire mais elle mesure la transformation. Ce qui l'intéresse est l'écart entre les différentes photographies, ce que le temps a modifié, détruit, ajouté. Deux images du même lieu, prises à des moments distincts, produisent ensemble une connaissance qu'aucune ne contenait seule (Bazin, 2019).

On la retrouve depuis longtemps avec l'utilisation des anciennes cartes postales du XIXe siècle. Mais on peut aussi réaliser ces reconductions sur un temps différent. Le photographe et sociologue chilien, Camilo José Vergara est une référence dans ce domaine. Depuis 1977, il documente sans relâche les quartiers les plus délabrés des États-Unis (Harlem, Détroit, Camden, Chicago) en revenant photographier année après année les mêmes blocs, façades, rues. Il définit explicitement sa méthode : « J'enregistre d'abord les changements évidents par l'observation précise des images ». La rigueur du dispositif (même lieu, même cadrage), lui permet de constituer l'unique archive scientifique, historique du processus d'évolution du paysage. (Figure 46) (Davis, cité dans Bazin, 2019).

LES SAVOIRS GÉNÉRÉS PAR L'ASSEMBLAGE

La reconduction photographique produit une connaissance temporelle. En superposant mentalement ou physiquement deux images du même lieu prises à un intervalle de temps, elle rend visible ce qui est invisible à l'œil nu. Que ce soit la lente dégradation d'un immeuble, la disparition d'une enseigne, la nature reprenant ses droits, la progression d'une gentrification, ... Elle transforme le lieu actuel en archive.

Chez Vergara, elle devient un instrument politique. En montrant de manière systématique les mêmes lieux sur plusieurs décennies, il expose les cycles de destruction et de reconstruction du ghetto américain, les effets des politiques urbaines, la résistance culturelle des habitants. La reconduction ne se limite pas à enregistrer, elle argumente. Elle constitue une archive qui ne cesse de mouvoir dans le temps (Bazin, 2019).

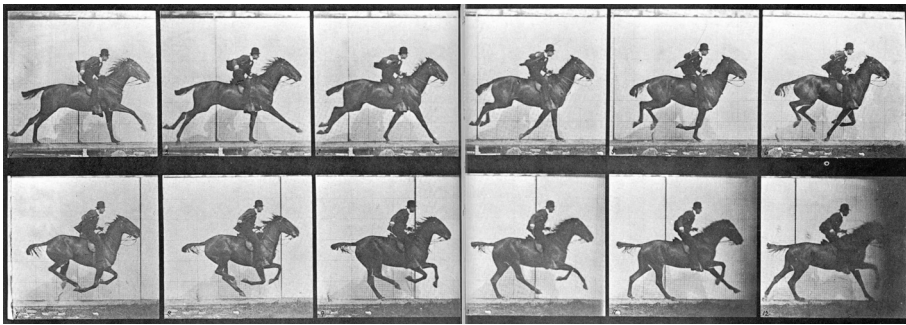


Figure 47



Figure 48

Fig.47: Eadweard Muybridge, *Sallie Gardner at a Gallop*, 1878
 Fig.48: Duane Michals, *Things Are Queer*, 1973

SÉQUENCE

DÉFINITION ET ORIGINE

La séquence photographique est un assemblage d'images organisées selon une progression narrative. À la différence de la reconduction photographique, qui revient au même point de vue à des moments distincts pour mesurer une transformation dans le temps, la séquence déploie une histoire. Chaque image révèle quelque chose que la précédente ne contenait pas encore. Ce mouvement de révélation en révélation constitue le sens de cet assemblage. Son principe n'est pas la comparaison mais l'enchaînement.

Son origine est scientifique : en 1878, Eadweard Muybridge invente un dispositif de douze appareils à déclenchement électrique installés en batterie sur une piste de course. Ils sont déclenchés successivement par la rupture de fils tendus. L'enjeu était de prouver par l'image ce que l'observation graphique avait établi théoriquement. (Figure 47) La séquence naît ainsi comme outil de vérification du mouvement et de narration (Leenaerts, 2006). C'est dans les années 1960 que la séquence trouve sa pleine dimension narrative avec des photographes comme Duane Michals qui y voient un moyen de dépasser les limites de l'image seule : « en cinq ou six images je peux exprimer mes idées et leur enchaînement. Je ne pouvais pas, en une seule image les exprimer totalement » (Michals, cité dans Leenaerts, 2006). (Figure 48)

LES SAVOIRS GÉNÉRÉS PAR L'ASSEMBLAGE

La séquence produit un récit, qui satisfait ce que Tzvetan Todorov définit comme les conditions minimales de narration, un rapport de succession et de transformation d'un état à l'autre (Leenaerts, 2006).

La séquence fonctionne par ellipses et non par continuité. Entre chaque photographie subsiste un vide non photographié. C'est la condition de la signification, la tendance à la complétion décrite par Ernst Gombrich comme un mécanisme perceptif qui pousse le spectateur à relier les images en une continuité imaginaire, invitant le regard à la construction de sens (Gombrich, cité dans Leenaerts, 2006).

Ce que Duane Michals nomme le « véhicule de la pensée » (Leenaerts, 2006) est précisément ce pouvoir de faire dire à l'ensemble ce que l'image isolée ne peut dire. Ses séquences cherchent à atteindre une réalité invisible (Couëlle, 1998). Dans la série *Things Are Queer* (1973), neuf épreuves argentiques forment la séquence. La première, nous montre une salle de bain ordinaire ; les images suivantes reculent progressivement, révélant que ce qui semblait être des jambes géantes n'est que l'effet d'une mise en abîme. Un homme regarde un journal qui est lui-même dans un miroir et la dernière image referme la boucle sur la même salle de bain initiale. Seules, les images n'ont pas spécialement de sens, c'est le déroulement de la séquence qui produit ce sentiment de vertige, cette dimension supplémentaire. Elle construit une structure où chaque image déplace le sens de l'image qui la précède.



Figure 49



Figure 50



Figure 51

Fig.49: Michel Binet, *L'équipe du service informatique et du service photographique de l'inventaire général*, 1980

Fig.50: Jordi Ballesta, *Photographies entre Varkiza et Voula*, lpp.AA, 2024

Fig.51: Logo de l'inventaire général du patrimoine culturel, 1964

INVENTAIRE

DÉFINITION ET ORIGINE

Faire un inventaire, c'est se fixer un périmètre (un territoire, une commune, une rue, un bâtiment) et s'engager à en photographier méthodiquement tout ce qui mérite d'y être consigné. Ce qui relie ces images, ce n'est pas une ressemblance formelle, mais leur coprésence sur un même territoire. L'inventaire répond à la question «qu'y a-t-il ici» ?

En 1964, André Malraux, alors ministre de la Culture, crée l'Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de France, avec pour mission de recenser le patrimoine bâti « de la petite cuillère à la cathédrale ». La photographie y est un outil central, au même titre que la description écrite ou le relevé graphique (Duhau, 2009, p. 61). Un protocole encadre la prise de vue (cadrage axial, lumière du jour, pas de déformation) car l'image doit pouvoir servir de preuve. Même si on peut aussi voir dans certains inventaires une part de liberté laissée à l'œil du photographe.

Ce qui distingue l'inventaire des autres dispositifs d'assemblage, c'est son exhaustivité et son hétérogénéité. Là où la typologie sélectionne une classe d'objets pour en comparer les variations, l'inventaire accepte tout ce que le périmètre lui présente. « Avec des mots, on n'identifie que ce que l'on sait déjà nommer; avec des images, on prend tout, y compris ce qu'on n'avait pas prévu de trouver » (Melot, 2017). L'inventaire est donc à la fois documentation et création.

La Mission photographique de la DATAR (1984-1989) en donne un bon exemple. Une vingtaine de photographes ont été envoyés dans le but de sillonner la France sans programme typologique imposé. Le corpus hétérogène a permis de saisir un état du territoire français à la fin du XXe siècle (Rouillé, 2005, p. 82). (Figure 18)

LES SAVOIRS GÉNÉRÉS PAR L'ASSEMBLAGE

L'inventaire produit une connaissance par couverture. En s'obligeant à ne rien écarter, il englobe le banal comme l'exceptionnel et permet à des objets jusque-là négligés (bâtiments industriels, logements sociaux, paysages ordinaires, ...) d'accéder au statut de patrimoine (Melot, 2005, cité par Duhau, 2009, p. 71). (Figure 50) Pour l'architecte qui analyse un site, cette propriété est précieuse, l'inventaire montre aussi ce qu'on n'aurait pas spontanément jugé digne d'être regardé. À partir des années 1990, les photographes de l'Inventaire général abandonnent d'ailleurs l'objet isolé pour saisir des territoires entiers, composant une atmosphère patrimoniale (Ollier, 2017).

L'inventaire rend aussi visible le regard qui l'a construit. Le périmètre choisi, les objets retenus, ceux qui ont été laissés de côté, tout cela traduit une position sur un lieu. Poser un inventaire dans un processus de projet, c'est fabriquer un savoir partagé, et l'inventaire peut même porter sur le processus de projet lui-même, en consignnant ses étapes et ses arbitrages.

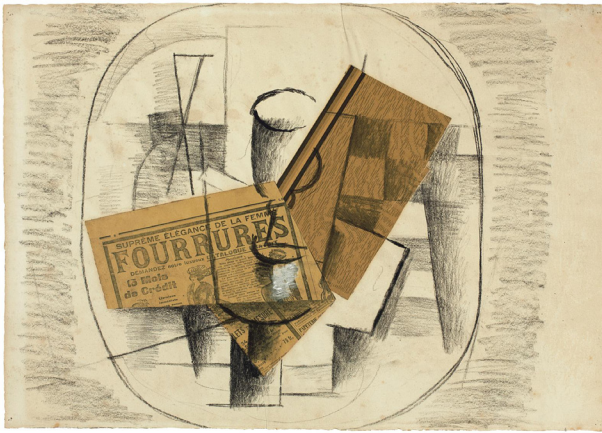


Figure 52



Figure 53



Figure 54

Fig.52: Georges Braque, *Verre et Bouteille*, 1913

Fig.53: Mies van der Rohe, *Bismarck Monument Project*, Bingen, 1910

Fig.54: Mies van der Rohe, *Resor House*, 1939

COLLAGE

DÉFINITION ET ORIGINE

Le collage est une technique de composition visuelle consistant à assembler des fragments d'origines hétérogènes sur un support pour former une nouvelle image. Sa logique tient à quelques gestes : saisir, découper, agencer, prendre du recul face à la configuration produite, recommencer (Curnier & Mauron Layaz, 2023). Des fragments trouvés côtoient des fragments conçus, des temporalités et espaces s'entrechoquent. Le collage dépayse. Son origine remonte aux papiers collés des cubistes. Braque et Picasso introduisent des fragments de la réalité dans la peinture, remettant en question la bidimensionnalité du tableau (Paulet, 2017). (Figure 51) Les avant-gardes du XXe siècle diversifient ensuite ses usages, de l'ancrage dans le réel à la critique politique, de l'utopie urbaine à la documentation (Paulet, 2017).

Dans le champ architectural, son usage est lié à Mies van der Rohe. Le collage, dans un premier temps réaliste (Figure 52), devient par l'influence des artistes un moyen pour lui d'explorer l'espace, la matière et l'atmosphère d'un projet en se détachant du réel. Il lui accordait une valeur supérieure aux photographies de ses bâtiments achevés, estimant que les images construites exprimaient les intentions du projet mieux que l'objectif photographique (Barker, 2021). (Figure 53) Cette logique atteint sa forme la plus directe dans la pratique consistant à dessiner sur une photographie imprimée. L'architecte intervient sur l'image elle-même, y superposant un tracé, une intention, un futur. C'est le geste du collage dans sa version la plus économique : ajouter quelque chose à une image pour lui faire dire autre chose, transformer un document en surface de projet (Fanelli, 2016, chap. 7, pp. 387-389).

LES SAVOIRS GÉNÉRÉS PAR L'ASSEMBLAGE

Le collage produit une connaissance qui procède du geste autant que de la pensée : c'est par sa fabrique qu'il pousse à une réflexion (Curnier & Mauron Layaz, 2023). Il est à la fois outil de description et outil d'investigation (Curnier & Mauron Layaz, 2023). La juxtaposition d'éléments hétérogènes fait apparaître des associations imprévues, parfois qualifiées de happy endings, des rencontres entre fragments qui révèlent des idées auxquelles le concepteur n'aurait pas abouti autrement (Paulet, 2017). Il explore un futur incertain plutôt qu'il ne visualise un futur certain, et peut aussi mobiliser des textures photographiques et des atmosphères pour communiquer des ambiances là où les représentations techniques restent muettes (Paulet, 2017).

Dans son rapport à la photographie, le collage use de fragments photographiques comme d'une matière première, les décontextualisant pour leur conférer une nouvelle signification. L'image cesse d'être un énoncé pour devenir un matériau. Cet usage va du découpage et réagencement de tirages jusqu'au dessin direct sur photographie imprimée, pratique que les bureaux observés continuent de mobiliser.

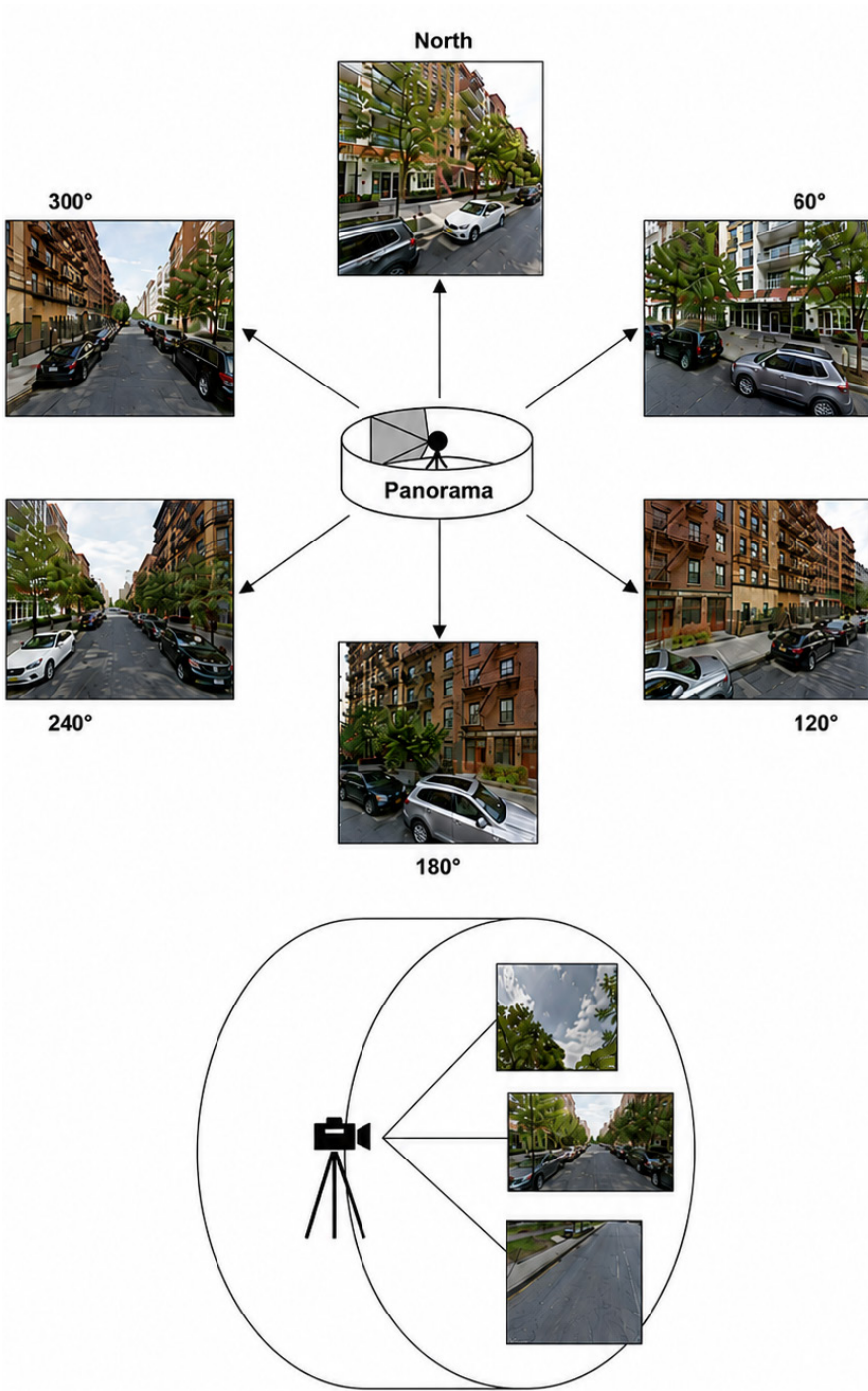


Figure 55

Fig.55: Li X, Assessing *street-level urban greenery* using *Google Street View* and a *modified green view index*, 2015

STREET VIEW

DÉFINITION ET ORIGINE

Street View est un service de Google en libre accès qui permet de consulter une quantité de photographies assemblées en panoramas, géolocalisées et horodatées depuis n'importe quel point connecté à Internet. Sans se déplacer, il est possible de parcourir virtuellement des lieux situés à l'autre bout du monde.

LES SAVOIRS GÉNÉRÉS PAR L'ASSEMBLAGE

La quantité d'informations disponibles donne parfois au visiteur numérique l'illusion d'être là et d'arpenter les lieux. Pourtant, cette expérience reste sans commune mesure avec celle où on est ancré dans le réel avec son corps et ses sens (Barnay, 2023a). Street View fige l'espace dans une temporalité et un état déjà obsolètes au moment de son arpentage virtuel (Geisler & Caillault, 2024).

Ce que Street View produit comme connaissance est donc double. D'un côté, il donne accès à une documentation visuelle d'un lieu sans déplacement physique, utile en phase de prise de connaissance d'un site, de repérage préalable ou de comparaison temporelle d'un même lieu. De l'autre, il introduit une distance irréductible entre l'image et l'expérience du lieu, qui invite à ne pas confondre l'arpentage virtuel avec la connaissance sensible du terrain.

En architecture, cet outil peut intervenir en amont du projet, pour explorer un territoire depuis le bureau, identifier des points d'intérêt ou préparer une visite.



Figure 56

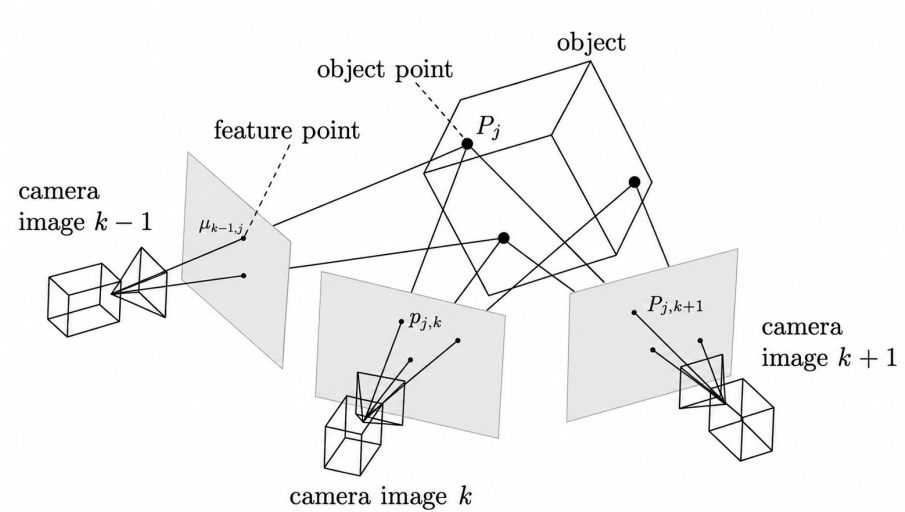


Figure 57

Fig.56: Nuage de points 3D et positions de caméras par photogrammétrie

Fig.57: Google Research, *Principe géométrique de la structure par le mouvement (Sfm)*, 2014

PHOTOGRAMMÉTRIE

DÉFINITION ET ORIGINE

Le terme photogrammétrie est composé de trois mots grecs : *photos* (la lumière), *graphein* (écrire, dessiner) et *metron* (mesurer). Il signifie mesurer à partir de photographies. La technique peut se comprendre comme le processus inverse de la photographie : là où celle-ci projette un espace en trois dimensions sur un plan, la photogrammétrie reconstruit le volume à partir de plusieurs images planes (Saif, s.d.).

Son premier usage documenté remonte à 1837, avec le géodésiste français Dominique François Arago. Mais c'est Aimé Laussedat qui, en 1840, l'applique à la cartographie topographique depuis des photographies terrestres, ce qui lui vaut le titre de père de la photogrammétrie. Le terme est forgé en 1858 par Albrecht Meydenbauer, connu pour ses relevés de bâtiments par cette méthode (Saif, s.d.). Depuis lors, la technique a traversé quatre phases : sur planche à dessin jusqu'en 1900, analogique jusqu'en 1960, analytique jusqu'en 2000, puis numérique, rendue accessible par les drones et les logiciels de traitement automatisé (Saif, s.d.).

LES SAVOIRS GÉNÉRÉS PAR L'ASSEMBLAGE

La photogrammétrie produit une connaissance métrique et spatiale du bâtiment à partir de ses images. Elle ne documente pas seulement l'apparence d'un édifice, elle en extrait des mesures, des géométries, des volumes. À partir d'un ensemble de photographies prises depuis différentes positions, le logiciel identifie des points de liaison entre les images, il les aligne ensuite dans l'espace et génère un nuage de points qui restitue la forme tridimensionnelle du sujet. Ce nuage peut ensuite être transformé en maillage, texturé, et exporté vers des logiciels de modélisation, permettant de reconstituer les conditions réelles d'un bâtiment existant (Sew Chung Hong, 2022).

Là où le relevé manuel exige une saisie point par point sur le terrain, la photogrammétrie permet d'en constituer l'équivalent numérique à partir d'images. Ses usages en architecture sont variés : documentation patrimoniale, diagnostic structurel après sinistre, relevé de l'existant avant intervention, intégration dans un processus BIM (Sew Chung Hong, 2022).

Ce dispositif marque un changement de statut de la photographie dans le processus de projet : elle n'est plus seulement une image du réel, elle devient un instrument de mesure. La photographie peut ainsi produire des données géométriques exploitables directement dans la conception.

4 Enquêter sur les usages de la photographie

Le chapitre précédent a posé un cadre théorique pour penser la photographie comme pratique située, outil de connaissance et dispositif d'assemblage. Il s'agit maintenant d'observer comment ces dimensions se manifestent dans des pratiques effectives. Deux terrains ont été conduits en parallèle. Le premier porte sur la pratique des architectes et des photographes, à partir d'entretiens dans trois bureaux bruxellois. Le second porte sur l'école Princesse Paola à Woluwe-Saint-Lambert, où trois corpus ont été produits.

4.1 Le terrain de la pratique des architectes et des photographes

4.1.1 Contexte

Pour mes entretiens, j'ai choisi de m'intéresser à trois bureaux d'architecture bruxellois : AgwA, Central et Ouest. Je les ai choisis parce qu'ils partagent une certaine reconnaissance publique, une démarche à la fois opérationnelle et réflexive, et un ancrage dans les enjeux contemporains. Les trois ont par ailleurs été invités dans le cadre du cycle TA+LK organisé par la revue A+ au Bozar pour une conférence et une exposition dédiées à leur pratique.

J'ai également eu la chance de m'entretenir avec Corentin Haubruge, photographe, chercheur et ingénieur architecte collaborant avec Ouest, ainsi qu'avec Delphine Mathy, photographe collaborant principalement avec Central, mais aussi avec Ouest et AgwA. Thomas Barbera et Élise Helm, tous deux architectes et photographes, ont été interviewés conjointement. Enfin, un entretien avec Oscar Barnay, docteur en architecture dont la thèse soutenue à l'ENSA Saint-Étienne porte précisément sur la place de la photographie dans le processus créatif des architectes, complète l'enquête.



Figure 58

4.1.2 Méthode

L'enquête ethnographique repose sur des entretiens semi-directifs avec les bureaux et avec Delphine Mathy, ainsi que sur un entretien collectif semi-directif mené avec Thomas Barbera et Élise Helm. L'entretien avec Oscar Barnay a pris la forme d'un échange non-directif. L'enquête a été complétée par des échanges informels avec Corentin Haubruge. Côté bureaux, j'ai rencontré Thomas Montulet, ingénieur architecte, doctorant et assistant à l'UCLouvain, pour AgwA. Louise de Froidmont, architecte au sein du bureau, m'a reçue pour Central, en présence de Delphine Mathy. Pour Ouest, l'entretien s'est tenu avec Stéphane Damsin, architecte, enseignant à la Faculté ULB La Cambre Horta et fondateur du bureau en 2009.

La grille d'entretien semi-directive (Annexe) mise en place pour ces rencontres s'organise en trois temps : situer la pratique photographique de l'interlocuteur, interroger le rôle de la photographie dans le processus de projet, et ouvrir sur une réflexion plus large concernant l'évolution de la pratique. Des questions transversales portent sur le changement de regard et sur la différence entre le regard de l'architecte, du photographe et de l'utilisateur.

L'entretien avec Oscar Barnay suit une logique différente. Sa thèse ayant pour objet la place de la photographie dans le processus créatif des architectes, il s'agissait d'échanger sur une recherche déjà constituée. Un format non-directif a permis de faire dialoguer sa construction théorique et mes propres observations.

4.1.3 Cartographie des trois bureaux

AGwA

Chez AgwA, la photographie s'est d'abord pratiquée en interne, avec des clichés pris par l'équipe, servant de procès-verbaux et de support de discussion. Le recours à un photographe extérieur s'est progressivement systématisé, autour de Philippe Dujardin, Delphine Mathy et Séverin Malaud. Le bureau porte une attention particulière au relevé photographique à partir du chantier, avec un intérêt soutenu pour le gros œuvre, moment où la structure est nue avant que les finitions ne la recouvrent. La phase d'analyse d'avant-projet mobilise davantage des photographies internes et des images d'archives.

CENTRAL

Central collabore régulièrement avec deux photographes, Delphine Mathy et Maxime Delvaux. Le bureau mobilise la photographie sur plusieurs phases (photographie de maquette pour les concours, documentation du chantier, photos finales pour les publications) et l'a plus récemment étendue à un projet de réemploi. Le recours à la photographie n'est pas systématique, il dépend des moyens du projet et de la volonté du client.



« On fait beaucoup ça, de travailler de l'archive, parce qu'on essaie de sortir de cette logique de avant/après qui est un peu limitative et assez fausse, souvent les bâtiments ont déjà eu plusieurs vies et surtout ils vont continuer d'évoluer après toi. [...] La pire erreur c'est de commencer un AutoCAD nouveau. » S.D.

Figure 59



Figure 60



Figure 61



Figure 62

Fig.59: Archives de l'UCL, Chantier de construction du centre ville et la dalle de Louvain-la-Neuve, 1974

Fig.60: Ouest, Le bas de la rue des Wallons, 2018

Fig.61: Ouest, Le haut de la rue des Wallons, 2018

Fig.62: Archives de l'UCL, Chantier de construction de Louvain-la-Neuve, 1972

OUEST

Le bureau Ouest fait majoritairement appel à Corentin Haubruge, avec qui il a notamment collaboré pour le Théâtre Jean Vilar et le Théâtre des Variétés. Delphine Mathy a également travaillé avec eux pendant trois ans dans le cadre du projet Zinneke, où elle a été mandatée par le client pour couvrir tout le processus. Le recours à la photographie dans leur processus s'est ainsi progressivement déplacé en amont. Ouest fait par ailleurs parfois appel à des photographes issus d'autres champs, afin de produire un regard alternatif.

4.1.4 La photographie au fil du projet

Les bureaux m'ont décrit leur pratique comme un flux plutôt qu'une succession d'étapes étanches. Thomas Montulet évoque « un nuage de production » d'images qui accompagne tout le projet, dans une dynamique où plusieurs projets se chevauchent et se nourrissent mutuellement. La décomposition en six moments proposée ici (prise de connaissance, conception, validation, mise en œuvre, réception, au-delà du projet) relève d'une grille de lecture chronologique, qui permet de situer les phases où les bureaux font appel à un photographe et celles où ils s'en passent.

PRISE DE CONNAISSANCE

La photographie intervient ici comme outil de lecture de l'existant, avant toute projection. Les architectes photographient en règle générale eux-mêmes, ou reçoivent lors des concours un dossier comportant déjà des photographies. Ils m'ont aussi parlé de l'arpentage numérique grâce à Google StreetView. Le recours à un photographe à cette étape reste plutôt rare, même si on peut le voir sur certains projets.

Delphine Mathy décrit une phase de recherche intermédiaire entre concours et chantier, parfois présente sur les grands projets urbains comme Recyclart ou Scarabeus, où elle quadrille le site pour en produire une lecture photographique qui n'est ni tout à fait un diagnostic technique ni une communication. Sur le projet Variétés, Ouest a fait appel à Adria Goula et Corentin Haubruge dès la première visite de l'existant. La photographie n'accompagne alors plus le projet, elle l'amorce. Sur le projet de l'école d'Angleur, AgwA explique un changement de regard qui s'est opéré grâce à une photo qui a fondé la pertinence du projet de transformation, là où la description fonctionnelle l'avait jugé sans qualité.

La prise de connaissance mobilise également des photographies d'archives, qui peuvent être particulièrement décisives sur les rénovations. Louise de Froimont décrit le fait de trouver certaines photographies anciennes comme « un peu le Graal » pour comprendre l'histoire d'un édifice. Sur Movie Club, Ouest a aussi mobilisé un vaste corpus d'archives en amont de la conception.



Figure 63
Figure 64



Figure 65



Figure 66

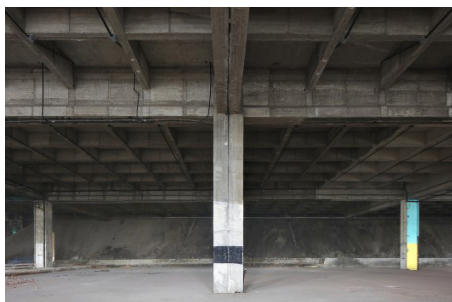


Figure 67

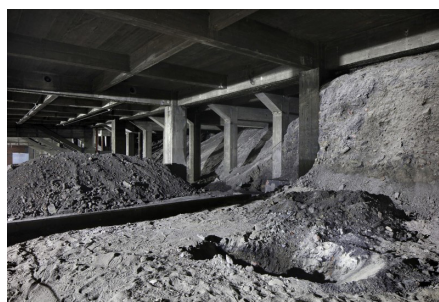


Figure 68

« Comment lis-tu une
histoire d'architecture ?
Tu peux décrire l'histoire,
tu peux dessiner
l'histoire, tu peux
représenter l'histoire,
tu peux photographier
l'histoire. » T.M.

Figure 69



Figure 70

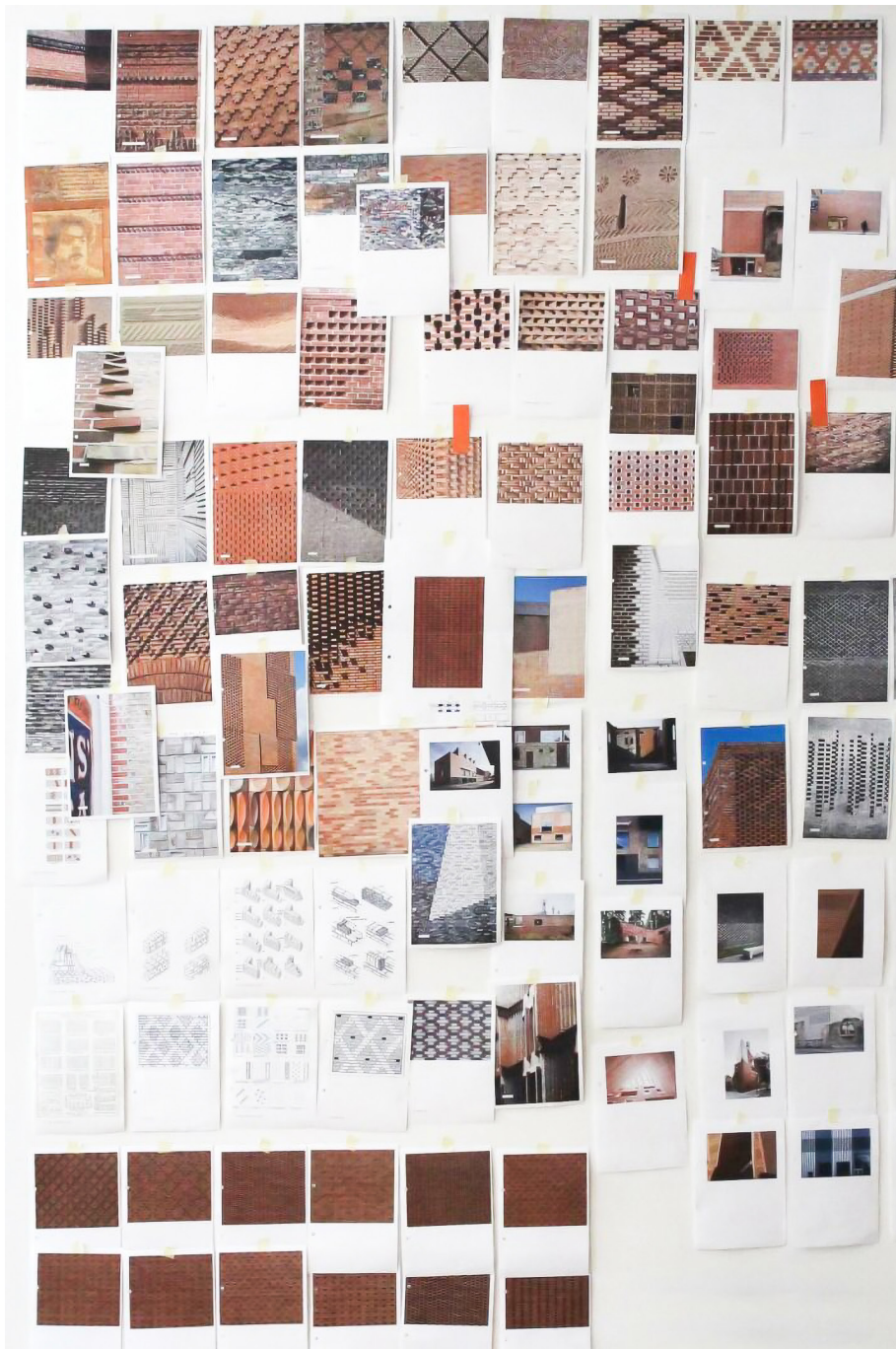


Figure 71

Fig.71: OUEST, *Atlas sur la brique pour le projet Le Vilar*, 2015-2024

CONCEPTION

La photographie entre ici dans le travail du futur projet en dialogue avec d'autres modes de représentation (plans, coupes, maquettes, rendus, croquis). Cette phase mobilise encore une fois principalement des images produites par les architectes, mais elle intègre aussi des photographies de maquettes confiées à des photographes. Elles sont utilisées en particulier dans les dossiers de concours.

Delphine Mathy photographie régulièrement des maquettes, comme, par exemple celle de Kanal au 1/20e, en cherchant une qualité plus poétique (la lumière, l'atmosphère projetée). La photographie de maquette devient ici une opération qui transforme un objet de travail en une image qui parle d'elle-même. Ouest travaille aussi sur des photos en noir et blanc qu'ils recolorent pour vérifier certains choix avant une décision.

Une pratique évoquée par Thomas Barbera, et qui était déjà utilisée comme on a pu voir par Mies van der Rohe et d'autres architectes, consiste à imprimer les photographies de l'existant pour dessiner directement dessus. La photographie n'y est plus représentation mais support de projet.

VALIDATION

La photographie sert ici à argumenter, pour convaincre un client, un jury ou simplement trancher en interne entre différentes propositions. À cette étape, on fait entrer le projet dans le regard de personnes non initiées, qui ne partagent pas les mêmes clés de lecture. La photographie devient alors un médium efficace et facile pour la transmission de la pensée.

Ouest formule une précaution à cette étape. Montrer des images trop réalistes trop tôt à un client peut focaliser la discussion sur des détails au détriment des principes du projet. Le bureau privilégie des schémas, des photos de maquette et des récits de principes en amont, et n'introduit l'image qu'au fur et à mesure de la maturité du projet. Central pratique aussi l'auto-référencement en montrant au client des photographies de projets antérieurs pour figurer ce que le bureau imagine. La photographie sert alors d'argument visuel ancré dans une pratique déjà constituée.

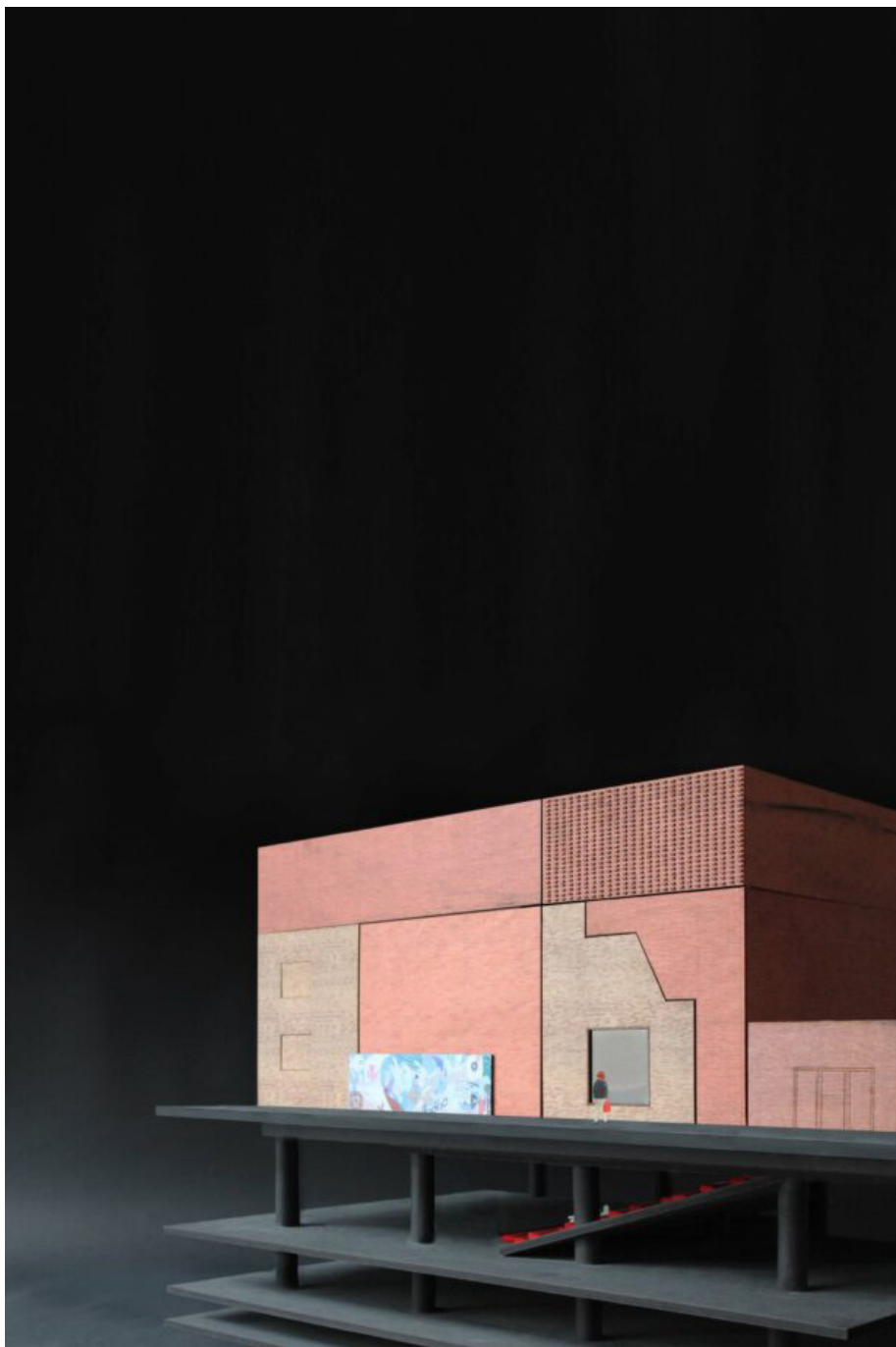


Figure 72

Fig.72: Corentin Haubruge, OUEST, *Photographie de maquette pour le projet Le Vilar*, 2015-2024

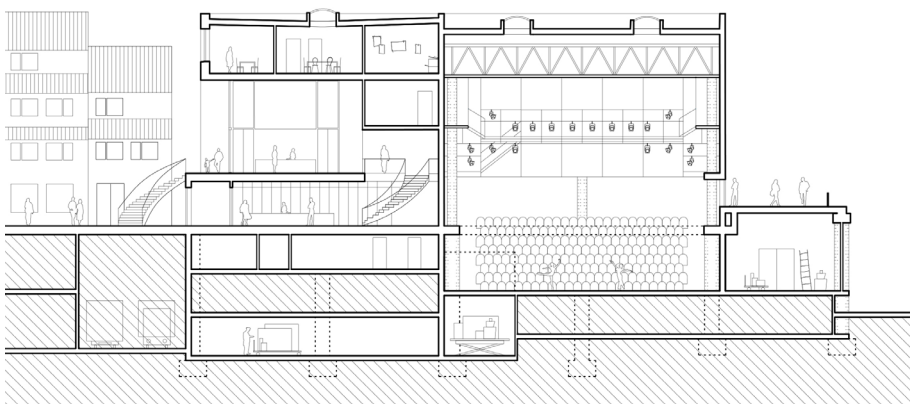


Figure 73



Figure 74

Fig.73: OUEST, *Coupe pour le projet Le Vilar*, 2015-2024
Fig.74: OUEST, *Collage pour le projet Le Vilar*, 2015-2024



Figure 75



« Nous, on a fort tendance en tant qu'architecte de réfléchir en plan, en coupe en détail [...] mais la photo, comme la maquette, met toujours tout en avant en même temps. » T.M.

Figure 76

Figure 77

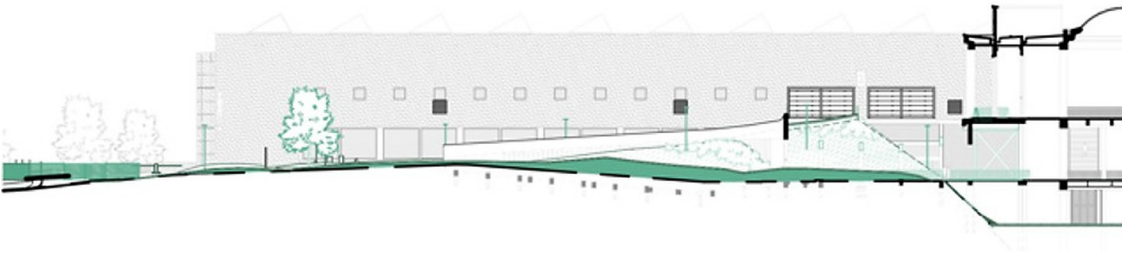


Fig.75 & 76: Filip Dujardin, AGWA, Photographie de maquette pour le projet CHAPEX, 2015-2024
Fig.77: AGWA, Coupe pour le projet CHAPEX, 2015-2024

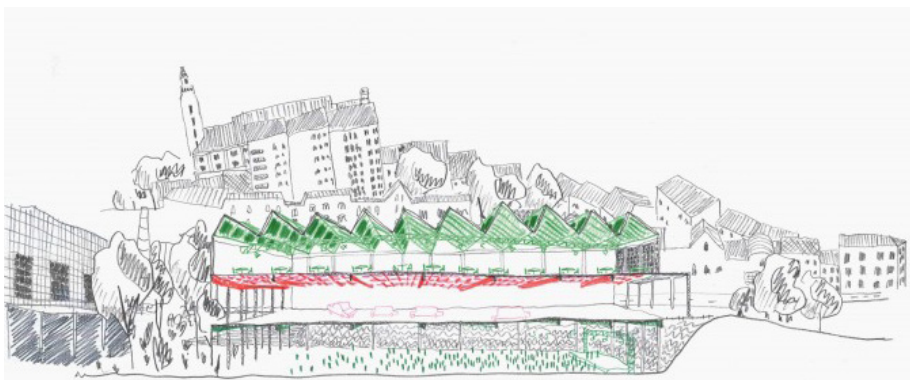


Figure 78



Figure 79

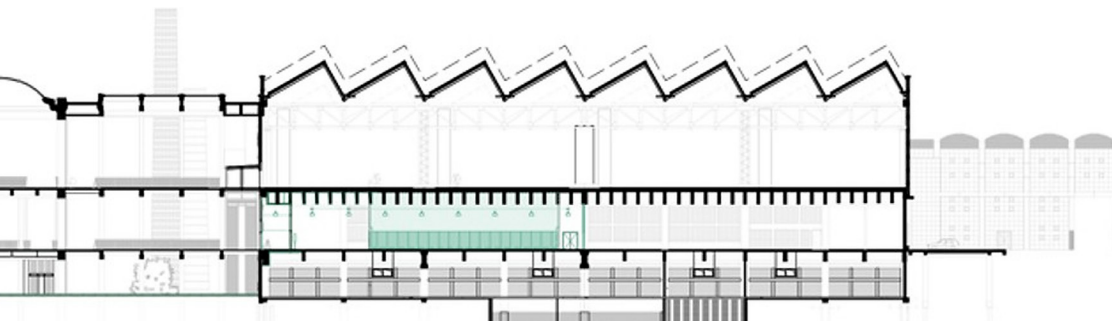


Fig.78: AGWA, *Dessin pour le projet CHAPEX*, 2015-2024

Fig.79: Filip Dujardin, AGWA, *Photographie de maquette pour le projet CHAPEX*, 2015-2024



Figure 80

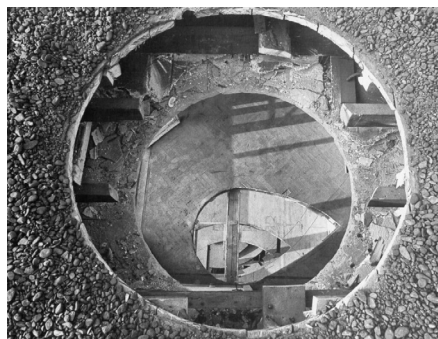


Figure 81



Figure 82



Figure 83

« Avoir cette photo sur laquelle on est venu en noir et blanc, on remet des calques et on dessine dessus [...] c'est plafonné, etc. Et alors, c'est aussi un document très simple de communication, non technique en fait parce qu'on s'est rendu compte que les documents que les autres architectes comprennent très bien, c'est pas toujours les bons outils pour communiquer avec l'entrepreneur. » S.D.

Fig.80 & 82: OUEST, Dessin sur photographie de chantier pour communiquer des intentions, 2015-2024

Fig.81: Corentin Haubruge, OUEST, Photographie chantier pour le projet Le Vilar, 2015-2024

Fig.83: OUEST, Photographie mémo pour le projet Le Vilar, 2015-2024

MISE EN ŒUVRE

La mise en œuvre est le moment où la collaboration avec un photographe est arrivée de plus en plus dans la pratique des architectes pour petit à petit se systématiser pour certains bureaux. Le chantier produit des états et moments uniques dans la vie d'un bâtiment. Une fois les finitions posées, la structure, des traces, des assemblages particuliers disparaîtront. Les bureaux jugent ces états de plus en plus essentiels à documenter, aussi bien pour le projet en cours que pour ceux à venir.

AgwA en a fait une pratique méthodique, que ce soit sur Chapex, Péronne ou Durllet, où Thomas Montulet décrit ce moment comme celui où « l'espace est là » avant que les accessoires ne le recouvrent. Central observe la même attention sur Magasin 4, où Delphine Mathy est revenue régulièrement pendant deux mois pour saisir des états successifs de l'avancement du chantier. La mise en place des poteaux de la structure constitue par exemple un moment unique qu'on ne reverra plus une fois le chantier fini. Sur le chantier, le regard neuf d'un photographe peut remettre en question certains choix décisionnels. C'est le cas de la couleur des colonnes de Chapex. Les photographies de Philippe Dujardin ont révélé une diversité de couleurs héritée des occupations antérieures, qui a conduit AgwA à revenir sur sa décision de repeindre tout en blanc et à conserver ces couleurs comme lecture structurelle et historique du bâtiment. Corentin Haubruge nous montre bien que la photographie de chantier a une importance par ses recherches et la collaboration avec des bureaux tels que Ouest pour le chantier du Théâtre Jean Vilar à Louvain-la-Neuve, ou encore pour les transformations du Théâtre des Variétés à Bruxelles.

Le réemploi constitue aussi un enjeu de cette phase. La documentation photographique du matériau dans son espace d'origine et durant son démontage est jugée essentielle. Ouest a pu l'expérimenter dans le projet Zinneke sous l'œil de Delphine Mathy. Pour les inventaires techniques en revanche, Thomas Barbera juge le téléphone suffisant. Ouest le rejoint en expliquant que les photos brutes, sans qualité artistique, sont pratiques comme outil rapide d'identification et de partage.

Ouest ajoute aussi le rôle de la photographie dans la communication avec les entrepreneurs. Le bureau décrit l'usage de photos annotées, de calques et de collages comme supports de communication plus efficaces que les plans et coupes techniques, qui ne parlent pas toujours aux ouvriers. La photographie, plus universellement lisible, permet une meilleure communication entre tous.



Figure 84

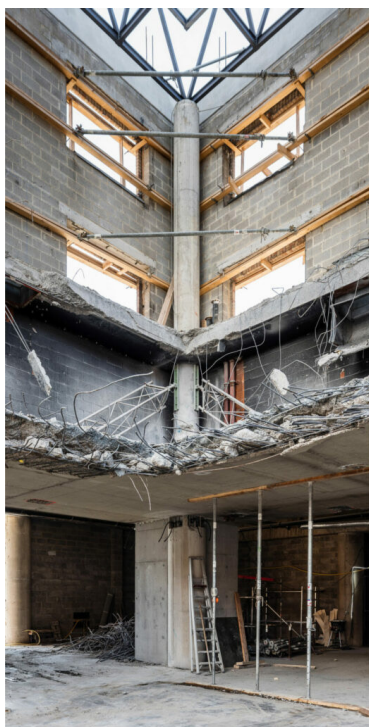


Figure 86



Figure 85

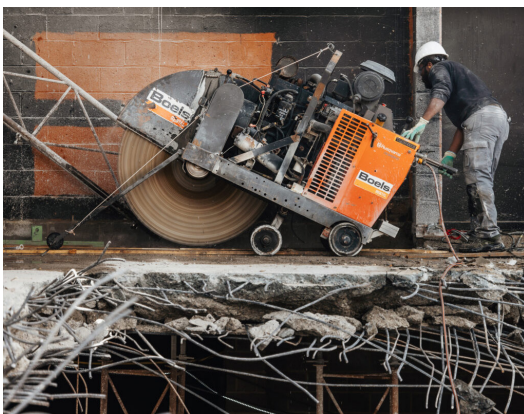


Figure 87



Figure 88



Figure 89

« En découvrant les photographies de Philippe Dujardin, on réalise qu'il y a vraiment une forêt de colonnes [...] avec des choix de couleurs propres aux occupations du bâtiment à travers le temps [...]. En ouvrant ce bâtiment, tu as une compréhension structurelle du bâtiment que tu n'avais pas avant, et une lecture par couleur propre aux sous-zones du bâtiment. [...] Et ça, c'est vraiment grâce aux photographies. [...] Lorsque les colonnes ont une certaine couleur, on va repeindre dans la même couleur. » T.M.

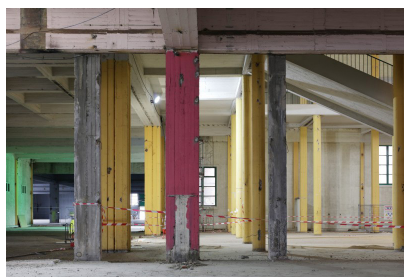


Figure 90



Figure 91



Figure 92



Figure 93



Figure 94

RÉCEPTION

Le moment de la réception du projet livré mobilise principalement la photographie finale, destinée à la publication, à la diffusion et à l'archivage. Le recours à un photographe y est devenu la norme dans les trois bureaux.

Cette photographie répond généralement à des codes spécifiques. Mais les bureaux et les photographes décrivent une attention croissante à la présence humaine et aux signes d'appropriation de l'espace, qui rendent l'image plus vivante et témoignent que le projet fonctionne. On peut le voir chez Ouest avec la présence des ouvriers sur le chantier.

La photographie finale n'est pas juste une image publique, elle constitue aussi une vérification interne qui confronte le projet livré à l'intention initiale.

AU-DELÀ DU PROJET

Une fois le projet livré, les photographies continuent de circuler dans la pratique des bureaux. Elles deviennent ressources internes, supports de transmission, matériau d'exposition pour de futurs projets.

Chez AgwA, les photographies de chantier sont explicitement décrites comme nourrissant d'autres projets. Le bureau y revient pour préparer des dossiers, illustrer des intentions et transmettre des références à ses collaborateurs. Cette circulation crée une mémoire visuelle propre au bureau. Central pratique aussi l'auto-référencement de manière similaire, en mobilisant des photographies de projets antérieurs auprès de clients pour figurer ce qu'ils imaginent et peuvent réaliser dans le cadre d'un nouveau dossier. Les photographies permettent bien évidemment d'alimenter publications, expositions et conférences. Les trois bureaux ont d'ailleurs été invités au cycle TA+LK au Bozar, où ils vont mobiliser la photographie comme une ressource indispensable à la communication.

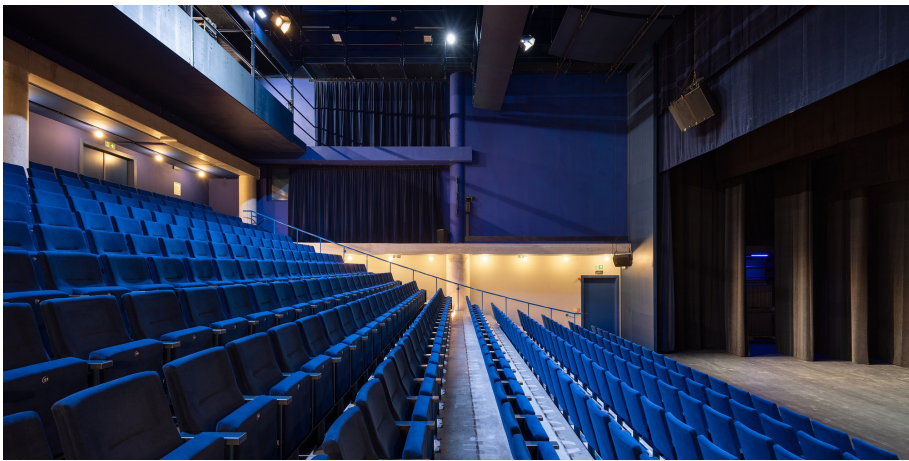


Figure 95



Figure 96



Figure 97



Figure 98



Figure 99



Figure 100



Figure 101



Figure 102



Figure 103



Figure 104



Figure 105



Figure 106

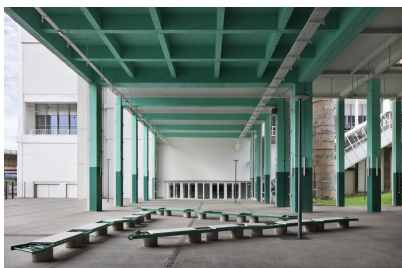


Figure 107



Figure 108



Figure 109

MOMENTS DU PROJET & L'UTILISATION DE LA PHOTOGRAPHIE

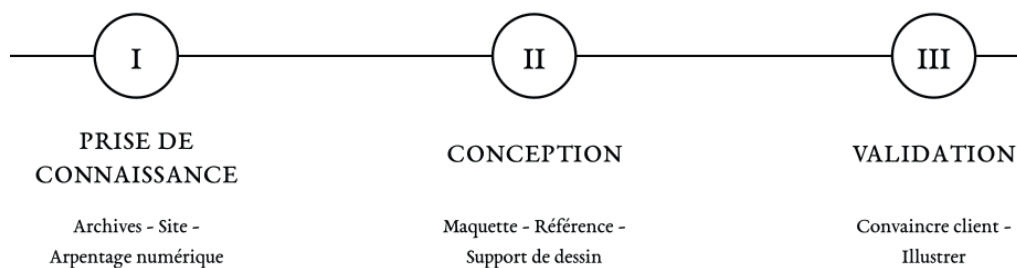


Fig. 110: Auteur, *Schéma des moments*, 2026

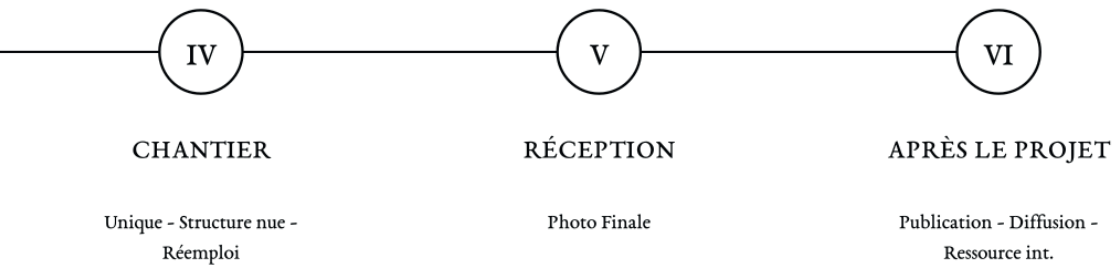


Figure 110

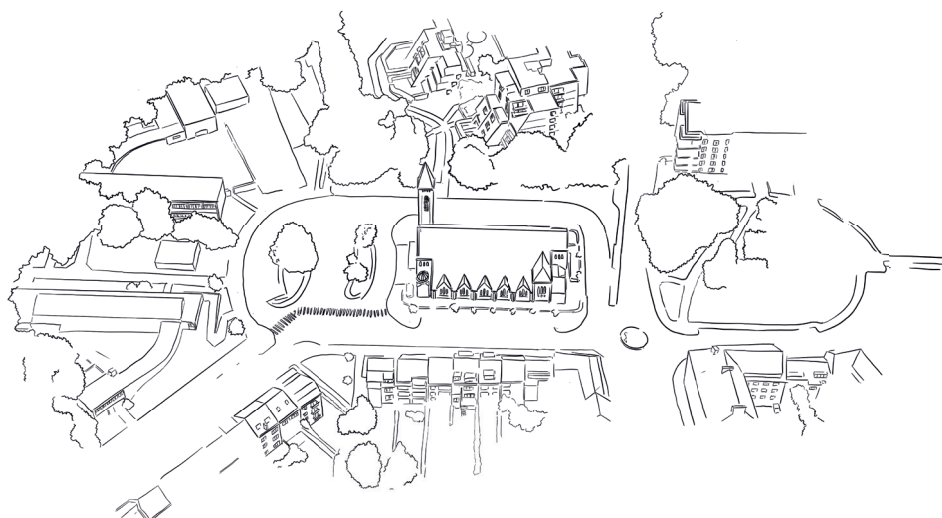


Fig.111: Auteur, *Dessin du site Princesse Paola*, 2026

4.2 Le terrain de l'école

4.2.1 Mon cas d'étude : L'école Princesse Paola

La Prinses Paolaschool est l'école communale néerlandophone de Woluwe-Saint-Lambert. Construite en 1960 par l'architecte Charles Duyver, elle se compose de deux pavillons disposés en miroir, dans une écriture moderniste sobre. Elle est aujourd'hui complétée par des modules provisoires et accueille 136 enfants en maternelle et 129 en primaire. L'école a été inscrite à l'inventaire légal du patrimoine architectural de la Région de Bruxelles-Capitale le 19 août 2024. Cette inscription est un recensement officiel à valeur informative qui n'entraîne pas de protection juridique contraignante : elle signale un édifice considéré comme présentant un intérêt patrimonial sans en restreindre les transformations.

La commune de Woluwe-Saint-Lambert a engagé en 2024 une procédure de marché public, pilotée par l'équipe du bouwmeester maître architecte, pour la transformation et l'extension du site en un campus mêlant école primaire à capacité doublée, académie de musique et des arts de la parole, bibliothèque et maison de jeunes. Le projet bénéficie d'un accord financier de la Vlaamse Gemeenschapscommissie pour un montant maximal de 7 650 000 euros, avec un démarrage des travaux prévu en mars 2027. Mon projet de diplôme s'inscrit dans cette commande publique sans participation au marché : j'adopte la posture d'un architecte répondant au programme communal, au plus près des conditions réelles de la pratique. Ce parti pris méthodologique se justifie par l'objet du mémoire, qui porte sur la pratique architecturale et l'usage de la photographie dans la conception, et non sur le programme en lui-même.

Le choix de ce terrain repose sur quatre caractéristiques. Il s'agit, premièrement, d'un bâtiment ordinaire, relevant d'une architecture du quotidien dont la valeur n'est ni évidente ni acquise. Deuxièmement, il s'agit d'une opération de transformation plutôt que de construction neuve, ce qui place la lecture de l'existant au cœur du projet et appelle un travail photographique en amont de la conception. Troisièmement, il s'agit d'une commande publique réelle, dont les enjeux programmatiques, spatiaux et sociaux distinguent ce terrain d'un exercice académique adossé à un site fictif. Enfin, il s'agit d'un site dont l'accessibilité documentaire et humaine a rendu possible la constitution simultanée des trois corpus mobilisés ici : un fonds d'archives, un reportage photographique personnel et une expérimentation Photovoice avec les enfants. Le site présente par ailleurs une particularité notable : son imbrication avec le parc de Roodebeek, classé en 2020, qui installe entre un bâti scolaire ordinaire et un parc patrimonialisé.

4.2.2 Identification des trois corpus

LE CORPUS ARCHIVISTIQUE

Le corpus archivistique a été constitué auprès de deux institutions, complété par des sources en ligne. Les archives de la Maison communale de Woluwe-Saint-Lambert ont été consultées sur place, après une prise de contact préalable. Les services communaux ont rassemblé l'ensemble des documents relatifs à l'école Princesse Paola ainsi que ceux du parc de Roodebeek.

Le second fonds consulté, celui de Charles Duyver, est conservé à la bibliothèque de LOCI. Les archives professionnelles de l'architecte ont été léguées à l'institution après sa mort. J'ai ainsi pu y trouver les plans et coupes d'origine de l'école, ce qui m'a permis de mieux comprendre le bâti existant.

Ces deux fonds ont été complétés par une carte postale ancienne datable de la fin des années 1930, montrant l'église de la Sainte-Famille isolée dans un paysage encore peu urbanisé. Les outils cartographiques des vues satellites et aériennes de Bruciel m'ont permis de comprendre le développement du quartier.

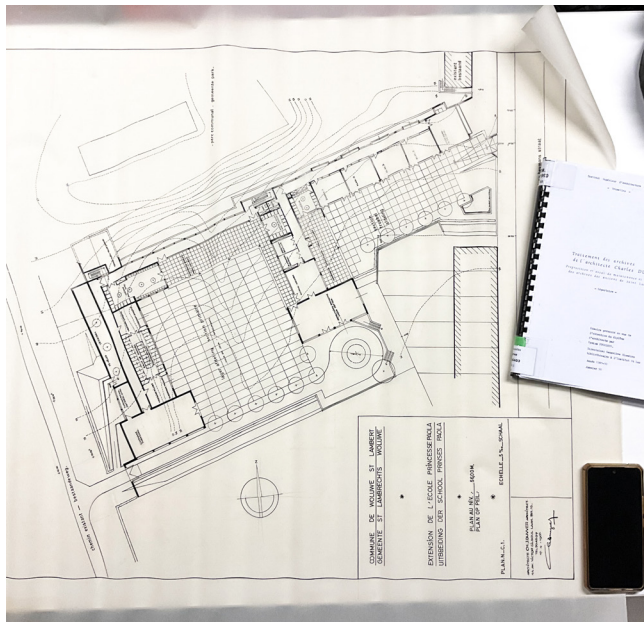


Figure 115



Figure 116

Fig.116: Auteur, Cour de la section maternelle avec vue sur le clocher de l'église, 2025

LE REPORTAGE PHOTOGRAPHIQUE PERSONNEL

Le reportage photographique s'est déroulé en trois campagnes. La première visite, menée en hiver, a permis de lire l'école dans une végétation dénudée. La seconde, à la fin du printemps, a fait apparaître à quel point les arbres du parc avaient une importance visuelle, ainsi que l'imbrication de l'école à la limite du parc. Le troisième reportage, plus restreint en termes de quantité de photographies produites, s'est déroulé le jour du Photovoice : les modules provisoires de chantier avaient été retirés et la lisibilité de la cour de récréation s'en trouvait modifiée. Les différents reportages ont été réalisés avec du matériel professionnel. La démarche a cherché à saisir ce que l'architecture donne à comprendre par ses formes, ses matières et ses occupations, ainsi que les liens visuels qu'elle entretient avec son contexte, le parc de Roodebeek et l'église de la Sainte-Famille.



Figure 117



Figure 118

Fig.117: Auteur, *Entrée classe section primaire*, 2025

Fig.118: Auteur, *Classe étage section primaire*, 2025



Figure 119



Figure 120



Figure 121

LE PHOTOVOICE AVEC LES ENFANTS

L'expérimentation Photovoice s'est déroulée durant le premier quadrimestre de l'année académique. Deux classes y ont participé, l'une de troisième primaire et l'autre de cinquième primaire. Chaque classe a été divisée en groupes de trois à quatre élèves.

La première séance s'est tenue sur une journée. Elle a commencé par une présentation collective aux deux classes réunies. La consigne aux enfants était de photographier dans leur école les choses qu'ils aiment et qu'ils n'aiment pas, en leur laissant la liberté de choisir leurs sujets. Ils ont été autorisés à se déplacer dans l'enceinte scolaire ainsi qu'à sortir dans le parc, qui constitue pour eux un prolongement vécu de l'école. Chaque groupe était accompagné d'un adulte et disposait d'un appareil photographique jetable. Le choix du matériel s'est fait en fonction de la facilité de prise en main et de la possibilité de confier aux enfants un appareil sans grande valeur. La matinée fut consacrée à la classe de troisième et l'après-midi à celle de cinquième.

La seconde séance a eu lieu deux semaines plus tard, le temps nécessaire au développement des pellicules. Les enfants ont retrouvé leurs groupes initiaux et leurs photographies imprimées. Ils ont eu environ une demi-heure pour se replonger dans la prise de vue et écrire le pourquoi de chaque photo, afin que je n'interprète pas mal leurs choix. Les écrits ont été rédigés en néerlandais, puis corrigés et traduits par la suite afin qu'ils soient exploitables au sein du mémoire (Annexe 1). Il y a eu une trentaine de brèves légendes, qui sont parfois de simples qualifications immédiates : « Amusant », « Beau », « Ennuyeux » et parfois des récits motivés en lien avec le vécu : « Le sol est sale. Quand nous n'avons pas de pantoufles, la maîtresse dit que nous devons faire du sport sans chaussettes ».



Figure 122



Figure 123



Figure 124



Figure 125



Figure 126



Figure 127



Figure 128



Figure 129



Figure 130



Figure 131



Figure 132



Figure 133

Fig.127: Carte Postale, Place de la Sainte Famille WSL, 1940 - 1955
Fig.128: Bruciel, *Photographie Aérienne du Parc de Rodebeek et de son quartier*, 1940
Fig.129: Bruciel, *Photographie Aérienne du Parc de Rodebeek et de son quartier*, 1944
Fig.130: Bruciel, *Photographie Aérienne du Parc de Rodebeek et de son quartier*, 1961
Fig.131: Bruciel, *Photographie Aérienne du Parc de Rodebeek et de son quartier*, 1977
Fig.132: Bruciel, *Photographie Aérienne du Parc de Rodebeek et de son quartier*, 1987
Fig.133: Bruciel, *Photographie Aérienne du Parc de Rodebeek et de son quartier*, 2024

4.2.3 Lecture des trois corpus

LE CORPUS ARCHIVISTIQUE

Le corpus archivistique permet de comprendre le passé et l'évolution du site en dépassant le simple cadrage de l'école. La carte postale des années 1940 (Figure 127) et les vues aériennes Bruciel (Figures 128 à 133) rendent visible un ordre d'apparition du bâti. L'église de la Sainte-Famille s'élève la première, sur un paysage encore peu urbanisé. Le quartier se construit alors autour d'elle avec l'arrivée de l'école en 1960. L'école occupe une position faisant la transition entre le parc et l'église.

Les photographies de chantier de 1959-1960 donnent à voir des éléments aujourd'hui invisibles. Le travail des ouvriers, les échafaudages en bois (Figure 134), l'endroit et la surface de la cave car l'accès y est maintenant limité par son insalubrité (Figure 135). Elles montrent aussi la topographie du site aujourd'hui recouverte par son couvert végétal. (Figures 136 et 137) Ces images saisissent le dénivelé à l'état nu, avant la végétalisation du talus, et révèlent que l'école n'est pas posée sur un terrain naturel mais sur un sol fabriqué par excavation. Ce qui est aujourd'hui un talus boisé difficilement lisible se laisse voir comme la trace de l'ancienne carrière de sable et de pierres mentionnée dans la note historique du parc.

Les photographies de chantier de la seconde école Princesse Paola (Figure 139), construite en 1970-71, ne documentent pas directement le bâtiment sur lequel porte ce travail, mais restent intéressantes à titre d'exemple car elle est voisine à mon école et a été construite par le même architecte. Elles donnent à voir des systèmes constructifs et des engins représentatifs de l'époque, notamment la grue sur rails qui structurait l'organisation du chantier.

Les plans de Duyver de 1958 prolongent cette lecture en donnant accès à la conception initiale du projet. Plusieurs versions successives témoignent que la composition livrée n'était pas la seule envisagée. (Figure 114) L'architecte avait anticipé l'arrivée d'une route, ce qui explique l'orientation du gymnase. Mais elle n'a finalement pas été tracée, à la place il y a une piste cyclable qui suit plus ou moins ce tracé. Cette lecture des intentions originelles permet de distinguer ce qui appartient au projet d'origine de ce qui relève des ajouts ultérieurs.

Les coupures de presse municipale documentent la vie du parc dans les décennies qui suivent son ouverture au public. La piste de ski artificielle inaugurée en 1966 (Figure 140), les enclos à animaux, les fêtes communales. Ces documents confirment que le parc a fonctionné comme un lieu de rencontres et d'événements à l'échelle de la commune.



Figure 134



Figure 135



Figure 136

Fig.134: Archives communales de WSL, *Photographie de chantier de l'école Princesse Paola*, 1960

Fig.135: Nestor Defraene, Archives communales de WSL, *Pose des fondations de l'école Princesse Paola*, 1959

Fig.136: Archives communales de WSL, *Photographie chantier de l'école Princesse Paola*, 1960



Figure 137



Figure 139



Figure 138



Figure 140

Fig.137: Nestor Defraene, Archives communales de WSL, *Site de construction*, 1959

Fig.138: J. de Wolfe, Archives communales de WSL, *Photographie finale du projet Princesse Paola*, 1960

Fig.139: H. Lauwers, Archives communales de WSL, *Construction de la seconde école Princesse Paola*, 1970

Fig.140: Archives communales de WSL, *Piste de ski artificielle dans le parc de Roodebeek*, 1969-1976



Figure 141

Fig.141: Auteur, *Courbe du préau des primaires avec le parc en surplomb*, 2025

LE REPORTAGE PHOTOGRAPHIQUE PERSONNEL

Le premier reportage mené en hiver, a fait apparaître plusieurs caractéristiques du site qui orientent sa lecture. La relation visuelle de l'école à l'église et au parc est apparue comme une évidence et comme l'expérience principale du site. (Figures 141 et 142) L'école se laisse lire dans son patchwork de matières et de couleurs, accumulé et changé au fil des années. (Figures 144 et 150 à 161) Tandis que la composition d'origine, les courbes des préaux, se révèle comme un dispositif qui guide à la fois l'usager et le regard. (Figures 141 et 142) On peut aussi relever les traces d'appropriation de l'espace que ce soit les dessins sur les fenêtres (Figure 147), le coin café aménagé pour les enseignants. (Figure 146) Ainsi que les ajouts en fonction des besoins, le local impression et le local pour la gardienne. (Figures 143 et 145) À cette lecture s'ajoute la perception de l'usure, les marques du temps, les dégradations, l'état général du bâti (Figure 144 et 153).

Le second reportage, mené à la fin du printemps, a fait émerger d'autres dimensions. En particulier celle de la végétation qui occupe une place visuelle plus ou moins importante en fonction des saisons et de son couvert végétal (Figures 162 et 163). Mais nous pouvons aussi observer l'appropriation estivale de la cour, le lien spatial entre les classes maternelles et leur cour adjacente. (Figure 215) Les conditions saisonnières impactent significativement la perception du site.

Le troisième reportage, plus restreint, a saisi l'impact visuel du retrait des modules provisoires de chantier qui occupaient jusque-là un espace adjacent à la cour des primaires. Cette absence a fait apparaître une vue et une sensation d'espace auparavant masquées. (Figures 164 et 167) La lecture de l'ensemble depuis la place de la Sainte-Famille s'est trouvée libérée. Cette campagne a aussi permis de produire des reconstructions photographiques d'images de mes reportages antérieurs, en revenant aux mêmes points de vue pour mesurer ce qui avait changé entre les saisons. (Figures 162 à 167)

L'ensemble du reportage, malgré sa relative exhaustivité spatiale, a ses limites. Le regard mobilisé reste celui d'un architecte-photographe qui observe et compose des cadres, en partie selon ses propres préoccupations de projet. Le vécu des usagers, et celui des enfants pour qui l'école est un espace quotidien, échappe à ce regard.







Figure 143



Figure 144



Figure 145



Figure 146

Fig.143: Auteur, *Entrée section maternelle avec local impression et celui de la gardienne*, 2025

Fig.144: Auteur, *Trace d'usure mur du couloir de la section primaire*, 2025

Fig.145: Auteur, *Local de la Gardienne*, 2025

Fig.146: Auteur, *Coin café des professeurs section maternelle*, 2025



Figure 147



Figure 148



Figure 149

Fig.147: Auteur, *Peinture sur vitre section maternelle*, 2025

Fig.148: Auteur, *Toilettes couloir section maternelle*, 2025

Fig.149: Auteur, *Classe section maternelle*, 2025

PHOTOGRAPHIES DE MATIÈRES AU SOL



Figure 150

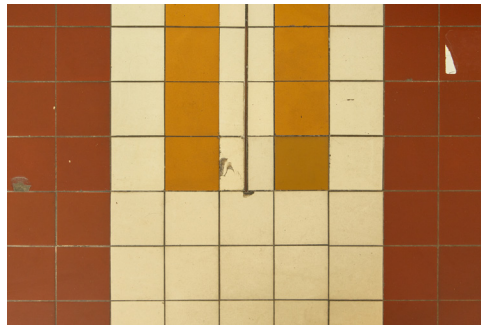


Figure 151



Figure 152



Figure 153

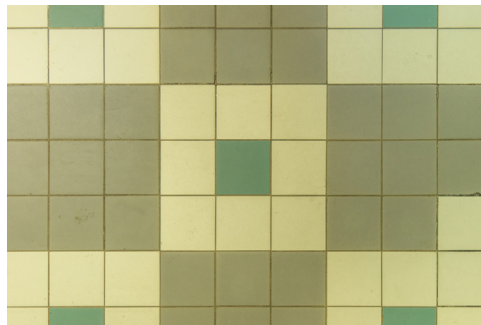


Figure 154

Fig.151: Auteur, *Sol du bâtiment primaire*, 2025
Fig.152: Auteur, *Sol du bâtiment maternelle*, 2025
Fig.153: Auteur, *Sol du Gymnase*, 2025
Fig.154: Auteur, *Sol du bâtiment maternelle*, 2025

PHOTOGRAPHIES DE MATIÈRES AU MUR



Figure 155

Fig.155: Auteur, *Murs du hall du bâtiment maternelle*, 2025

Fig.156: Auteur, *Mur du couloir du bâtiment primaire*, 2025

Fig.157: Auteur, *Mur des classes*, 2025

Fig.158: Auteur, *Mur en brique de verre du palier du bâtiment primaire*, 2025

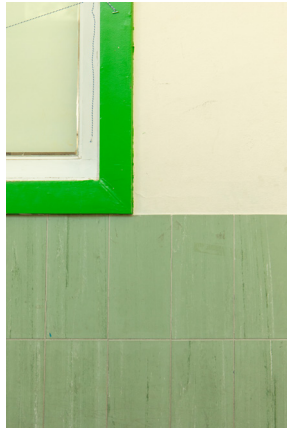


Figure 156

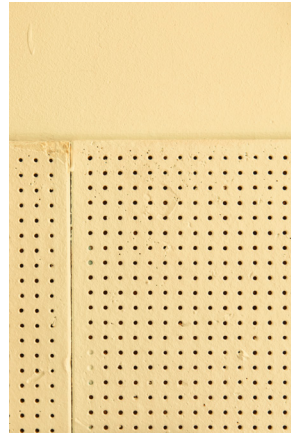


Figure 157



Figure 158



Figure 159



Figure 160



Figure 161

Fig.159: Auteur, *Mur extérieur du bâtiment maternelle*, 2025
Fig.160: Auteur, *Mur entre le couloir et réfectoire du bâtiment maternelle*, 2025
Fig.161: Auteur, *Jonction du mur dans une classe maternelle*, 2025

RECONDUCTION VUE SUR LA COUR DES PRIMAIRES



Figure 162



Figure 163

RECONDUCTION VUE SOUS LE PRÉAU



Figure 165



Figure 166

Fig.162: Auteur, *Vue sur la cour des primaires*, janvier 2025
Fig.163: Auteur, *Toilettes couloir section maternelle*, mai 2025
Fig.164: Auteur, *Classe section maternelle*, novembre 2025



Figure 164



Figure 167

Fig.165: Auteur, *Vue sous le préau*, janvier 2025
Fig.166: Auteur, *Vue sous le préau*, mai 2025
Fig.167: Auteur, *Vue sous le préau*, novembre 2025



Figure 168



Figure 169



Figure 170



Figure 171



Figure 172



Figure 173



Figure 174



Figure 175

LE PHOTOVOICE AVEC LES ENFANTS

Le corpus d'image produit par les enfants donne à voir l'école par une dimension que ni les archives ni le reportage photographique ne peuvent offrir, celle du vécu. Le sol cabossé de la cour se révèle non comme une caractéristique de revêtement mais comme un terrain où l'on tombe : « Le but est sur un sol dur. Ce serait plus chouette avec du gazon artificiel », « Le terrain n'est pas plat ». Le préau sombre se donne à lire comme un espace de peur : « Moche et sale. Je trouve ça effrayant ». Le cas du gymnase nous montre aussi que l'espace est bien perçu par les enfants, « Beaucoup de lampes sont cassées, les rideaux pendent à moitié et il y a des graffitis sur les fenêtres » même si l'usage peut quand même rendre ce lieu positif, « Dans la salle de sport il y a beaucoup de matériel sportif et c'est amusant ». (Figure 232)

La nature apparaît comme une échappée à la cour minérale. Plusieurs groupes ont quitté l'enceinte scolaire pour photographier le parc adjacent qui devient un espace de jeu et de calme valorisé parce qu'il manque dans la cour : « La nature est chouette et belle », « Dans la forêt nous jouons à des jeux très amusants ». (Figure 168, 169, 224 et 234) La lumière est aussi marquée comme une valeur positive récurrente : « la lumière entre et il y a du soleil », « beaucoup de soleil dans la classe ». Plusieurs photographies saisissent des fenêtres ou des vues, traduisant une attention aux qualités lumineuses que la conception de Duyver avait cherché à produire. (Figure 231)

L'importance de lieux secondaires où ils peuvent lire, se reposer, s'évader quelques instants est aussi très importante. « C'est chouette et convivial parce que c'est agréable d'y lire. » (Figures 171, 229 et 230)

Le corpus déborde le strict registre architectural. Les enfants photographient des personnes, la maîtresse, des camarades, le sapin de Noël, les coussins du coin lecture, des objets aimés, les trophées, le canapé, l'aquarium à poissons. Ces images rappellent que l'école n'est pas pour eux un objet à décrire mais un environnement vécu, traversé d'attachements affectifs et d'expériences sensorielles. Des propositions projectives émergent des commentaires, un grand banc pour s'asseoir à trois, un toboggan, un meilleur sol. Les enfants ne se contentent pas de constater, ils suggèrent des transformations.

Le regard mobilisé par ce corpus a ses propres limites. Il est orienté par l'affectif et l'expérience immédiate. Les enfants vivent les lieux sans en distancier les qualités spatiales. Les caractéristiques architecturales qui contribuent à ce qu'on s'y sente bien, la lumière, la générosité des volumes, le rapport au parc, ne sont pas nommées comme telles, alors que le bien-être qu'elles produisent est évoqué. À l'inverse, les défauts et ce qui dégrade l'expérience quotidienne sont identifiés avec beaucoup plus de précision et facilité, l'humidité, l'obscurité, la dureté du sol, la dégradation matérielle, est nommé sans détour.

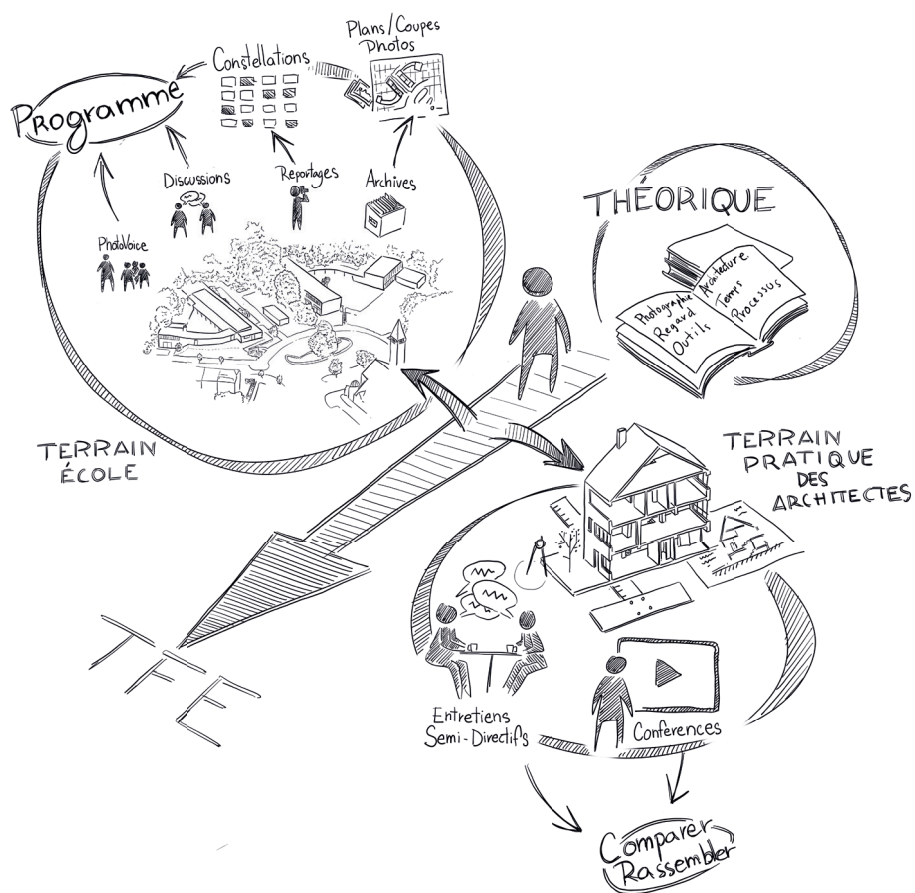


Figure 176

5 De l'enquête au projet

L'enquête des deux terrains vus précédemment ont produit deux corpus très différents. L'un parle de pratiques, l'autre parle d'un lieu. Mis côte à côte, ils ne disent pas la même chose, et c'est précisément cet écart qui rend leur croisement nécessaire. Le terrain de la pratique architecturale étudié lors des entretiens donne accès à des manières de faire. Le terrain de l'école Princesse Paola étudié sous les axes de l'archive, du reportage et de Photovoice donne accès à un site. Ce chapitre a pour but de faire dialoguer ce double terrain afin de faire transparaître les recoupements et les écarts entre eux.

Les trois sous-parties qui suivent reprennent les trois entrées vues théoriquement, le regard, la typologie, l'outil et les soumettent à l'épreuve du matériau empirique de l'ethnographie des terrains. La première confronte les trois regards (architecte, photographe, usager) à ce que les terrains laissent voir, ce que chacun cadre, ce qu'il manque, ce qu'il révèle aux autres. La deuxième met la typologie au contact des pratiques et la transforme en grammaire opératoire à trois entrées (type, statut, regard). La troisième identifie les moments où la photographie pèse réellement dans la décision et ceux où elle accompagne sans déplacer. Une dernière sous-partie formule les intuitions opératoires que ces croisements engagent pour le projet.

L'enjeu de ce chapitre n'est pas de conclure mais d'instruire : il s'agit de regarder ce que les terrains confirment et complètent du cadre théorique, ce qu'ils déplacent, et ce qu'ils laissent ouvert pour la suite.

5.1 Trois regards à l'épreuve du terrain

Les deux terrains nous révèlent que selon qui prend la photographie, ce sont trois pratiques de cadrage et trois attentions différentes portées sur le réel. L'architecte, le photographe et l'usager n'opèrent pas le même geste, ils ne portent pas le même regard et ne produisent pas la même connaissance.

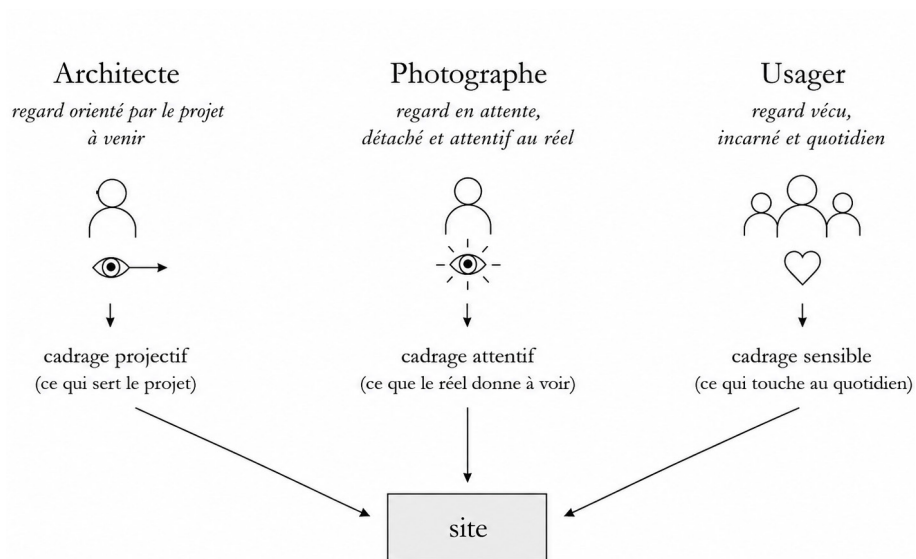


Figure 177

Le regard de l'architecte est un regard orienté par le projet à venir. J'ai pu le constater lors de mes différents reportages. Plus j'avais dans le projet, plus mon regard cherchait à compléter des manquements ou des questionnements pour nourrir ma réflexion. Mon regard était de plus en plus projectif. La même posture se retrouve dans les pratiques internes des bureaux, où la photographie circule comme « un nuage de production » d'images selon l'expression de Thomas Montulet (Montulet, entretien personnel, [date]), ou comme outil rapide d'identification et de partage chez Ouest. C'est un regard qui sait ce qu'il cherche, et qui sélectionne le réel en fonction d'enjeux constructifs, programmatiques ou compositionnels. Sa force est sa pertinence opératoire. Sa limite est qu'il ne voit, en règle générale, que ce qu'il était venu chercher.

Le regard du photographe, lorsqu'il intervient, déplace cette logique pour produire un regard détaché de cette influence projective. La photographie produit, par son dispositif même, un savoir que l'œil de l'architecte n'avait pas constitué en intention (Benjamin, 1931, cité dans Mélon, 2001). Le photographe occupe une posture d'attente face au réel qui n'est pas celle de l'architecte. Cette différence n'est pas une question de talent technique, elle est structurelle. Le photographe n'a pas à projeter la transformation, ce qui le libère pour voir autrement.

Le regard de l'utilisateur se construit autrement. Les enfants ne cadrent ni en fonction d'un projet, ni avec une attention au dispositif photographique. Ils photographient ce qui les touche, les attache ou les blesse au quotidien : le sol cabossé, le préau jugé effrayant, mais aussi le canapé, les coussins du coin lecture, la maîtresse, l'aquarium (chap. 4.2.3, Le Photovoice avec les enfants). Ce que ce corpus rend visible, c'est un savoir d'usage que ni le reportage ni les archives ne peuvent constituer. Il s'agit de la connaissance du lieu par l'habitation quotidienne, ce que la phénoménologie de l'habiter qualifie de familiarité incorporée. Le préau n'est pas effrayant en théorie, il est effrayant parce qu'on y passe tous les jours, on y joue à côté. Les qualités spatiales qui produisent du bien-être (la lumière, la générosité des volumes, le rapport au parc) sont bien éprouvées mais ne sont pas nommées comme telles. Les défauts du quotidien, eux, sont identifiés sans détour. Le regard de l'utilisateur ne dit donc pas la même chose que les deux autres, et surtout, il ne sait pas la même chose.

Le croisement de ces trois regards autour d'un même site fait apparaître ce qu'aucun ne peut raconter seul. Les archives donnent l'épaisseur historique du lieu : la carrière qui a façonné le talus, l'ordre d'apparition de l'église puis de l'école (chap. 4.2.3, Le corpus archivistique). Cette épaisseur, ni le reportage ni le Photovoice ne pouvaient la produire. Mon reportage construit la cohérence visuelle et matérielle du site, dont les enfants ne nomment que les fragments éprouvés. Le Photovoice, à l'inverse, fait remonter une réalité quotidienne (la peur du préau sombre, le sol qui blesse, la nature comme échappée) que mon regard d'architecte avait enregistrée comme matière, mais pas comme expérience. Aucun de ces regards n'est complet. Aucun ne peut être tenu pour vrai contre les autres. C'est leur juxtaposition qui produit une lecture du lieu plus fine qu'une simple addition de

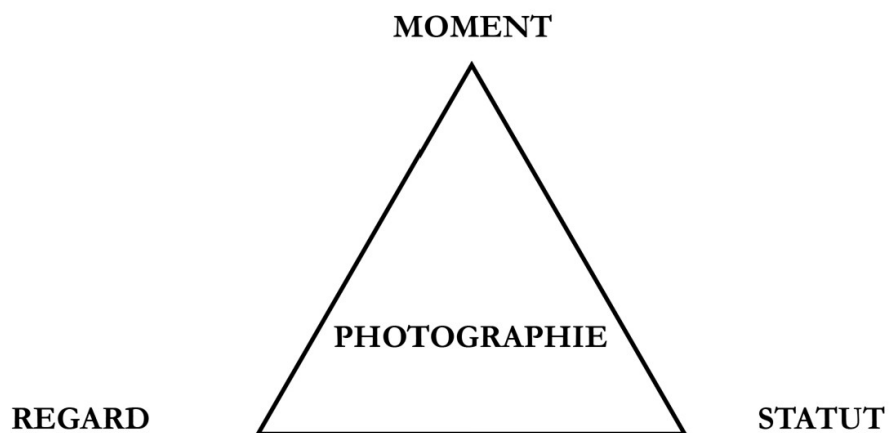


Figure 178



Figure 179

Fig.178: Auteur, *Prisme de la photographie d'architecture*, 2026

Fig.179: Delphine Mathy, ICI, *Scarabeus Recherche pour concours*, 2020

points de vue. Ce qu'elle révèle ne tient pas seulement à la nature des images produites, mais à la manière dont elles s'organisent et se mobilisent ensemble.

5.2 La typologie à l'épreuve des pratiques

La typologie construite plus haut classe ce que la photographie peut produire comme connaissance lorsqu'on la considère type par type. Les deux terrains permettent maintenant de mesurer ce que devient cette typologie au contact des pratiques. Il en ressort une distinction qui n'avait pas été posée explicitement mais que les terrains rendent nécessaire. Le type désigne la nature d'une image, ses conditions de production, ce qu'elle représente, tandis que le statut désigne ce qu'elle fait dans le projet à un moment donné. Le type est relativement stable, le statut est mobile. Une même photographie peut traverser plusieurs statuts dans la vie d'un projet, et ce déplacement ne dépend pas seulement de qui prend l'image ou de qui la mobilise, il dépend aussi de qui la regarde, à quel moment, et dans quelles conditions. Un statut est moins une propriété de l'image qu'une configuration relationnelle entre une prise, un usage et un regard.

Six statuts émergent à la lecture croisée des deux terrains: archivistique, de documentation, de révélation, de comparaison, de comparaison, narratif, de documentation.

LE STATUT ARCHIVISTIQUE

Le statut archivistique est celui de l'image qui fixe un état, conserve une trace, constitue une mémoire pour le futur. Il s'active lorsqu'une image cesse d'être consultée pour ce qu'elle montre maintenant et commence à l'être pour ce qu'elle a montré autrefois. Les photos de Charles Duyver de 1958 fonctionnent aujourd'hui dans ce statut (chap. 4.2.3, Le corpus archivistique). Les photographies de chantier accumulées projet après projet chez AgwA le sont devenues progressivement, en circulant comme ressources internes pour préparer de nouveaux dossiers et transmettre des références aux collaborateurs (chap. 4.1.4.6, Au-delà du projet). Ce que ce statut produit n'est jamais neutre, toute archive est modalisée de façons différentes de leur moment d'origine selon le contexte qui la convoque.

LE STATUT DE DOCUMENTATION

Le statut documentaire est celui de l'image qui décrit un état présent, sert de base à une lecture et constitue le diagnostic d'un existant. Il intervient en règle générale en amont de la conception. Mes trois reportages à Princesse Paola établissent ce qui est là, le patchwork des matières, la composition d'origine, les traces d'appropriation, l'état du bâti (chap. 4.2.3, Le reportage photographique personnel). Chez Central, la phase de recherche intermédiaire menée par Delphine Mathy sur Recyclart ou Scarabeus, qui quadrille le site sans intention de diagnostic technique ni de communication, relève également de ce statut (chap. 4.1.4.1, Prise de connaissance) (Figure 179). La frontière entre documentaire et archivistique est fine car une même image peut basculer de l'un à



Figure 180



Figure 181



Figure 182



Figure 183

l'autre avec le temps, mais l'écart d'orientation reste lisible. Le documentaire dit ce qui est, l'archivistique dit ce qui a été.

LE STATUT DE RÉVÉLATION

Le statut de révélation est celui de l'image qui fait apparaître ce qui n'avait pas été perçu, qui produit du savoir là où l'attention n'était pas allée. Il rejoint directement la notion d'inconscient optique de Walter Benjamin (Benjamin, 1931, cité dans Mélon, 2001). Ce statut est rarement l'effet recherché par celui qui prend la photographie, c'est en général au moment de la réception qu'il s'active. La photographie de Philippe Dujardin sur Chapex devient révélation pour AgwA lorsque le bureau découvre, en regardant les images, la diversité de couleurs des colonnes qu'il avait prévu de repeindre en blanc. La révélation a été suffisamment forte pour faire revenir le bureau sur sa décision et conserver les couleurs comme lecture structurelle et historique du bâtiment (chap. 4.1.4.4, Mise en œuvre). À Angleur, AgwA décrit un changement de regard opéré grâce à une photographie qui a fondé la pertinence du projet de transformation, là où la description fonctionnelle l'avait jugé sans qualité (chap. 4.1.4.1, Prise de connaissance). À Princesse Paola, certaines images du Photovoice ont fonctionné comme révélation pour moi, le préau jugé effrayant, le sol cabossé qui blesse, ont fait apparaître des qualités vécues du site que mon reportage n'avait enregistrées que comme matière (chap. 4.2.3, Le Photovoice avec les enfants). Le statut de révélation n'est pas inscrit dans l'image, il arrive à la rencontre d'un regard qui n'attendait pas ce qu'il y trouve.

LE STATUT DE COMPARAISON

Le statut de comparaison est celui de l'image qui n'opère qu'en présence d'au moins une autre. Il rapproche des états, met en dialogue des situations, mesure des écarts. Les photographies prises par Delphine Mathy sur Magasin 4, où elle revient régulièrement pendant six mois pour saisir des états successifs du chantier, activent un statut de comparaison à mesure qu'elles se constituent en série (chap. 4.1.4.4, Mise en œuvre) (Figures 180 à 183). Mes reconductions photographiques à Princesse Paola, lorsque je suis revenue après le retrait des modules provisoires pour photographier les mêmes points de vue, fonctionnent dans le même statut (chap. 4.2.3, Le reportage photographique personnel). Ce statut est, par nature, plus volontiers porté par des dispositifs d'assemblage que par des images isolées, car il suppose la mise en relation.

LE STATUT NARRATIF

Le statut narratif est celui de l'image qui ouvre ou nourrit un récit, en s'inscrivant dans une trame qui dépasse ce qu'elle montre seule. Mes terrains ethnographiques n'offrent pas, en propre, de cas où ce statut se déploie pleinement, je convoque ici un projet antérieur de mon parcours pour l'illustrer. Lors de mon projet de logements collectifs à Dilbeek, en troisième année de bachelier, une photographie du site avait condensé une lecture qui a structuré tout le travail de conception. Les murs existants y apparaissaient comme un dispositif de guidage, articulant les niveaux du terrain et orientant le mouvement de l'usager. (Figure 184) Cette image n'a jamais été suivie d'autres dans une logique de



Figure 184

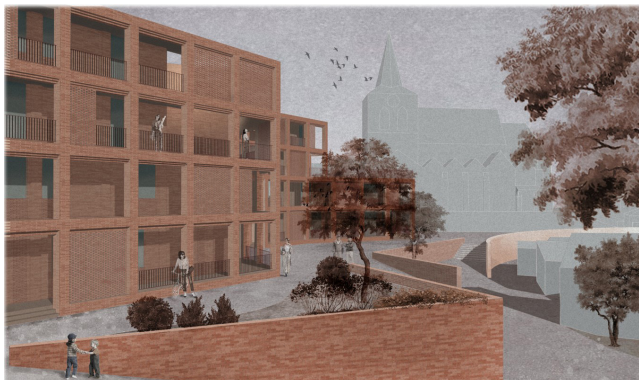


Figure 185



Figure 186

Fig.184: Auteur, *Projet Bac3, un mur habité à Dilbeek*, 2023

Fig.185: Auteur, *Projet Bac3, un mur habité à Dilbeek*, 2023

Fig.186: OUEST, *Exposition Bozar Atlas du projet des Variétés*, 2025

séquence, elle est devenue un point d'ancrage que le projet a métaphoriquement prolongé. Le bâtiment, un mur habité, reprend la même logique à une autre échelle, en guidant par sa forme ce que les murs du site guidaient par leur disposition. (Figure 185) Le récit s'est ainsi construit non par succession d'images, mais par filiation entre une photographie fondatrice et un parti architectural qui en assume la métaphore, jusqu'au discours final où l'image reste le socle visible de la proposition.

LE STATUT DE COMMUNICATION

Le statut de communication est celui de l'image qui s'adresse à un destinataire pour transmettre, médier, valoriser. C'est le statut que les bureaux mobilisent dans la photographie finale destinée à la publication. Mais il s'active aussi en amont, à l'intérieur du processus de projet, lorsqu'une image circule entre acteurs engagés à des degrés divers dans la conception. Central pratique l'auto-référencement en montrant au client des photographies de projets antérieurs pour figurer ce que le bureau imagine (chap. 4.1.4.3, Validation). Ouest, sur le chantier, mobilise des photos annotées, des calques et des collages comme supports de communication avec les entrepreneurs, plus universellement lisibles que les plans et coupes techniques (chap. 4.1.4.4, Mise en œuvre).

Présentés ainsi, ces six statuts ne forment pas une grille fermée. Ils décrivent des fonctions opératoires que la photographie peut occuper dans le travail du projet, et qui ne sont activées que par la rencontre d'une image, d'un usage et d'un regard. Deux conséquences se dégagent.

Première conséquence, une même image peut traverser plusieurs statuts dans la vie d'un projet. Le cas Chapex le montre de façon presque didactique. La photographie de Dujardin est documentaire au moment de la prise de vue, devient révélation lorsqu'AgwA la regarde et y découvre la polychromie, devient archive lorsqu'elle entre dans le fonds du bureau et nourrit d'autres dossiers (chap. 4.1.4.6, Au-delà du projet), et peut devenir communication si elle est publiée. Une seule image, plusieurs statuts traversés selon les regards qui la prennent en charge à chaque moment. C'est dans cette plasticité que la photographie acquiert sa force opératoire dans le projet. En permettant à une image de circuler d'un statut à l'autre, elle devient un appui pour argumenter et légitimer les choix de conception. Ce n'est pas la photographie en elle-même qui argumente, ce sont les statuts qu'elle active (révéler, documenter, archiver, comparer, raconter, communiquer) qui rendent une décision défendable. Cette plasticité n'est pas une faiblesse de la typologie, elle est ce que la typologie permet de penser, à condition d'admettre la distinction entre type et statut.

Deuxième conséquence, les dispositifs d'assemblage sont peu nommés par les bureaux, mais largement pratiqués, et c'est par eux que les statuts les plus complexes s'activent. Aucun des trois bureaux n'évoque spontanément la constellation, l'atlas ou la séquence comme tels. Et pourtant, leurs pratiques relèvent constamment de la logique d'assemblage. Lors de l'exposition sur Ouest, le bureau a affiché sur les murs différentes

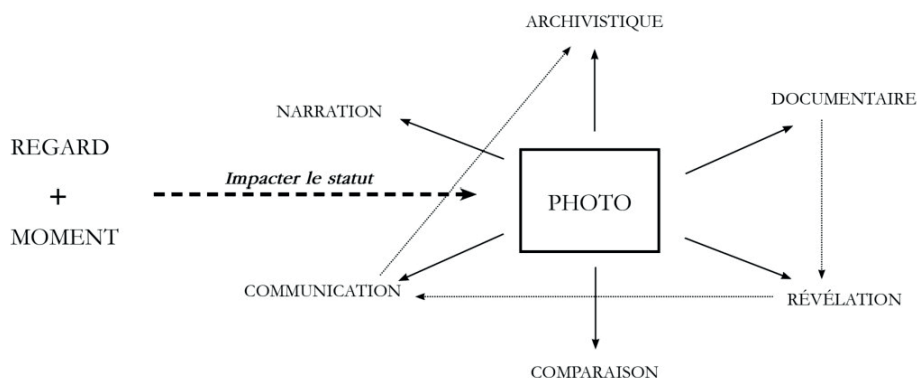


Figure 187

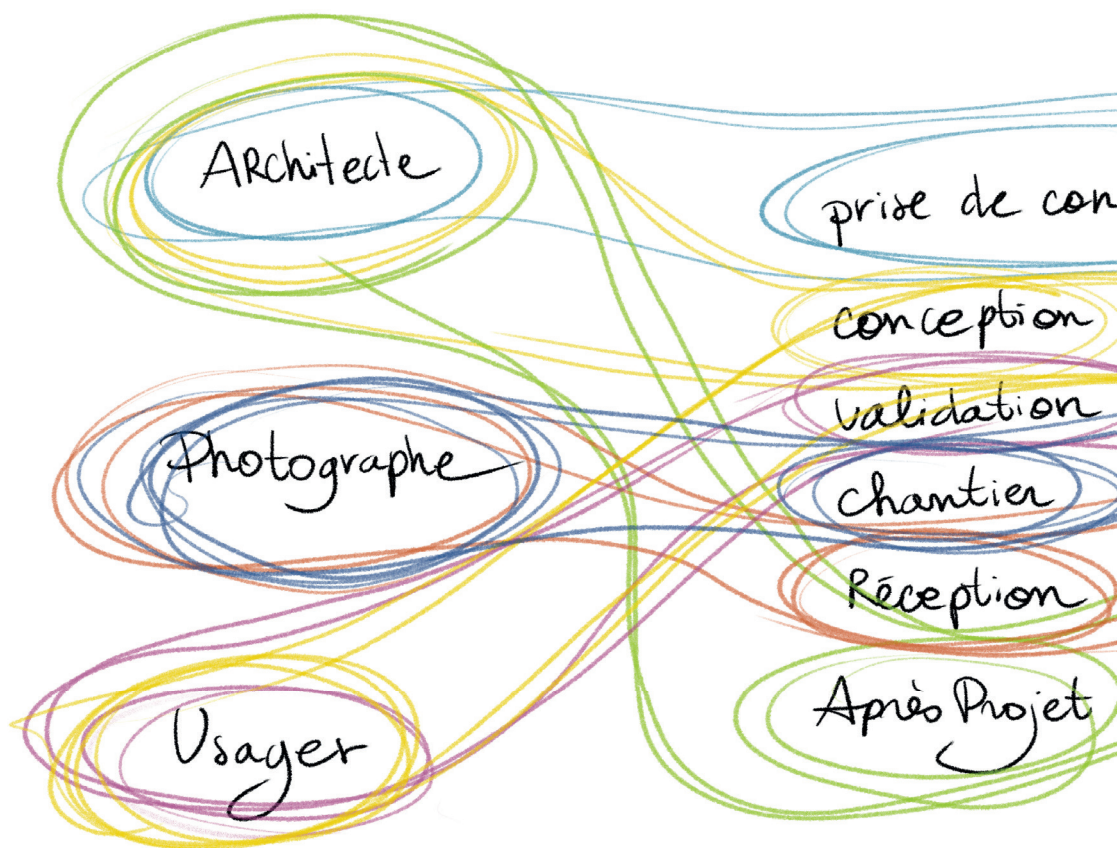


Fig.187: Auteur, *Schéma de mouvance de statut*, 2026

Fig.188: Auteur, *Travail de recherche sur la mouvance de statut*, 2026

images formant un atlas de leur projet. (Figure 186) Cet atlas et inventaire d'un projet est également très lisible sur leur site quand on consulte un projet. Les photographies de chantier de Magasin 4 forment une reconduction. Certaines de mes photos durant les reportages à Princesse Paola fonctionnent aussi en reconduction entre les saisons. Ce constat est important pour la suite, c'est par le dispositif d'assemblage que certains statuts (comparaison, révélation, narration) deviennent réellement opératoires. Une image isolée peut difficilement comparer. Un atlas peut révéler ce qu'aucune image ne contenait seule (Didi-Huberman, 2011). Les bureaux ne mobilisent pas le vocabulaire des assemblages, mais leur pratique le mobilise pour eux.

Au terme de ces constats, la typologie initiale sort transformée. Elle ne fonctionne pas comme une grille fixe permettant de classer chaque image dans une case. Elle fonctionne comme une grammaire opératoire à trois entrées, le type décrit l'image, le statut décrit ce qu'elle fait, le regard décrit qui la prend en charge. Aucune des trois entrées ne suffit seule. C'est leur articulation qui rend compte de ce que la photographie produit dans le projet d'architecture.

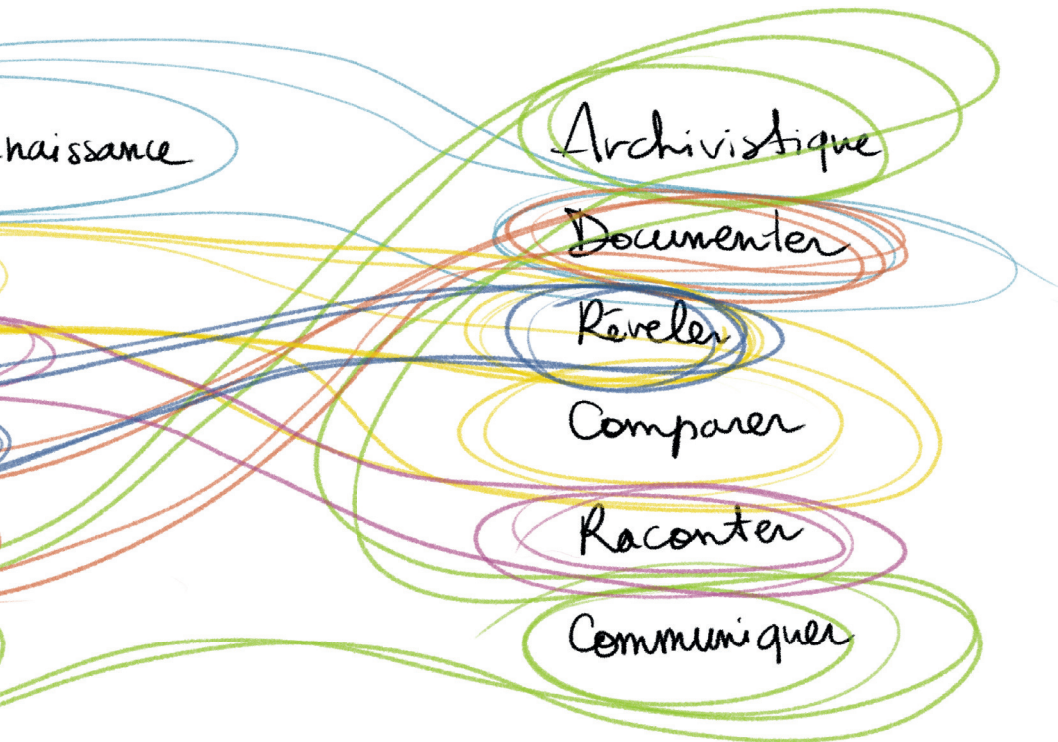


Figure 188

5.3 La photographie au fil du projet, des intensités variables

Les bureaux décrivent leur pratique photographique comme un flux. Thomas Montulet parle d'un « nuage de production » d'images qui accompagne tout le projet (chap. 4.1.4). Mais la photographie ne pèse pas de la même manière à tous les moments du projet. À certains, elle déplace des décisions et fait revenir les bureaux sur des choix arrêtés. À d'autres, elle accompagne le projet sans le transformer. La grammaire opératoire dégagée plus haut donne ici une lecture précise, ce qui change d'un moment à l'autre, c'est l'opérateur qui photographie, le statut que l'image active, et parfois le dispositif d'assemblage qui le porte.

La prise de connaissance du site et la mise en œuvre du projet concentrent les intensités les plus fortes. Ce sont les deux moments où le recours à un photographe externe s'est progressivement développé dans les trois bureaux. Sur le projet du théâtre des Variétés, Adria Goula et Corentin Haubruge ont été mobilisés dès la première visite. Sur le chantier de Magasin 4, Delphine Mathy y revient pendant six mois. AgwA fait du relevé photographique de chantier une pratique méthodique, entre autres avec Philippe Dujardin. Ce sont aussi les deux moments où s'activent les statuts les plus opératoires de la grammaire, la révélation et la comparaison. À Chapex, les images de Dujardin révèlent une polychromie sur les colonnes que l'œil d'AgwA n'avait pas constituée en intention, et le bureau revient sur la décision de tout repeindre en blanc. À Angleur, une photographie révèle la pertinence du projet de transformation, là où la description fonctionnelle l'avait jugé sans qualité. Sur Magasin 4, la série de Delphine Mathy fonctionne comme une reconduction photographique, en saisissant des états successifs du chantier qui disparaîtront sous les finitions. C'est l'assemblage en reconduction et en typologie qui active plus particulièrement le statut de comparaison, qu'aucune image isolée n'aurait pu produire seule. Sur Scarabeus, le quadrillage que mène Mathy fonctionne comme un inventaire, une lecture du site qui n'est ni diagnostic technique ni communication. C'est purement le regard du photographe sans un regard projectif.

Durant la phase de conception, l'utilisation reste forte mais le travail photographique change de nature. Les bureaux mobilisent surtout les photographies prises lors de la prise de connaissance, et lorsqu'une nouvelle prise de vue s'impose, ils la font généralement eux-mêmes. Thomas Barbera décrit l'usage de photographies de l'existant imprimées pour dessiner dessus, une pratique déjà mobilisée par Mies van der Rohe et Gaudí. La photographie n'est plus représentation, elle devient surface de travail dans une logique de collage projectif. Ouest pratique la colorisation de photos en noir et blanc pour tester des choix avant de les arrêter, ce qui active le statut de comparaison sur un mode projectif, l'image avant et l'image après font dialoguer une hypothèse avec elle-même. La photographie de maquette est la seule à demander parfois un photographe externe, parce que la maquette n'existe pas avant la conception. Delphine Mathy intervient sur celle de Kanal au 1/20e en cherchant une qualité plus poétique de lumière et d'atmosphère qui transforme l'objet de travail en image qui parle d'elle-même. Cette photographie

tient un rôle particulier, elle bascule entre comparaison, lorsqu'elle confronte plusieurs hypothèses ou plusieurs ambiances, et communication, lorsqu'elle circule dans les dossiers de concours. Ouest privilégie aussi la photographie de maquette car pour eux, montrer des images trop réalistes trop tôt focalise la discussion sur des détails au détriment des principes du projet. Ce type de photographie offre cette distance à l'hyperréalisme des images 3D.

Aux trois autres moments du projet, l'intensité opératoire et décisionnelle sont moindre et, les statuts qui s'activent sont plus codifiés. En validation, la photographie sert principalement à transmettre la pensée du bureau à un client ou à un jury, c'est le statut de communication qui domine. Central pratique l'auto-référencement en montrant des photographies de projets antérieurs pour figurer ce que le bureau imagine. En réception, le recours à un photographe est la norme et est l'utilisation que beaucoup de monde se fait de la photographie d'architecture. La photographie finale, plus codifiée, obéit à des codes établis et active essentiellement le statut de communication. Au-delà de la mise en place du projet, les images circulent dans le statut archivistique et le statut de communication, en nourrissant des dossiers internes ou en alimentant publications et expositions, mais leur fonction est de servir d'autres projets, pas de transformer celui qui est livré.

5.4 Vers le projet, intuitions opératoires

Les trois sous-parties précédentes ont fait travailler le matériau empirique sous trois angles, le regard, la grammaire opératoire des statuts, et l'intensité de la photographie au fil des moments. Quatre lignes de conduite s'en dégagent pour le projet. Elles ne forment pas une méthode, elles posent un cadre pour mobiliser la photographie consciemment dans la conception.

La première intuition est de convoquer plusieurs regards plutôt qu'un seul. L'analyse des trois regards a montré que l'architecte, le photographe et l'utilisateur ne regardent pas la même chose et ne produisent pas la même connaissance (chap. 5.1). Aucun regard n'est complet à lui seul. Le constat ethnographique nous montre qu'aucun des trois bureaux ne mobilise systématiquement le regard de l'utilisateur. Pour le projet, cela veut dire que l'on pourrait faire intervenir le regard de l'utilisateur en amont, pendant la prise de connaissance, là où il peut nourrir le diagnostic. Le faire intervenir en validation seulement reviendrait à n'utiliser ce regard que pour constater des choix déjà arrêtés.

La deuxième intuition est de faire travailler les statuts consciemment. La grammaire opératoire issue de la typologie a posé six statuts, archivistique, documentaire, révélation, comparaison, narration, communication (chap. 5.2). Une même image peut traverser plusieurs statuts dans la vie d'un projet, Chapex nous le montre bien. Pour le projet, cela demande une attention soutenue. Il ne suffit pas d'accumuler des images, il faut savoir à chaque moment ce qu'on attend d'elles, et reconnaître quand cette attente change en cours de route.

La troisième intuition est de décider qui photographie à chaque moment. La lecture des intensités variables a montré que le recours au photographe externe se concentre sur les moments où il s'agit de saisir un état transitoire ou de produire un savoir d'une qualité technique que l'architecte ne possède pas (chap. 5.3). Pour le projet, l'opérateur n'est pas une donnée évidente, c'est un choix. Photographier soi-même n'est pas équivalent à faire photographier par un autre. Reconnaître cette différence permet de mobiliser le bon regard au bon moment.

La quatrième intuition est d'explicitier les dispositifs d'assemblage. Les trois bureaux pratiquent largement les assemblages, atlas, séquence, reconduction, constellation, mais ils les nomment peu (chap. 5.2). C'est pourtant par ces dispositifs que les photographies deviennent opératoires. Une image isolée peut difficilement comparer, un atlas peut révéler ce qu'aucune image ne contenait seule. Pour le projet, cela veut dire ne pas s'arrêter aux images individuelles. Il faut construire des dispositifs d'assemblage explicites, choisis pour ce qu'ils permettent de produire.

Ces quatre intuitions ne ferment pas le débat. Elles posent un cadre que le chapitre suivant met partiellement à l'épreuve, étant donné que le cas d'étude Princesse Paola, par sa nature même de projet d'étudiant s'arrête au stade de la conception.

6 Expérimentation, ce que la photographie a fait au projet Princesse Paola

Ce chapitre rend compte de l'expérimentation menée sur le projet de transformation et d'extension de l'École Princesse Paola. Il assume une posture explicite : mobiliser la photographie à son maximum dans le processus de conception, pour observer ce qu'elle peut produire concrètement et où elle rencontre ses limites. Cette posture a été posée dès le premier contact avec le site, parce que la photographie était déjà l'objet du mémoire au moment où le cas d'étude a été choisi. Le projet s'est construit avec la photographie comme outil principal de lecture, d'analyse et de conception.

Cette posture a nécessité une bascule par rapport à mes habitudes de projet. Là où le réflexe acquis consiste à dessiner pour comprendre, l'expérimentation a renversé l'ordre, prendre le temps de regarder, d'analyser, de faire dialoguer les images entre elles avant de tracer la moindre intention. Ce renversement a demandé un effort de distance critique vis-à-vis d'une pratique que je connaissais déjà, et un temps d'apprentissage du dispositif lui-même.

Le chapitre rend compte de cette expérimentation en trois temps. Le premier, une phase de prise de connaissance, où trois corpus photographiques ont été constitués et analysés. Le second, une phase de conception, où ces corpus ont été mobilisés et où les images ont travaillé dans la fabrication du projet, parfois en changeant de statut au fil des décisions. Et enfin, une lecture critique des limites du dispositif.

6.1 Constituer le corpus, la prise de connaissance

La phase de prise de connaissance a mobilisé trois corpus photographiques dont celui de Photovoice qui répond à un constat qu'aucun des trois bureaux observés ne mobilise le regard de l'usager dans la prise de connaissance d'un site (chap. 4.1.4.1, Prise de

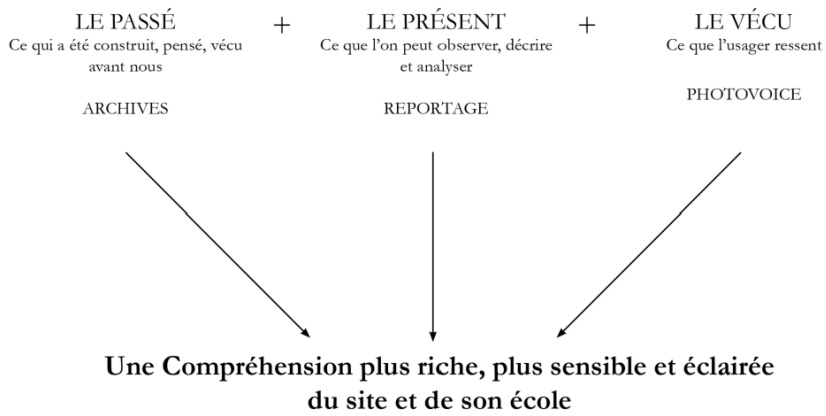


Figure 189

connaissance). Le dispositif a donc cherché à éprouver ce que produirait un corpus qui mobilise au mieux les trois regards (chap. 5.1, Trois regards à l'épreuve du terrain).

6.1.1 Trois corpus complémentaires

Les archives ont été le premier corpus rassemblé, auprès des fonds de la maison communale de Woluwe-Saint-Lambert et du fonds Charles Duyver conservé à la bibliothèque de LOCI, complétés par les vues Bruciel et une carte postale ancienne datable de la fin des années 1930 (chap. 4.2.3, Le corpus archivistique). Ce corpus a donné accès à des plans, élévations et coupes d'origine, ce qui a permis de mêler la photographie à d'autres outils de l'architecte. La reconstitution photographique menée à partir des vues aériennes a joué ici un rôle particulier, en mettant en regard plusieurs états du site à différentes décennies, elle a fait apparaître que l'église est le premier bâtiment construit, et que le quartier s'est dessiné autour, l'école et les maisons s'ajoutant ensuite. Cette antériorité ne dit pas seulement la chronologie de la construction, elle dit aussi la place sociale et historique de l'église à cette période, et elle légitime sa place centrale dans le projet, qui n'est pas seulement visuelle mais aussi historique.

Le reportage photographique personnel s'est déployé sur trois campagnes et sur deux saisons, l'hiver et la fin du printemps (chap. 4.2.3, Le reportage photographique personnel). Mon regard, sachant dès le départ que je devrais en faire un projet, n'a pas pu être totalement neutre, et il s'est progressivement orienté par les questions que la conception faisait émerger (chap. 5.1, Trois regards à l'épreuve du terrain). Plusieurs images se distinguent dans ce corpus, celle qui cadre l'église de la Sainte-Famille au centre, prise depuis la cour des primaires, celle du préau, où on peut voir sa courbe qui guide le regard et la circulation des usagers, et celle de l'impact visuel des arbres en surplomb créant presque une métaphore où l'école est un nid au milieu des branches. Ces images ont été le fondement de mes intentions ainsi que le fil rouge du lien entre l'église et le parc qui structure le projet. Elles activent un fort statut narratif comme une grammaire opératoire (chap. 5.2, La typologie à l'épreuve des pratiques). Nous pouvons aussi observer que ces trois images relèvent du type créatif, où mon regard de photographe, détaché du projet, prenait le dessus.

Le Photovoice a constitué le troisième corpus. Il a réuni des élèves de deux classes de troisième et cinquième primaire qui ont photographié avec des appareils jetables, ce qu'ils aimaient et ce qu'ils n'aimaient pas dans leur école (chap. 4.2.3, Le Photovoice avec les enfants). Ce dispositif a été conduit avant le démarrage de la conception, ce qui a permis d'inscrire le regard de l'utilisateur en amont du projet plutôt qu'en validation. Les intuitions précises qu'il a apportées sont reprises plus loin (chap. 6.2, Faire travailler le corpus dans la conception).

6.1.2 Une typologie construite par la pratique, des dispositifs d'assemblage

L'identification des différents types de photographies est née de la pratique, c'est en regardant mes propres photographies, et en les comparant à celles des magazines d'architecture comme A+ et celles des bureaux, que j'ai pu y dégager les différents types (chap. 3.3, Classer et assembler, vers une typologie opératoire). La typologie est venue de ma pratique avant de devenir cadre théorique, et elle a ainsi permis de relire les corpus avec un œil plus théorique. En ce qui concerne les typologies d'assemblage, elles ont été construites sur base de mes connaissances, de mes différents essais d'assemblage pour créer du projet, ainsi que de la pratique des différents bureaux.

Les trois corpus (Figure 190) ont donc ensuite été organisés selon différents dispositifs d'assemblage. Pendant la prise de connaissance, ce sont surtout les constellations et les reconductions qui ont été opérantes. Les constellations, telles que les pratique Oscar Barnay (chap. 3.3, Constellation), ont permis un tri thématique des centaines d'images accumulées, chaque constellation réunissant les images touchant à un même élément du site. (Figures 191 à 193) Les reconductions ont été menées entre les saisons et entre les époques, en croisant les archives anciennes avec mes reportages. (Figures 162 à 167) Cela a permis de saisir la relation entre le bâti et son site comme une relation temporelle. La confection d'un « Atlas plan » sous forme de photographies replacées aux zones concernées a permis aussi de faire dialoguer les photos en lien avec les espaces et d'aider à définir des objectifs du projet. (Figure 194)

Au terme de cette phase, le site était lu par trois corpus complémentaires et à travers un inventaire typologique, et organisé par les premiers dispositifs d'assemblage.

6.2 Concevoir grâce à la photographie

La phase de conception n'a pas constitué de nouveau corpus, à l'exception des photographies de maquettes prises au fil du travail. Cette phase a remobilisé le corpus existant en le relisant à travers les dispositifs d'assemblage. La photographie n'a pas non plus remplacé les outils traditionnels, le croquis, le plan, la coupe et la maquette, ils ont été présents tout au long de la conception. La photographie s'est ajoutée à eux et en amont pour nourrir une intention avant qu'elle soit dessinée et en parallèle pour confronter une hypothèse en cours de tracé. Les photographies imprimées sur lesquelles j'ai effectué des dessins rapides relèvent de cette dernière logique, projeter une intention dans le réel pour en évaluer la pertinence sans passer par un dessin complet.

6.2.1 Les séquences, support des décisions de projet

Les séquences ont été le dispositif le plus opératoire dans la fabrique du projet. Construites en amont des schémas d'intention, elles ont permis d'asseoir ces schémas en y apportant une couche sensible et réelle supplémentaire. Plusieurs séquences ont structuré le projet, chacune produisant des décisions précises.

« Un parc en surplomb », réunit quatre images qui font apparaître le rapport entre le dénivelé du parc et l'école. Une photographie d'archive de 1959 donne à voir le dénivelé imposant avant que la végétation ne le masque. Une vue d'hiver montre la pente lisible à travers les arbres dénudés. Une vue d'été, prise depuis le même point, fonctionne en reconduction au sein même de la séquence, le dénivelé y disparaît derrière une masse végétale qui devient la présence visuelle dominante. Une dernière image, prise depuis l'intérieur d'une classe, montre l'impact de ce dénivelé et de la végétation sur les vues vers l'extérieur. La séquence a fondé la décision de porter une importance avec des vues intérieures mais aussi extérieures sur le parc. (Figures 195 à 198)

« Une présence visuelle », réunit quatre images qui suivent un parcours, depuis l'absence de l'école jusqu'à la sortie vers la place de la Sainte-Famille. Une carte postale ancienne montre l'église seule depuis le parc avant la construction de l'école. La même vue prise aujourd'hui rend visible la présence de l'école. Une troisième image, prise dans la cour, donne à voir le lien visuel entre le bâtiment et l'église. La quatrième suit le parcours de sortie jusqu'à la descente vers la place. La séquence a fondé deux décisions, les circulations qui desservent les classes dirigent l'usager vers l'église ou vers le parc, et des vues intérieures sont cadrées vers l'un ou l'autre de ces pôles. (Figures 199 à 202)

« Une vue pour apprendre », réunit quatre images consacrées à la lumière et à la vue depuis les classes. Une photographie d'archive montre la façade en construction avec les châssis fraîchement posés et encore sans vitrage. Une vue actuelle de la même façade donne à voir le soleil qui la frappe. Une troisième entre dans une classe et donne à voir l'atmosphère que produit la proximité d'un arbre. La quatrième, tirée du Photovoice, montre l'ombre des branches projetée sur les étagères, ce qui atteste que les usagers perçoivent cette qualité lumineuse. La séquence a fondé deux décisions, toutes les classes en double orientation, une vue sur la végétation depuis chaque classe. On pourrait les traduire par l'expression d'une classe dans un parc. (Figures 208 à 211)

Il y a encore d'autres séquences comme « Une circulation pour respirer » (Figures 197 à 200) ou encore « Un mur à traverser » (Figures 221 à 224)

C'est ce passage de la séquence à la décision qui rend la photographie réellement opératoire dans la conception.

LES TROIS CORPUS

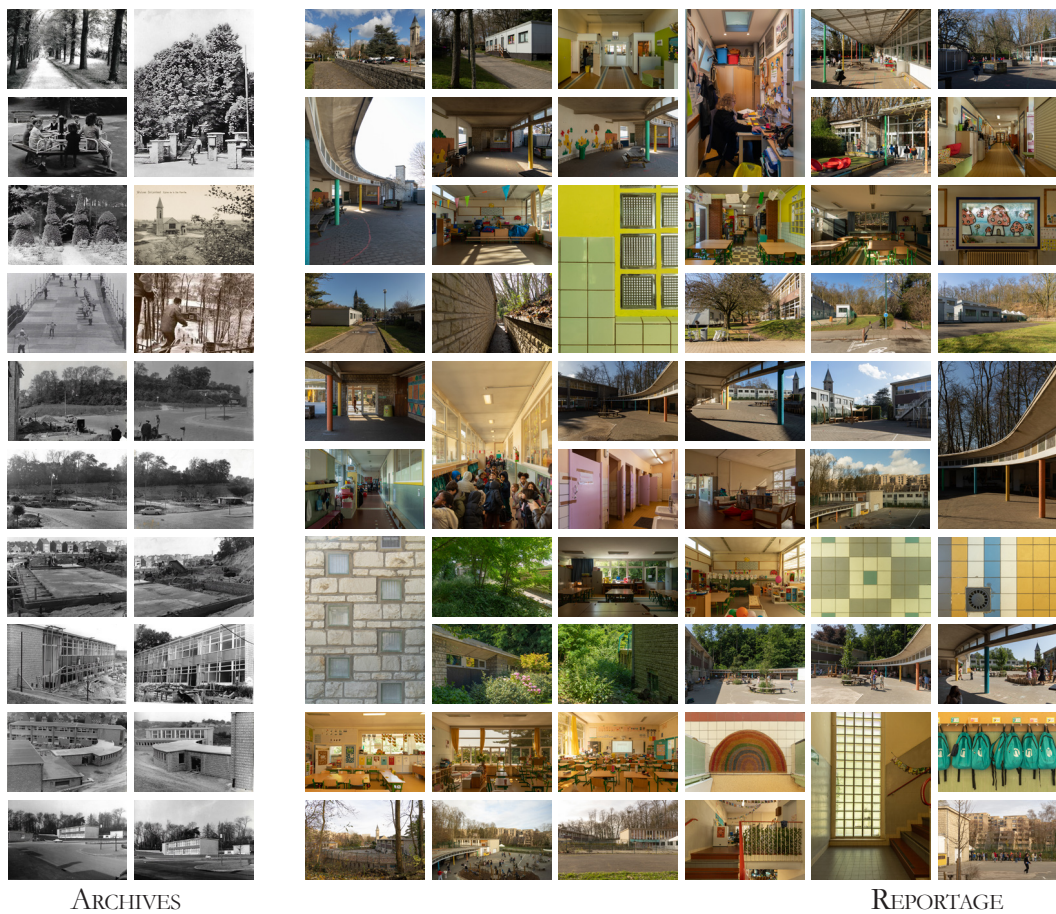
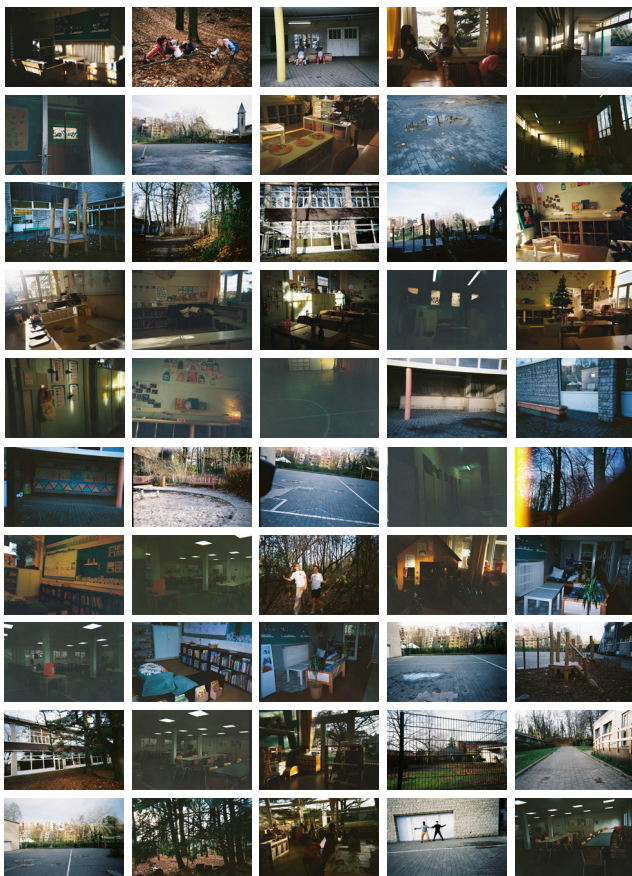


Figure 190

Fig.190: Auteur, *Sélection des trois corpus*, 2026



PHOTOVOICE



Fig.191: Auteur, *Constellation «Appropriations»*, 2026



CONSTELLATION: USAGERS



Figure 192

Fig.192: Auteur, *Constellation «Usagers»*, 2026



CONSTELLATION: MATTIÈRES

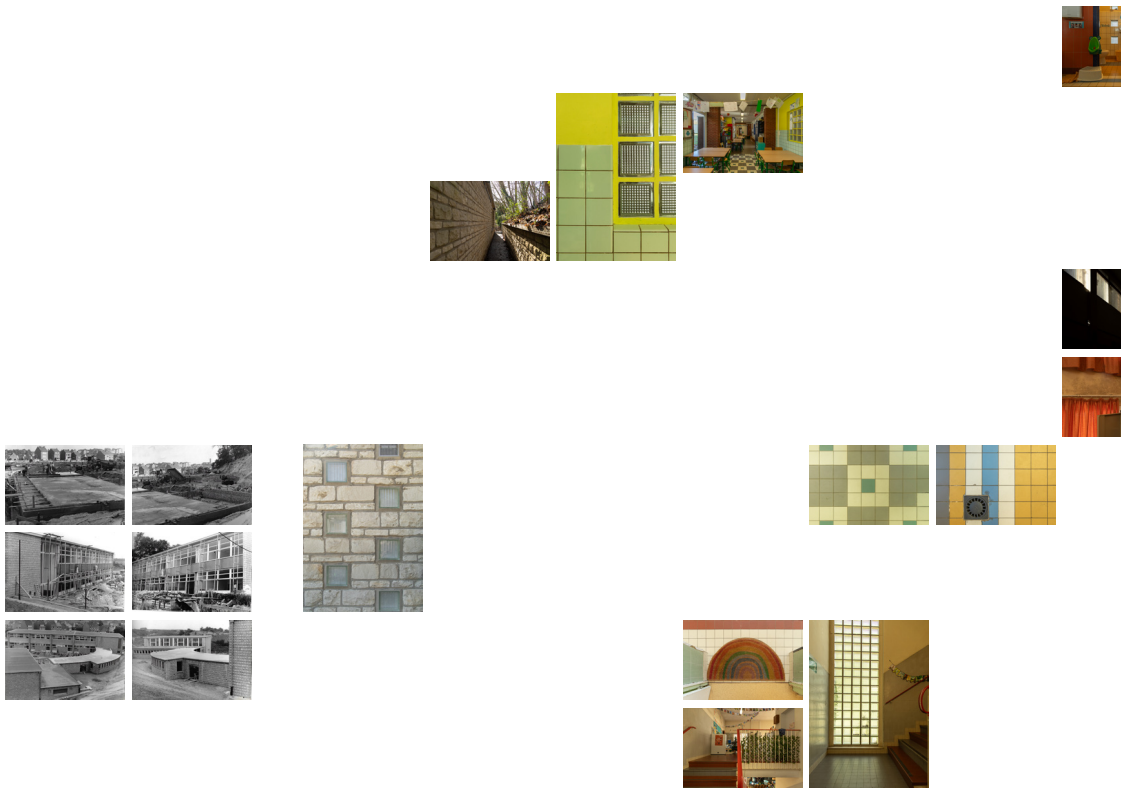


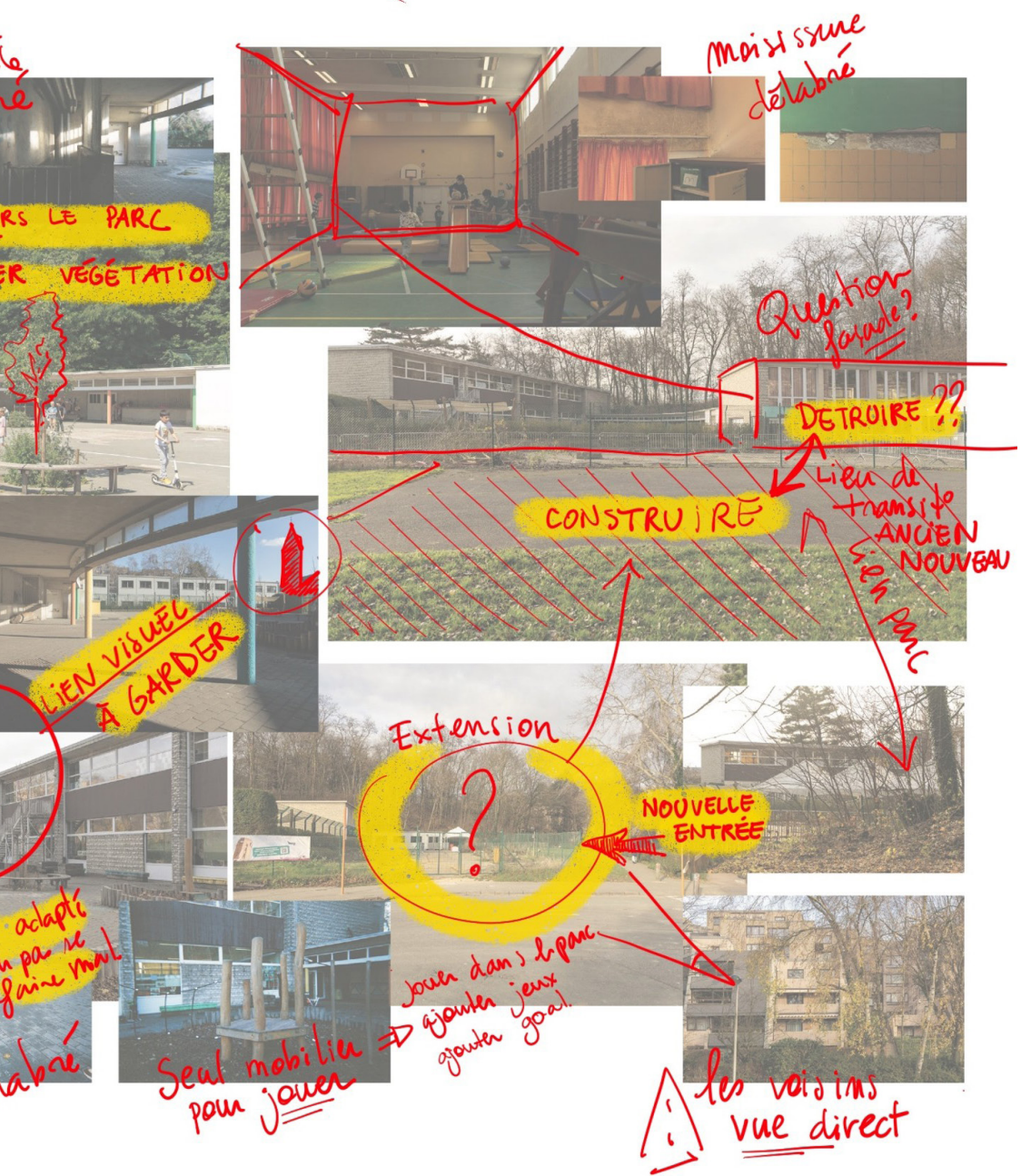
Figure 193

Fig.193: Auteur, *Constellation «Matières»*, 2026





Figure 194



SÉQUENCE: UN PARC EN SURPLOMB



Figure 195



Figure 196

Fig.195: Nestor Defraene, Archives communales de WSL., *Pose des fondations de l'école Princesse Paola*, 1959
Fig.196: Auteur, *Impact visuel des arbres depuis la cour en hiver*, 2025



Figure 197



Figure 198

Fig.197: Auteur, *Impact visuel des arbres depuis la cour au printemps*, 2025

Fig.198: Auteur, *Vue depuis le réfectoire des maternelles sur la pente du parc*, 2025

SÉQUENCE: UNE PRÉSENCE VISUELLE



Figure 199



Figure 200

Fig.199: Carte Postale, Place de la Sainte Famille WSL, 1940 - 1955

Fig.200: Auteur, *Relation entre le parc l'école et l'église en hiver*, 2025



Figure 201



Figure 202

Fig.201: Auteur, *L'église dans l'axe visuel de la circulation*, 2025

Fig.202: Auteur, *La cour maternelle avec le clocher qui dépasse*, 2025

CIRCULATIONS

Agrandir la classe et lui adjoindre une coursive extérieure permet une double orientation et favorise la ventilation naturelle en période de chaleur. Les ouvertures de part et d'autre donnent le sentiment d'avoir cours dans le parc plutôt qu'à ses abords. Les arbres filtrent le soleil en été et le laissent pénétrer en hiver. Reporter les coursives à l'extérieur désencombre les couloirs : le mobilier de rangement y est déplacé, et les élèves enfilent manteau et chaussures dans la classe, fluidifiant la sortie.

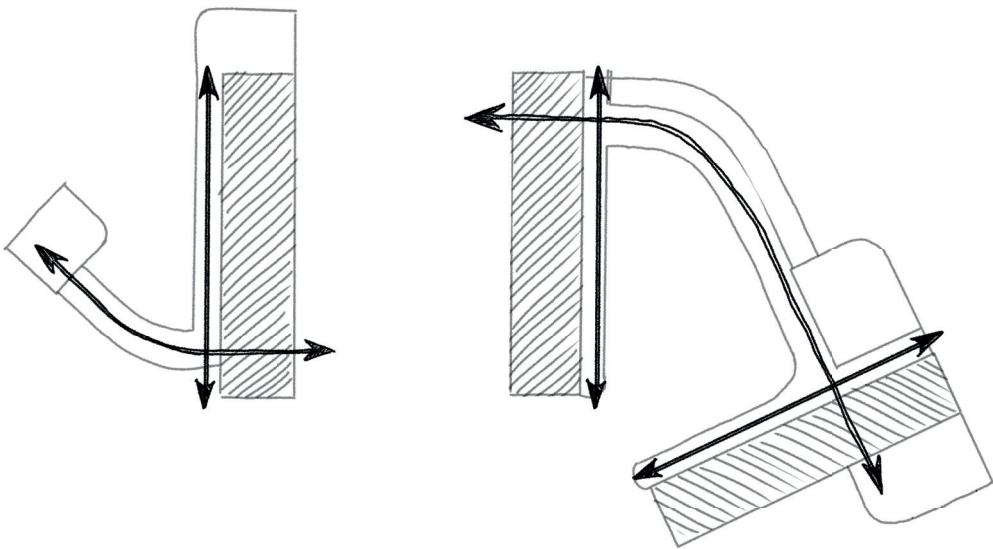


Figure 203

VUES

Agrandir la classe et lui adjoindre une coursive extérieure permet une double orientation et favorise la ventilation naturelle en période de chaleur. Les ouvertures de part et d'autre donnent le sentiment d'avoir cours dans le parc plutôt qu'à ses abords. Les arbres filtrent le soleil en été et le laissent pénétrer en hiver. Reporter les coursives à l'extérieur désencombre les couloirs : le mobilier de rangement y est déplacé, et les élèves enfilent manteau et chaussures dans la classe, fluidifiant la sortie.

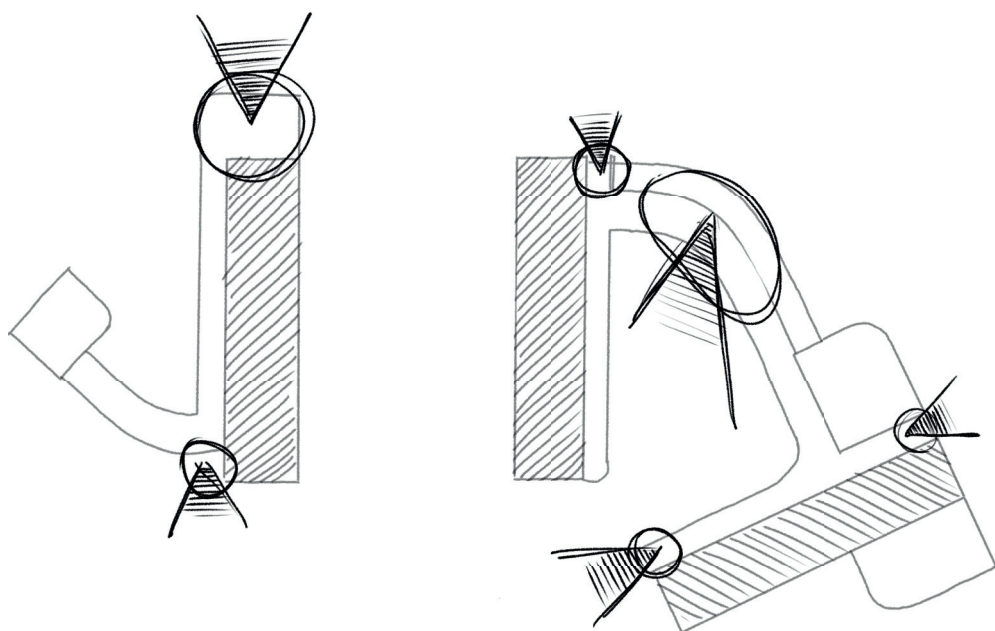


Figure 204

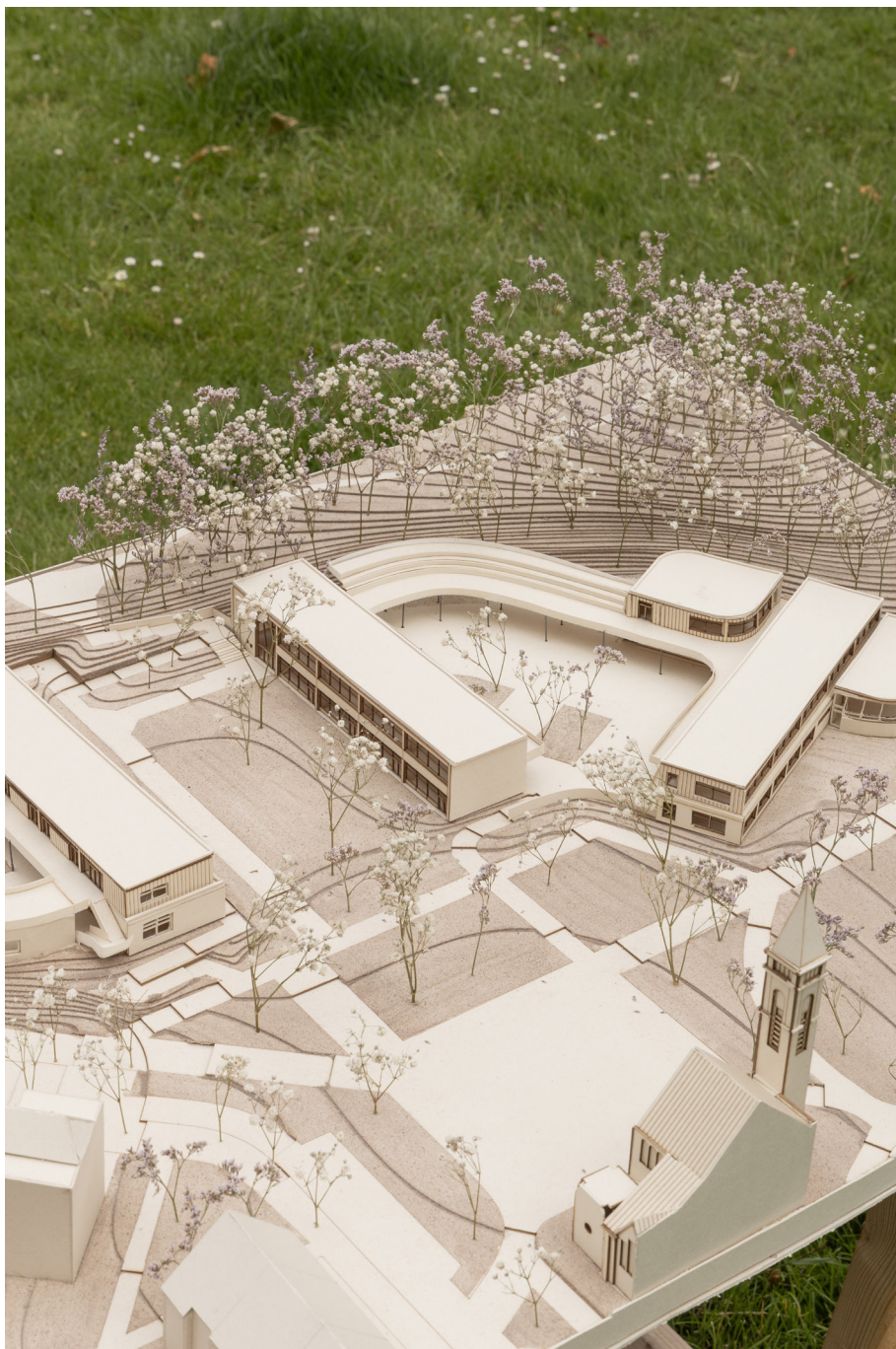


Figure 205

Fig.205: Auteur, *Photographie de maquette de site «du parc à l'église»*, 2026



Figure 206



Figure 207

Fig.206: Auteur, *Photographie de maquette de site «vue globale», 2026*

Fig.207: Auteur, *Photographie de maquette de site «bâtiment primaire», 2026*

SÉQUENCE: UNE VUE POUR APPRENDRE



Figure 208



Figure 209

Fig.208: Archives communales de WSL, *Photographie de chantier de l'école Princesse Paola*, 1960
Fig.209: Auteur, *La façade du bâtiment primaire en sortant du parc*, 2025



Figure 210



Figure 211

Fig.210: Auteur, *Vue sur la cime des arbres depuis une classe à l'étage du bâtiment primaire*, 2025
Fig.211: Elèves, *Photovoice: la lumière dans la classe*, novembre 2025

SÉQUENCE: UNE CIRCULATION POUR RESPIRER



Figure 212



Figure 213

Fig.212: Auteur, *Circulation du bâtiment maternelle*, 2025

Fig.213: Auteur, *Circulation rdc du bâtiment primaire*, 2025



Figure 214



Figure 215

Fig.214: Auteur, *Circulation étage du bâtiment primaire* , 2025

Fig.215: Auteur, *Préau maternelle* , 2025

ACTUEL

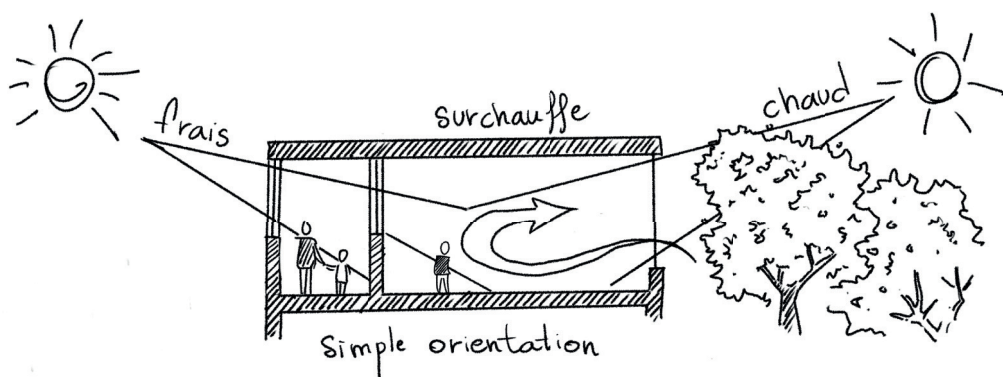


Figure 216

PROJETÉ

Agrandir la classe et lui adjoindre une coursive extérieure permet une double orientation et favorise la ventilation naturelle en période de chaleur. Les ouvertures de part et d'autre donnent le sentiment d'avoir cours dans le parc plutôt qu'à ses abords. Les arbres filtrent le soleil en été et le laissent pénétrer en hiver. Reporter les coursives à l'extérieur désencombre les couloirs : le mobilier de rangement y est déplacé, et les élèves enfilent manteau et chaussures dans la classe, fluidifiant la sortie.

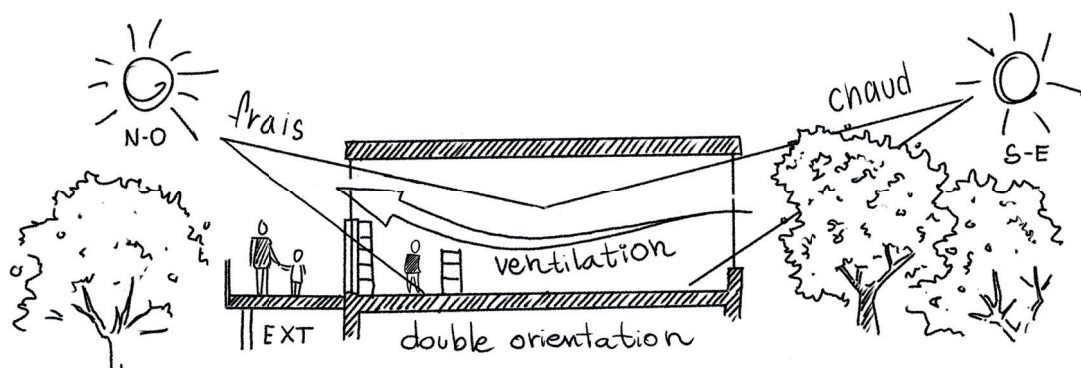


Figure 217



Figure 218

Fig.218: Auteur, *Photographie de maquette de la classe*, 2026



Figure 219



Figure 220

Fig.219: Auteur, *Photographie de maquette de la classe*, 2026
Fig.220: Auteur, *Photographie de maquette de la classe*, 2026

SÉQUENCE: UN MUR À TRAVERSER



Figure 221



Figure 222

Fig.221: Archives communales de WSL, *Photographie chantier de l'école Princesse Paola*, 1960
Fig.222: Auteur, *L'heure de la récré*, 2025



Figure 223



Figure 224

Fig.223: Auteur, *Tons en rang*, 2025

Fig.224: Elèves, *Photovoice: Jouer dans le parc*, novembre 2025

ACTUEL

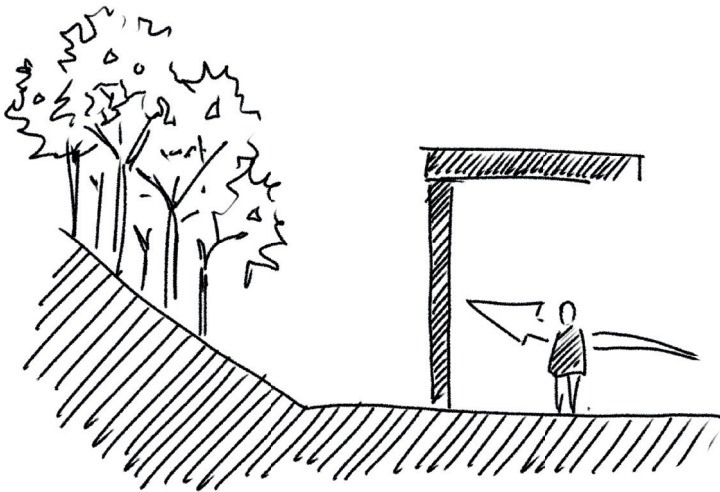


Figure 225

PROJETÉ

Ouvrir le préau permet de repousser les limites de la cour jusqu'au parc, effaçant la frontière entre les deux. La pente est aménagée pour devenir un terrain de jeux à part entière, de sorte que le lien entre l'école et le parc ne soit plus seulement visuel mais bel et bien physique.

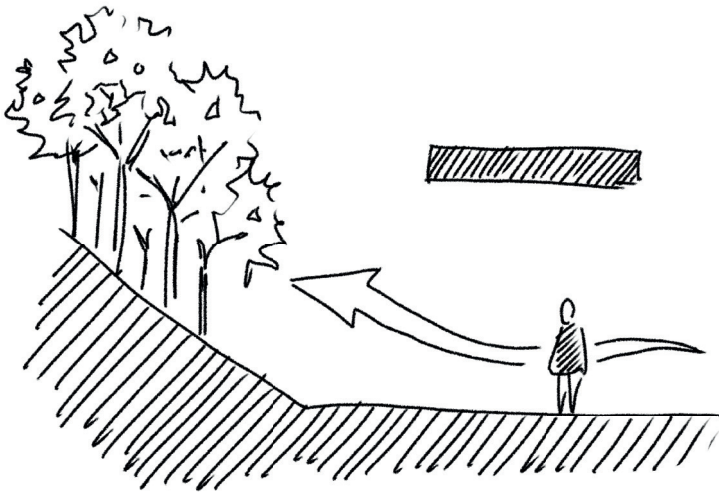


Figure 226



Figure 227



Figure 228



Figure 229



Figure 230

Fig.229: Élèves, *Photovoice: Espace des trophées*, novembre 2025
Fig.230: Élèves, *Photovoice: Espace de lecture*, novembre 2025

6.2.2 Le Photovoice mis en relation dans la conception

Le Photovoice a été opérant durant toute la phase de conception et a nourri plusieurs intuitions, en complément ou en croisement avec d'autres dispositifs comme celui des séquences vues précédemment.

La matière a été nourrie par les photographies de détail, cadrages serrés sur les imbrications de matières et de couleurs (Figures 150 à 161), et par le Photovoice qui a fait apparaître l'importance vécue de la matière pour les enfants, notamment celle du sol perçu à travers le corps qui joue, tombe et se fait mal. (Figure 231) Cette attention portée à la matière a questionné et a déterminé le choix du visuel de l'école en choisissant la pierre comme socle qui touche le sol, en filiation avec l'église et pour garder le caractère actuel de l'école. Ainsi que le choix du bois pour le premier niveau en filiation avec le parc en surplomb. L'humidité a été nourrie par les photographies de détail qui ont permis de cartographier les zones dégradées, et par le Photovoice où plusieurs images font remonter ces dégradations comme expérience quotidienne, rideaux abîmés, sol cabossé, traces de moisissure, graffitis sur les fenêtres. (Figure 172)

L'appropriation des espaces a été nourrie par le Photovoice. Les enfants ont photographié le coin lecture, les coussins, le canapé, autant de lieux secondaires qui ne figuraient pas dans les éléments programmatiques mais qui se sont révélés essentiels à la qualité d'usage. Lors du premier reportage, j'ai aussi identifié certains éléments d'appropriation comme l'espace café pour les profs, mais aussi les lieux de rangement. Ces observations ont amené le projet vers une attention aux espaces d'appropriation possible.

Ce sont deux exemples parmi d'autres points d'attention apportés par le Photovoice.



Figure 231

want het terrein is niet plat

« *Want het terrein is niet plat.* »
« *Parceque le terrain n'est pas plat.* »

À travers cette image, les élèves montrent que le sol de la cour est cabossé et irrégulier. Plusieurs photographies similaires mettent en évidence un terrain dur, avec des flaques d'eau, peu confortable pour jouer ou courir. Le sol est perçu à travers le corps : on glisse, on tombe, on se fait mal.



Figure 232

Wand in de turnzaal liggen veel leuke spullen,
er zijn veel lampen kapot) de gordijnen hangen
er half af en er is  graffiti op de ramen.

« Parce que dans la salle de sport il y a beaucoup d'objets amusants. Beaucoup de lampes sont cassées, les rideaux pendent à moitié et il y a des graffitis sur les fenêtres. »

Cette image montre un rapport ambivalent à la salle de sport. Les élèves apprécient la présence d'objets et d'équipements qui permettent de jouer, mais ils remarquent aussi un espace dégradé : lampes cassées, rideaux abîmés ou fermés, graffitis sur les fenêtres et traces de moisissure. La photographie met en évidence un lieu à la fois utilisé et apprécié, mais dont l'état influence la qualité de l'expérience



Figure 233

*Lelijk en vies.
ik vind het eng.*

« *Lelijk en vies. Ik vind het eng.* »
« *Moche et sale. Je trouve ça effrayant.* »

À travers cette image, les élèves expriment un sentiment d'inconfort et de peur lié à cet espace. L'obscurité, l'état des murs donnent une impression de saleté et d'insécurité. Cette photographie montre que certains espaces de la cour ne sont pas perçus comme accueillants et sont évités par les élèves.



Figure 234

de natuur is leuk en mooi

« De natuur is leuk en mooi. »
« La nature est chouette et belle »

À travers cette image, les élèves expriment leur attachement à la présence de la nature. Ils expliquent qu'ils apprécient particulièrement cet endroit parce qu'il y a peu d'arbres dans la cour de l'école. Être dans les bois est perçu comme un moment agréable, calme et où la nature devient un espace de jeu.



Figure 235



Figure 236



Figure 237



Figure 238

Fig.235: Louis Duboys Fresney, Archi5 et Bureau Face B, Photographie finale du projet de l'école Hélène Carrère d'Encausse, 2024

Fig.236: Edwood, Photographie de chantier du projet de l'école Hélène Carrère d'Encausse, 2023-2024

Fig.237: Edwood, Photographie de chantier du projet de l'école Hélène Carrère d'Encausse, 2023-2024

Fig.238: Louis Duboys Fresney, Archi5 et Bureau Face B, Photographie finale du projet de l'école Hélène Carrère d'Encausse, 2024

6.2.3 Références, maquettes, atlas

Plusieurs références architecturales a été mobilisées, que ce soit des projets comme l'école Hélène Carrère d'Encausse réalisée par archi5 et Bureau Face B (Figures 235 et 238) qui articule des courbes aux angles, l'usage du bois, et des zones de toiture exploitées comme terrasses, autant de partis qui rejoignent les intentions formées sur Princesse Paola. Ainsi que des références plus à l'échelle de la matière et du mobilier ont été mobilisées. Leur rôle n'a pas été de déclencher des intentions, mais de confirmer et de visualiser des choix déjà pressentis. La visualisation des photos de chantier de l'école d'Encausse m'a orienté vers la structure à adopter pour mon projet. (Figures 236, 237 et 239 à 241) Ces différentes images de référence ont fonctionné à la manière des archives internes des bureaux interviewés (chap. 5.2, La typologie à l'épreuve des pratiques).

Deux maquettes ont été construites, l'une au 1/200e (Figures 205 à 207, 227, 228 et 250) pour confronter différentes hypothèses volumétriques, l'autre au 1/30e (Figures 218 à 220) pour se projeter dans une classe et réfléchir à la matière. Les photographies de la maquette au 1/30e ont simulé un point de vue d'usager dans une classe, ce qui a permis de tester la spatialité, la matérialité et la lumière. Ces photographies ont validé les intentions plutôt que de les déplacer, mais cette validation a permis d'engager les choix matériels et lumineux avec un appui visuel concret avant les décisions finales.

L'atlas, déjà commencé à la fin de la prise de connaissance, a continué à se transformer pendant la conception. De nouvelles images sont venues s'y ajouter, photographies de maquettes, références, captures de l'arpentage numérique, et certaines ont été déplacées à mesure que ce qu'elles montraient prenait une importance nouvelle. Sa mission ne se limite pas à celle d'un simple instrument de classification. Il mêle des couches hétérogènes, archives, reportage, regard de l'usager, références, et c'est ce mélange qui produit ce que les autres outils ne peuvent montrer. L'atlas montre l'âme du projet, le cheminement qui mène du diagnostic au parti pris. Il fonctionne dans la logique d'un dispositif de pensée par les images et, dans une logique propre à la conception architecturale, comme représentation processuelle d'un projet en train de se faire.



Figure 239



Figure 240



Figure 241

Fig.239: Edwood, *Photographie de chantier du projet de l'école Hélène Carrère d'Encausse*, 2023-2024

Fig.240: Edwood, *Photographie de chantier du projet de l'école Hélène Carrère d'Encausse*, 2023-2024

Fig.241: Edwood, *Photographie de chantier du projet de l'école Hélène Carrère d'Encausse*, 2023-2024



Figure 242



Figure 243



Figure 244



Figure 245



Figure 246



Figure 247

6.2.4 L'arpentage numérique et l'élargissement à l'échelle du quartier

L'arpentage numérique a joué deux rôles distincts. En prise de connaissance, la photogrammétrie via Google Earth et Google Street View (Figures 242 à 247) ont complété le reportage par des vues impossibles à réaliser autrement, sans pour autant produire le sentir du site que seule la présence physique permet. Pendant la conception, l'arpentage numérique a pris un autre sens. À mesure que le projet avançait, le fil rouge du lien parc/église a fait apparaître un manque dans la traduction architecturale en cours. Je défendais ce lien comme parti pris, mais je ne traitais en réalité que l'entre-deux, l'école elle-même, sans articuler physiquement le parc et l'église. À ce moment, le retour physique sur site était moins évident, l'arpentage numérique a permis de poursuivre le travail à une nouvelle échelle. La place de la Sainte-Famille a été retravaillée comme une prolongation du parc à son quartier. Lier le parc, l'église, l'école et le quartier en une entité cohérente, afin de redéfinir de casser cette idée de « je rentre » dans un parc mais plutôt « je vis » avec et dans le parc de Roodebeek

Ce déplacement de l'échelle du projet, est un exemple où la photographie a opéré en tant que statut de révélation, non pas sur le site mais sur le projet lui-même. Les outils photographiques sont donc mobilisés selon le moment et les questions que la conception fait remonter.

ACTUEL

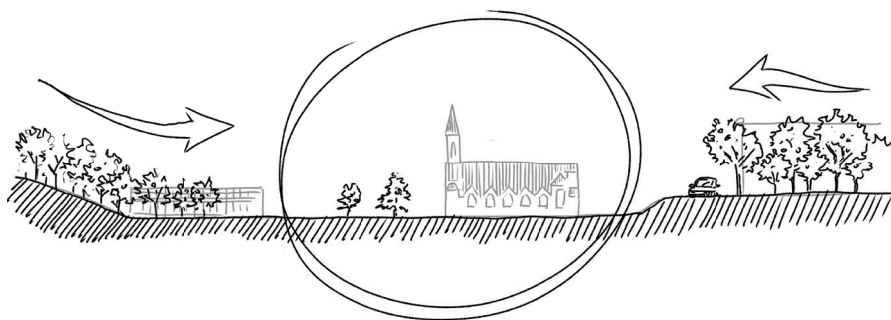


Figure 248

PROJETÉ

Prolonger le parc jusqu'à la place Sainte-Famille permet de tisser un lien physique entre l'église, le parc et les riverains. Les entrées du parc de Roodebeek sont aujourd'hui peu lisibles et peu accueillantes. Avec ce prolongement, on y entre sans s'en rendre compte. L'école n'est plus dans cette position d'entre-deux : le parc, l'école et l'église ne font plus qu'un. Le quartier devient un parc à part entière.



Figure 249

Fig.249: Auteur, *Lien végétal entre le parc de Roodebeek et son quartier projeté*, 2026

Fig.250: Auteur, *Photographie de maquette de site «Place de la Sainte Famille projet projeté»*, 2026





6.3 Ce que le dispositif expérimental n’a pas pu tester

L’expérimentation a été menée sur trois des six moments du projet : la prise de connaissance, la conception et la validation. Les trois moments suivants, la mise en œuvre, la réception, et l’au-delà du projet, n’ont pas pu être éprouvés, parce que le cas d’étude s’arrête au stade de la conception et validation académique.

La mise en œuvre est l’un des moments où la photographie pèse vraiment dans le processus (chap. 5.3, La photographie au fil du projet, des intensités variables). C’est aussi le moment où le recours à un photographe externe s’est progressivement systématisé chez AgwA, Central et Ouest. Cette force opératoire de la photographie de chantier, l’expérimentation n’a pas pu la mesurer. La réception et l’au-delà du projet restent aussi inaccessibles à un projet de diplôme, avec la photographie finale destinée à la publication et la circulation des images comme ressource interne pour des dossiers ultérieurs.

Au-delà des moments non testés, j’ai assumé simultanément le rôle de photographe et celui d’architecte, ce qui a inévitablement biaisé la neutralité du regard photographique que les bureaux observés sollicitent en faisant intervenir un photographe externe. Ce constat de « double » regard mériterait un mémoire à lui seul : soit on se trouve dans la situation d’un dialogue entre deux personnes (architecte et photographe), soit c’est une même personne qui confronte plusieurs manières d’appréhender une question, comme le ferait un architecte en passant du dessin à la maquette.

Le Photovoice a partiellement compensé cette limite en introduisant le regard de l’usager, mais il n’a éprouvé qu’un type d’usager. Le regard d’un photographe extérieur sur le site, et celui des enseignants comme deuxième type d’usager, restent à mobiliser pour de futures expérimentations qui pourraient travailler le triangle des regards (chap. 5.1, Trois regards à l’épreuve du terrain) de manière plus complète.

Un autre point qui serait intéressant à approfondir est l’hybridation des assemblages. Si un assemblage produit du sens qu’une image seule ne peut générer, combiner plusieurs dispositifs, comme la recondution et la séquence, pourrait produire des connaissances qu’aucun ne pourrait produire séparément.

Une autre limite mérite d’être nommée, l’arpentage numérique n’est pas un substitut à la visite de site, il est un outil complémentaire qui prolonge l’observation mais, il se limite à des points de vue fixe sans faire fonctionner d’autres sens.

Donc sur les deux moments éprouvés, et avec un dispositif qui croise trois corpus et quatre dispositifs d’assemblage, l’expérimentation a montré que la photographie peut être un outil opératoire majeur de la conception architecturale, dès lors qu’elle est mobilisée consciemment et qu’on accepte de lui consacrer le temps qu’elle demande. La principale leçon méthodologique du dispositif tient à cette condition temporelle.

7 Vers une Architecture du regard

Photographier le réel avant de le transformer m’a appris quelque chose que ni le croquis ni le relevé ne révélaient de la même façon. Le projet commence peut-être avant le dessin, dans l’attention portée au réel. La photographie m’a appris à ralentir, à prendre le temps de voir avant de projeter.

Ce constat personnel demandait à être éprouvé. Le travail s’est construit autour de la question de, comment la photographie intègre-t-elle le processus de conception architectural? L’enquête menée dans trois bureaux bruxellois, la construction d’une typologie des images et des dispositifs d’assemblage, et l’expérimentation conduite sur le projet de l’École Princesse Paola, m’ont permis d’apporter des éléments de réponse à cette question, sans la clore.

Dans cette démarche, le premier acquis tient à la manière dont fonctionne la photographie dans le projet. Une image n’a pas un usage fixe. Elle s’inscrit dans une configuration relationnelle qui articule trois entrées, le type qui décrit sa nature, le statut qui décrit ce qu’elle fait à un moment donné, et le regard qui la prend en charge. Cette grammaire, dégagée par le croisement de la typologie théorique et des deux terrains, n’est pas une grille qui enferme. Elle offre un outil de lecture qui rend compte de la plasticité réelle de la photographie dans le projet. Le cas Chapex, où une photographie de chantier de Philippe Dujardin pour AgwA passe d’un statut documentaire à un statut de révélation puis d’archive, illustre cette mobilité. Six statuts opératoires ont été dégagés de l’analyse, archivistique, de documentation, de révélation, de comparaison, narratif, de communication. Aucune de ces fonctions n’est inscrite dans l’image. Elles s’activent à la rencontre d’un usage et d’un regard.

Le deuxième acquis porte sur la pluralité des regards. Le regard de l’architecte, celui du photographe et celui de l’usager ne produisent pas la même connaissance d’un même lieu. L’architecte cadre selon des questions de projet, sa force est sa pertinence opératoire et sa

limite est qu'il ne voit, en règle générale, que ce qu'il était venu chercher. Le photographe, lorsqu'il est sollicité, déplace cette logique en occupant une posture d'attente qui produit du savoir là où l'attention de l'architecte n'était pas allée. L'utilisateur, enfin, photographie un environnement qu'il habite quotidiennement, et fait remonter une connaissance par l'usage qu'aucun des deux autres ne peut formuler à sa place. Le Photovoice mené avec les enfants de l'École Princesse Paola a constitué dans ce mémoire le dispositif le plus opératoire pour réintroduire ce troisième regard en amont du projet plutôt qu'en validation, ce qu'aucun des trois bureaux observés ne pratiquait explicitement. Le croisement des trois regards autour d'un même site fait apparaître ce qu'aucun ne peut raconter seul, et c'est dans leur juxtaposition que se constitue la connaissance la plus complète d'un lieu.

Le troisième acquis a trait à la place de la photographie au fil du projet et au rôle des dispositifs d'assemblage. La photographie n'a pas une intensité constante dans le processus de conception. Selon les moments du projet, elle est mobilisée différemment et son poids dans la décision varie. Le cas Chapex, où une photographie de chantier a fait revenir AgwA sur la décision de repeindre les colonnes en blanc, illustre un moment où la photographie pèse directement dans la décision architecturale. Les bureaux interviewés mobilisent rarement le vocabulaire des dispositifs d'assemblage, mais leur pratique en mobilise constamment la logique. C'est par ces dispositifs que les statuts deviennent opératoires. Une image isolée donne accès à une perception, c'est l'organisation des images en constellation, en séquence, en atlas, en reconduction qui permet de produire des interprétations. Le projet Princesse Paola a éprouvé concrètement cette logique. Trois séquences photographiques, Un parc en surplomb, Transparence, Présence de l'église, ont fondé des décisions précises de conception, sur les vues des classes, leur double orientation, et les circulations qui dirigent l'utilisateur vers l'église ou vers le parc. La séquence ne représente pas le projet, elle l'argumente.

Ces acquis nécessitent d'être nuancés à plusieurs égards. La photographie n'est pas un outil exclusif, elle travaille avec et auprès des autres représentations architecturales. Le plan, la coupe, la maquette, le croquis n'ont pas été remplacés dans l'expérimentation, ils ont été nourris en amont par les corpus et les dispositifs d'assemblage. La photographie acquiert sa pleine pertinence en dialogue avec eux, et non contre eux. L'expérimentation comporte par ailleurs des limites identifiées. Deux des six moments du projet, la mise en œuvre et la réception, n'ont pas pu être éprouvés parce que le cas d'étude s'arrête au stade de la conception académique. Le double rôle d'architecte et de photographe que j'ai assumé a supprimé le rôle dialogique du regard photographique que les bureaux observés sollicitent en faisant intervenir un photographe externe. Le Photovoice n'a éprouvé qu'un seul type d'utilisateurs, les enfants. Le regard d'un photographe extérieur sur le site et celui des enseignants comme deuxième type d'utilisateur restent à mobiliser pour des expérimentations ultérieures.

Plus largement, la question ouverte par ce travail n'est pas celle de la photographie isolée mais celle du croisement des médiums. Si la photographie enrichit la pratique architecturale, c'est en partie parce qu'elle apporte une manière de regarder différente de celle des outils habituels de l'architecte. Elle n'est pas la seule à pouvoir le faire. La vidéo, qui introduit la durée et le mouvement, la peinture, qui assume le geste et l'interprétation, le son et la musique, qui restituent une dimension acoustique de l'espace, sont autant de pratiques qui pourraient nourrir la conception architecturale en amont et en parallèle du dessin. Une recherche prolongée pourrait étudier comment ces différents médiums se combinent dans la pratique des architectes contemporains, et ce que produit, pour le projet, la circulation entre eux. Ce que ce mémoire a cherché à montrer pour la photographie, c'est qu'un médium devient outil de conception lorsqu'il est mobilisé consciemment et organisé.

Ainsi, ce mémoire ne défend pas tant la photographie comme un outil supérieur aux autres, mais comme l'exemple d'un déplacement possible du regard architectural. Montrer que le projet se nourrit pleinement lorsque l'architecte accepte de circuler entre plusieurs médiums, plusieurs temporalités et plusieurs formes d'attention au réel. En d'autres mots, plusieurs regards. C'est dans cette circulation des regards, plus que dans la maîtrise isolée d'un outil, que peut s'inventer une pratique architecturale plus sensible, plus critique et plus ouverte.

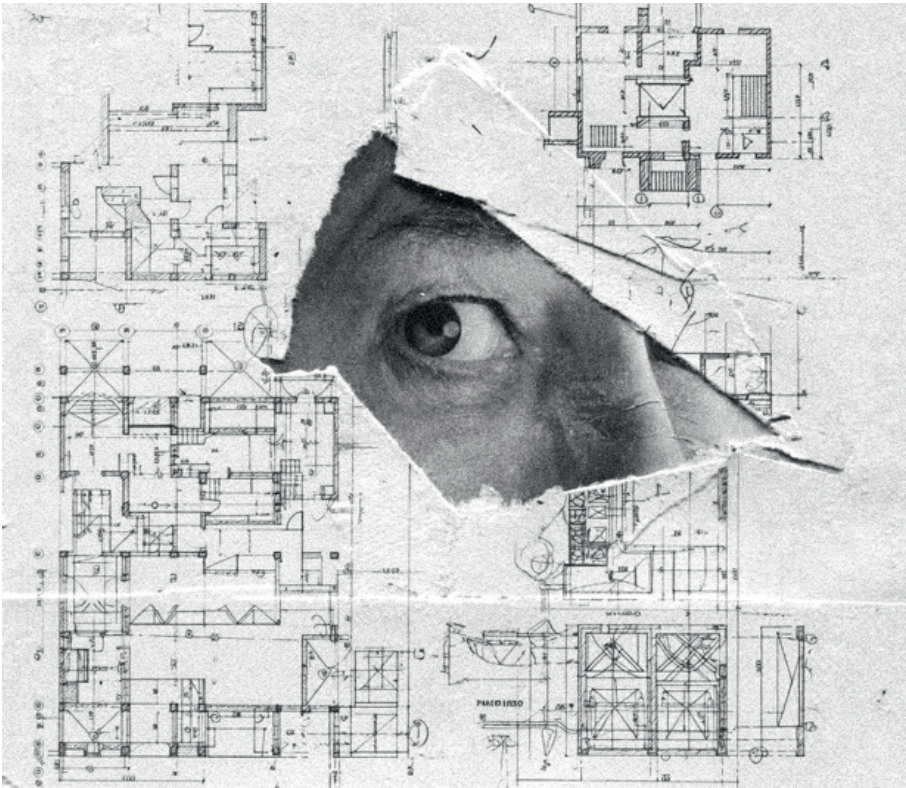


Figure 251

Et vous, quels regards laisserez-vous entrer
dans votre manière de concevoir ?

8 Bibliographie

- Ackerman, James S.** « On the Origins of Architectural Photography. » CCA Mellon Lectures, 4 décembre 2001. Montréal : Centre Canadien d'Architecture, 2001. <https://www.cca.qc.ca/cca-media/files/1481/1382/Mellon02-JA.pdf>
- Ballesta, Jordi, et Anne-Céline Callens**, dir. Photographier le chantier. Transformation, inachèvement, altération, désordre. Paris : Hermann, 2019.
- Barnay, Oscar.** « Paul Vancassel, Une histoire des regards photographiques. » Focales, n° 7 (2023). <https://doi.org/10.4000/focales.2455>
- Barnay, Oscar.** La photographie & le projet architectural : penser l'image dans le processus créatif des architectes. Saint-Étienne : ENSA Saint-Étienne, 2023. Catalogue d'exposition.
- Barthes, Roland.** La Chambre claire : note sur la photographie. Paris : Cahiers du Cinéma / Gallimard / Le Seuil, 1980.
- Bazin, Philippe.** « Camilo José Vergara, un photographe scientifique et politique. » IdeAs, n° 13 (2019). <https://doi.org/10.4000/ideas.5135>
- Belloï, Livio, et Maud Hagelstein**, dir. La mécanique du détail : approches transversales. Coll. « Signes ». Lyon : ENS Éditions, 2014.
- Couëlle, Jennifer.** « Duane Michals. » CVphoto, n° 44 (automne 1998) : 23-30. <https://cielvariable.ca/numeros/ciel-variable-44-theatre-des-realites/duane-michals-jennifer-couelle/> □ Pagination (23-30) à confirmer sur l'exemplaire papier.
- de La Cova, Miguel-Angel.** « Photographie et maquette chez Le Corbusier. Dialogues entre la création et la diffusion. » Les Cahiers de la recherche architecturale, urbaine et paysagère, n° 5 (2019). <https://doi.org/10.4000/craup.2049>
- De Raedt, Nele, Giulia Marino, et Corentin Haubruge.** « L'envers du décor : les coulisses de la transformation de l'Atelier Théâtre Jean Vilar, Louvain-la-Neuve. » lieuxdits, n° 27 (mai 2025) : 22-29.
- Didi-Huberman, Georges.** Atlas ou le gai savoir inquiet. Paris : Minuit, 2011.
- Ethier, Jacob.** L'influence des pratiques photographiques dans la perception de la station-service Mies van der Rohe à Montréal. Mémoire de maîtrise en design de l'environnement, Université du Québec à Montréal, novembre 2020. <https://archipel.uqam.ca/14947/1/M16879.pdf>
- Fanelli, Giovanni.** Histoire de la photographie d'architecture. Coll. « Architecture Essais ». Lausanne : EPFL Press, 2016.
- Fankhänel, Teresa.** « Concours de beauté : maquettes et photographies de maquettes aux États-Unis. » Livraisons de l'histoire de l'architecture, n° 39 (2020) : 27-42. <https://doi.org/10.4000/lha.1551>
- Ferrere, Angèle.** « La photographie créative d'architecture. » Focales, n° 9 (2025). <https://journals.openedition.org/focales/4761>
- Filiod, Jean Paul, Claire Kueny, et Jade Tang.** « L'image de chantier domestique : une esthétique à l'épreuve de la pluralité des regards. » Images re-vues, n° 19 (2021). <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.11543>

- Geisler, Élise, et Sébastien Caillault.** « Expériences du paysage et pratiques numériques. » Projets de paysage, n° 30 (2024). <https://doi.org/10.4000/120t0>
- Guérin, Alexandre.** Camera Lucida : Dialogue entre architecture et photographie. Essai-projet, M. Arch., École d'architecture, Université Laval, hiver 2011.
- Gunthert, André.** « L'image conversationnelle : les nouveaux usages de la photographie numérique. » Études photographiques, n° 31 (printemps 2014) : 54-71.
- Haubrue, Corentin.** « Images concrètes ou la célébration de l'ambiguïté. » lieuxdits, n° 14 (juin 2018) : 29-34.
- Haubrue, Corentin, Agnès Mory, Barbara Noirhomme, et Béatrice Renard.** « Moyens d'expression et de représentation, une approche évolutive et croisée. » lieuxdits, n° 18 (juin 2020) : 27-39. □ Non cité dans le texte actuel.
- İncirlioglu, C. Güven.** « Typologies in Photography. » METU Journal of the Faculty of Architecture, vol. 14, n° 1-2 (1994) : 11-22.
- Jackob, Alexander.** « L'Atlas Mnémosyne d'Aby Warburg et l'héritage du regard du spectateur de théâtre. » Traduit par Sarah Neelsen. Études théâtrales, n° 65 (2017) : 227-239. Éditions L'Harmattan. <https://doi.org/10.3917/etth.065.0227>
- Le Corbusier.** Aircraft. Londres : The Studio, coll. « The New Vision », 1935.
- Leenaerts, Danielle.** « La forme séquentielle en photographie : déploiement du temps et du récit. » Image [&] Narrative, vol. 7, n° 2, n° 15 (novembre 2006). <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/iconoclasm/leenaerts.htm>
- Maeck, Julie, et Matthias Steinle, dir.** L'image d'archives : une image en devenir. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2016.
- Méaux, Danièle.** « La photographie comme utopie d'une perception différente du réel. » Revue des Sciences Humaines, 2013. <https://hal.science/hal-03356481v1>
- Mélon, Marc-Emmanuel.** « Le regard photographique, la photographie regardée. Fascination et éviction du détail dans la photographie au XIXe siècle. » Voir. Revue du centre de recherche sur les aspects culturels de la vision, n° 22 : « Cultures visuelles au XIXe siècle II ». Bruxelles : Ligue Braille, mai 2001 : 4-17.
- Pacot, Marion.** « De l'autre côté du miroir : la photographie à l'épreuve de la maquette d'architecture. » Livraisons de l'histoire de l'architecture, n° 39 (2020) : 53-64. <https://doi.org/10.4000/lha.1567>
- Pelizzari, Maria Antonella.** « Nouvelles pistes conceptuelles entre photographie et architecture / Towards an Integrated History of Photography of Architecture. » Perspective. La revue de l'INHA, n° 4 (2009) : 573-580. <https://doi.org/10.4000/perspective.1275>
- Schieb, Corentin.** La photographie : outil de conception d'espace architectural ? Mémoire de master, ENSA Nantes, 2014. <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01622318>
- Sew Chung Hong, Clive.** L'art photographique. Mémoire de fin d'études, ENSA Nantes, 2022. <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04089389>
- Sontag, Susan.** On Photography. New York : Farrar, Straus and Giroux, 1977.
- Wang, Caroline C., et Mary Ann Burris.** « Photovoice : Concept, Methodology, and Use for Participatory Needs Assessment. » Health Education & Behavior, vol. 24, n° 3 (1997) : 369-387.
- Zanetta, Julien.** « À voix haute, à voix basse : L'atlas Mnémosyne d'Aby Warburg. » Texte de conférence, date et institution inconnues. https://res.cloudinary.com/allyou/image/upload/v1529217482/4/44719/files/7044849/Julien_Zanetta_warburg_eircxd.pdf

9 Iconographie

Fig. 1 : Nicéphore Niepce, Point de vue du Gras., 1827

Fig. 2 : Henry Gally Knight, An Architectural Tour in Normandy, with Some Remarks on Norman Architecture, 1841

Fig. 3 : Roger Fenton, Interior of ruined nave looking toward east window, Tintern Abbey, Gwent, Wales, late 1850s

Fig. 4 : Gustave Le Gray et Auguste Mestral, Vue intérieure d'une galerie du cloître, église Saint-Pierre de Moissac, 1851

Fig. 5 : Le Corbusier, Voyage d'Orient de 1910-1911 ,Editions de la Vilette, pp. 144-145

Fig. 6 : Antonio Gaudí, Maquette funiculaire de la Sagrada Família à Barcelone

Fig. 7 : Antonio Gaudí, Maquette funiculaire de la chapelle de la colonie ouvrière o Santa Coloma de Cervelo

Fig. 8 : Ludwig Mies van der Rohe, Photocollage of a model for the competition for the urban renewal of Alexanderplatz, 1928

Fig. 9 : Lucia Moholy, Dessau: Haus Gropius in der Bauhausmeistersiedlung, 1925-1926

Fig. 10 : Le Corbusier et Lucien Hervé, 1955

Fig. 11 : Lucien Hervé, Chapelle de Ronchamp, 1953

Fig. 12 : Julius Shulman, Case Study House No22, 1960

Fig. 13 : Bernd et Hilla Becher, Gas Tanks, 1983-1992

Fig. 14 : Andreas Gursky, 99 Cent, 1999

Fig. 15 : Schéma illustrant la liaison entre les concepts (Operator - Spectator - Spectrum) de Barthes

Fig. 16 : Auteur, Logos des différentes typologies et assemblages photographiques

Fig. 17 : Edouard Baldus, Entrée du Port de Boulogne, Mission Héliographique, 1855

Fig. 18 : Robert Doisneau, Environs de la gare Université, Créteil(Val-de-Marne), DATAR, 1984

Fig. 19 : Honoré Daumier, lithographie, Nadar élevant la Photographie à la hauteur de l'Art, 1862

Fig. 20 : Nadar, Premier résultat de photographie aérostatique : Applications : Cadastre, Stratégie, etc. Cliché obtenu à l'altitude de 520m, 1858

Fig. 21 : IGN, Vue aérienne de Place de l'Étoile à Paris, 1919

Fig. 22 : Ezra Stoller, Gordon Bunshaft, Maquette d'étude du siège de la Banque Lambert, 1958

Fig. 23 : Delphine Mathy, Central, Lille Archipelago, 2019

Fig. 24 : Louis-Émile Durandelle, Chantier de l'Opéra Garnier, 1864

Fig. 25 : Corentin Haubruge, Théâtre Le Vilar, 2023

Fig. 26 : Delphine Mathy, Chantier de la RTBF à Mons par VPLUS, 2016

Fig. 27 & 30 : Corentin Haubruge, Théâtre Le Vilar à Louvain-la-Neuve, 2024

Fig. 28 & 29 : Delphine Mathy, Ermitage par AHA, 2018

Fig. 31 : Maxime Delvaux, Meloepce School à Ghent par XDGA, 2022

Fig. 32 : Lucid, Centr'Al à Forest par B-Architecten, 2020

Fig. 33 : Maxime Delvaux, FCB à Lille par XDGA, 2022

Fig. 34 : Iwan Baan, Chiringuita Cafeteria à Rizhao par Selgascano, 2023

Fig. 35 : Iwan Baan, Via 57 West, 2016

- Fig. 36 : Jack Fleming, Lombard Wharf, 2023
- Fig. 37 : Lucien Hervé, Les Ombres de la Haute Cour, 1955
- Fig. 38 : Aleksandr Rodchenko, L'escalier, 1930
- Fig. 39 : Capture d'écran, Galerie Photo lors de travaux
- Fig. 40 : Sir William Peck, The Constellations I Magnitude of Stars, 1890
- Fig. 41 : Oscar Barnay, Diaporama des cartes de projection, 2023
- Fig. 42 : Oscar Barnay, Photo de l'exposition, 2023
- Fig. 43 : Aby Warburg, Planche 39 de l'Atlas Mnémosyne, 1924-1929
- Fig. 44 : Nelly Monnier et Eric Tabuchi, Balles de paille ici et là, à la Becher, 2017
- Fig. 45 : Jean-Nicolas-Louis Durand, Théâtres modernes, 1800
- Fig. 46 : Camilo José Vergara, Vyse Ave at East 178th St, Bronx, N Y, 1980-2005
- Fig. 47 : Eadweard Muybridge, Sallie Gardner at a Gallop, 1878
- Fig. 48 : Duane Michals, Things Are Queer, 1973
- Fig. 49 : Michel Binet, L'équipe du service informatique et du service photographique de l'inventaire général, 1980
- Fig. 50 : Jordi Ballesta, Photographies entre Varkiza et Voula, IppAA , 2024
- Fig. 51 : Logo de l'inventaire général du patrimoine culturel, 1964
- Fig. 52 : Georges Braque, Verre et Bouteille, 1913
- Fig. 53 : Mies van der Rohe, Bismarck Monument Project, Bingen, 1910
- Fig. 54 : Mies van der Rohe, Resor House, 1939
- Fig. 55 : Li X, Assessing street-level urban greenery using Google Street View and a modified green view index, 2015
- Fig. 56 : Nuage de points 3D et positions de caméras par photogrammétrie
- Fig. 57 : Google Research, Principe géométrique de la structure par le mouvement (Sfm), 2014
- Fig. 58 : Auteur , Dessins des praticiens interviewés
- Fig. 59 : Archives de l'UCL , Chantier de construction du centre ville et la dalle de Louvain-la-Neuve, 1974
- Fig. 60 : Ouest, Le bas de la rue des Wallons, 2018
- Fig. 61 : Ouest , Le haut de la rue des Wallons, 2018
- Fig. 62 : Archives de l'UCL, Chantier de construction de Louvain-la-Neuve, 1972
- Fig. 63 à 65 : AGWA, Archives récoltées pour le projet CHAPEX
- Fig. 66 : Filip Dujardin, Projet CHAPEX, 2019
- Fig. 67 à 70 : Filip Dujardin, Projet CHAPEX, 2019
- Fig. 71 : OUEST, Atlas sur la brique pour le projet Le Vilar, 2015-2024
- Fig. 72 : Corentin Haubruge, OUEST, Photographie de maquette pour le projet Le Vilar, 2015-2024
- Fig. 73 : OUEST, Coupe pour le projet Le Vilar, 2015-2024
- Fig. 74 : OUEST, Collage pour le projet Le Vilar, 2015-2024
- Fig. 75 & 76 : Filip Dujardin, AGWA, Photographie de maquette pour le projet CHAPEX, 2015-2024
- Fig. 77 : AGWA, Coupe pour le projet CHAPEX, 2015-2024
- Fig. 78 : AGWA, Dessin pour le projet CHAPEX, 2015-2024
- Fig. 79 : Filip Dujardin, AGWA, Photographie de maquette pour le projet CHAPEX, 2015-2024

Fig. 80 & 82 : OUEST, Dessin sur photographie de chantier pour communiquer des intentions, 2015-2024

Fig. 81 : Corentin Haubruge, OUEST, Photographie chantier pour le projet Le Vilar, 2015-2024

Fig. 83 : OUEST, Photographie mémo pour le projet Le Vilar, 2015-2024

Fig. 84 à 87 : Corentin Haubruge, OUEST, Photographie de chantier pour le projet Le Vilar, 2015-2024

Fig. 88 : Corentin Haubruge, OUEST, Photographie de chantier pour le projet Le Vilar, 2015-2024

Fig. 89 à 91 : Filip Dujardin, AGWA, Photographie de chantier pour le projet CHAPEX, 2015-2024

Fig. 92 et 93 : Filip Dujardin, AGWA, Photographie de chantier pour le projet CHAPEX, 2015-2024

Fig. 94 : Corentin Haubruge, OUEST, Photographie finale pour le projet Le Vilar, 2024

Fig. 95 : Corentin Haubruge, OUEST, Photographie finale pour le projet Le Vilar, 2024

Fig. 96 à 98 : Corentin Haubruge, OUEST, Photographie finale pour le projet Le Vilar, 2024

Fig. 99 à 101 : Corentin Haubruge, OUEST, Photographie finale pour le projet Le Vilar, 2024

Fig. 102 à 105 : Filip Dujardin, AGWA, Photographie de chantier pour le projet CHAPEX, 2015-2024

Fig. 106 à 109 : Filip Dujardin, AGWA, Photographie de chantier pour le projet CHAPEX, 2015-2024

Fig. 110 : Auteur, Schéma des moments, 2026

Fig. 111 : Auteur, Dessin du site Princesse Paola, 2026

Fig. 112 : Fonds Charles Duyver Loci, Signature de C. Duyver, 1965

Fig. 113 : Archives communales de WSL, Plan de situation de l'école Princesse Paola par Charles Duyver, 1956

Fig. 114 : Archives communales de WSL, Avant-projet de l'école Princesse Paola

Fig. 115 : Fonds Charles Duyver Loci , Photo prise durant mes recherches, plan de l'école francophone Princesse Paola, 2025

Fig. 116 : Auteur, Cour de la section maternelle avec vue sur le clocher de l'église, 2025

Fig. 117 : Auteur, Entrée classe section primaire, 2025

Fig. 118 : Auteur, Classe étage section primaire, 2025

Fig. 119 à 121 : Auteur, Élèves durant la première phase «Photovoice», 2025

Fig. 122 : Auteur, Élèves durant la première phase «Photovoice», 2025

Fig. 123 : Auteur, Élèves durant la seconde phase «Photovoice», 2025

Fig. 124 à 126 : Auteur, Élèves durant la seconde phase «Photovoice», 2025

Fig. 127 : Carte Postale, Place de la Sainte Famille WSL, 1940 - 1955

Fig. 128 : Bruciel, Photographie Aérienne du Parc de Roodebeek et de son quartier, 1940

Fig. 129 : Bruciel, Photographie Aérienne du Parc de Roodebeek et de son quartier, 1944

Fig. 130 : Bruciel, Photographie Aérienne du Parc de Roodebeek et de son quartier, 1961

Fig. 131 : Bruciel, Photographie Aérienne du Parc de Roodebeek et de son quartier, 1977

Fig. 132 : Bruciel, Photographie Aérienne du Parc de Roodebeek et de son quartier, 1987

Fig. 133 : Bruciel, Photographie Aérienne du Parc de Roodebeek et de son quartier, 2024

Fig. 134 : Archives communales de WSL, Photographie de chantier de l'école Princesse Paola, 1960

Fig. 135 : Nestor Defraene, Archives communales de WSL, Pose des fondations de l'école Princesse Paola, 1959

- Fig. 136 : Archives communales de WSL, Photographie chantier de l'école Princesse Paola, 1960
- Fig. 137 : Nestor Defraene, Archives communales de WSL, Site de construction, 1959
- Fig. 138 : J. de Wolfe, Archives communales de WSL, Photographie finale du projet Princesse Paola, 1960
- Fig. 139 : H. Lauwers, Archives communales de WSL, Construction de la seconde école Princesse Paola, 1970
- Fig. 140 : Archives communales de WSL, Piste de ski artificielle dans le parc de Roodebeek, 1969-1976
- Fig. 141 : Auteur, Courbe du préau des primaires avec le parc en surplomb, 2025
- Fig. 142 : Auteur, Courbe du préau des primaires avec vue sur l'église, 2025
- Fig. 143 : Auteur, Entrée section maternelle avec local impression et celui de la gardienne, 2025
- Fig. 144 : Auteur, Trace d'usure mur du couloir de la section primaire, 2025
- Fig. 145 : Auteur, Local de la Gardienne, 2025
- Fig. 146 : Auteur, Coin café des professeurs section maternelle, 2025
- Fig. 147 : Auteur, Peinture sur vitre section maternelle, 2025
- Fig. 148 : Auteur, Toilettes couloir section maternelle, 2025
- Fig. 149 : Auteur, Classe section maternelle, 2025
- Fig. 150 : Auteur, Sol du hall du bâtiment primaire, 2025
- Fig. 151 : Auteur, Sol du bâtiment primaire, 2025
- Fig. 152 : Auteur, Sol du bâtiment maternelle, 2025
- Fig. 153 : Auteur, Sol du Gymnase, 2025
- Fig. 154 : Auteur, Sol du bâtiment maternelle, 2025
- Fig. 155 : Auteur, Murs du hall du bâtiment maternelle, 2025
- Fig. 156 : Auteur, Mur du couloir du bâtiment primaire, 2025
- Fig. 157 : Auteur, Mur des classes, 2025
- Fig. 158 : Auteur, Mur en brique de verre du palier du bâtiment primaire, 2025
- Fig. 159 : Auteur, Mur extérieur du bâtiment maternelle, 2025
- Fig. 160 : Auteur, Mur entre le couloir et réfectoire du bâtiment maternelle, 2025
- Fig. 161 : Auteur, Jonction du mur dans une classe maternelle, 2025
- Fig. 162 : Auteur, Vue sur la cour des primaires, janvier 2025
- Fig. 163 : Auteur, Toilettes couloir section maternelle, mai 2025
- Fig. 164 : Auteur, Classe section maternelle, novembre 2025
- Fig. 165 : Auteur, Vue sous le préau, janvier 2025
- Fig. 166 : Auteur, Vue sous le préau, mai 2025
- Fig. 167 : Auteur, Vue sous le préau, novembre 2025
- Fig. 168 à 175 : Élèves, Photovoice, novembre 2025
- Fig. 176 : Auteur, Dessin des différents terrains, 2025
- Fig. 177 : Auteur, Les différents regards (Architecte, Photographe, Usager), 2026
- Fig. 178 : Auteur, Prisme de la photographie d'architecture, 2026
- Fig. 179 : Delphine Mathy, ICI, Scarabeus Recherche pour concours, 2020
- Fig. 180 à 183 : Delphine Mathy, Central, Magasin 4, 2024
- Fig. 184 : Auteur, Projet Bac3, un mur habité à Dilbeek, 2023
- Fig. 185 : Auteur, Projet Bac3, un mur habité à Dilbeek, 2023

- Fig. 186 : OUEST, Exposition Bozar Atlas du projet des Variétés, 2025
- Fig. 187 : Auteur, Schéma de mouvance de statut, 2026
- Fig. 188 : Auteur, Travail de recherche sur la mouvance de statut, 2026
- Fig. 189 : Auteur, Schéma sur les trois corpus (archives, reportage, photovoice), 2026
- Fig. 190 : Auteur, Sélection des trois corpus, 2026
- Fig. 191 : Auteur, Constellation «Appropriations», 2026
- Fig. 192 : Auteur, Constellation «Usagers», 2026
- Fig. 193 : Auteur, Constellation «Matières», 2026
- Fig. 194 : Auteur, «Atlas Plan» comme outil de recherche, 2026
- Fig. 195 : Nestor Defraene, Archives communales de WSL, Pose des fondations de l'école Princesse Paola, 1959
- Fig. 196 : Auteur, Impact visuel des arbres depuis la cour en hiver , 2025
- Fig. 197 : Auteur, Impact visuel des arbres depuis la cour au printemps, 2025
- Fig. 198 : Auteur, Vue depuis le réfectoire des maternelles sur la pente du parc, 2025
- Fig. 199 : Carte Postale, Place de la Sainte Famille WSL, 1940 - 1955
- Fig. 200 : Auteur, Relation entre le parc l'école et l'église en hiver , 2025
- Fig. 201 : Auteur, L'église dans l'axe visuel de la circulation, 2025
- Fig. 202 : Auteur, La cour maternelle avec le clocher qui dépasse, 2025
- Fig. 203 : Auteur, Schéma projet projeté des circulations en lien avec les classes, 2026
- Fig. 204 : Auteur, Schéma projet projeté des vues vers l'église et vers le parc, 2026
- Fig. 205 : Auteur, Photographie de maquette de site «du parc à l'église», 2026
- Fig. 206 : Auteur, Photographie de maquette de site «vue globale», 2026
- Fig. 207 : Auteur, Photographie de maquette de site «bâtiment primaire», 2026
- Fig. 208 : Archives communales de WSL, Photographie de chantier de l'école Princesse Paola, 1960
- Fig. 209 : Auteur, La façade du bâtiment primaire en sortant du parc , 2025
- Fig. 210 : Auteur, Vue sur la cime des arbres depuis une classe à l'étage du bâtiment primaire, 2025
- Fig. 211 : Élèves, Photovoice: la lumière dans la classe, novembre 2025
- Fig. 212 : Auteur, Circulation du bâtiment maternelle , 2025
- Fig. 213 : Auteur, Circulation rdc du bâtiment primaire , 2025
- Fig. 214 : Auteur, Circulation étage du bâtiment primaire , 2025
- Fig. 215 : Auteur, Préau maternelle , 2025
- Fig. 216 : Auteur, Schéma classe et circulation existantes, 2026
- Fig. 217 : Auteur, Schéma classe et circulation projetées, 2026
- Fig. 218 : Auteur, Photographie de maquette de la classe, 2026
- Fig. 219 : Auteur, Photographie de maquette de la classe, 2026
- Fig. 220 : Auteur, Photographie de maquette de la classe, 2026
- Fig. 221 : Archives communales de WSL, Photographie chantier de l'école Princesse Paola, 1960
- Fig. 222 : Auteur, L'heure de la récré , 2025
- Fig. 223 : Auteur, Tous en rang , 2025
- Fig. 224 : Élèves, Photovoice: Jouer dans le parc, novembre 2025
- Fig. 225 : Auteur, Schéma lien entre le parc et le préau actuellement, 2026
- Fig. 226 : Auteur, Schéma lien avec le parc t le préau projeté, 2026
- Fig. 227 : Auteur, Photographie de maquette de site: Ouverture du parc vers la cour, 2026

- Fig. 228 : Auteur, Photographie de maquette de site: Ouverture de la cour au parc, 2026
- Fig. 229 : Élèves, Photovoice: Espace des trophées, novembre 2025
- Fig. 230 : Élèves, Photovoice: Espace de lecture, novembre 2025
- Fig. 231 : Élèves, Photovoice: Sol de la cour, novembre 2025
- Fig. 232 : Élèves, Photovoice: Le gymnase, novembre 2025
- Fig. 233 : Élèves, Photovoice: Lieu effrayant, novembre 2025
- Fig. 234 : Élèves, Photovoice, Le parc, novembre 2025
- Fig. 235 : Louis Dubois Fresney, Archi5 et Bureau Face B, Photographie finale du projet de l'école Hélène Carrère d'Encausse, 2024
- Fig. 236 : Edwood, Photographie de chantier du projet de l'école Hélène Carrère d'Encausse, 2023-2024
- Fig. 237 : Edwood, Photographie de chantier du projet de l'école Hélène Carrère d'Encausse, 2023-2024
- Fig. 238 : Louis Dubois Fresney, Archi5 et Bureau Face B, Photographie finale du projet de l'école Hélène Carrère d'Encausse, 2024
- Fig. 239 : Edwood, Photographie de chantier du projet de l'école Hélène Carrère d'Encausse, 2023-2024
- Fig. 240 : Edwood, Photographie de chantier du projet de l'école Hélène Carrère d'Encausse, 2023-2024
- Fig. 241 : Edwood, Photographie de chantier du projet de l'école Hélène Carrère d'Encausse, 2023-2024
- Fig. 242 à 247 : Google Street View, Vues sur la place de la Famille WSL, 2024
- Fig. 248 : Auteur, Lien végétal entre le parc de Roodebeek et son quartier actuel, 2026
- Fig. 249 : Auteur, Lien végétal entre le parc de Roodebeek et son quartier projeté, 2026
- Fig. 250 : Auteur, Photographie de maquette de site «Place de la Sainte Famille projet projeté», 2026
- Fig. 251 : Auteur avec l'aide de l'IA, Le regard à travers la pratique de l'architecte, 2026

10 Annexes

10.1 Annexe 1 (Photovoice, seconde partie)

Chaque phrase est présentée en trois parties :

1. Comme telle (texte original)
2. Corrigé en flamand
3. Traduction en français

Groupe 1 (Marius, Matteo, Ousman)

1. (leuk) Wand in de turenzaal ligen veel leuke spulen, re zinneke veel lampen kapot de gordijnen hangen er half af en er is grafiti op ramen.
2. (leuk) Want in de turnzaal liggen veel leuke spullen. Er zijn veel lampen kapot, de gordijnen hangen half af en er is graffiti op de ramen.
3. (amusant) Parce que dans la salle de sport il y a beaucoup d'objets amusants. Beaucoup de lampes sont cassées, les rideaux pendent à moitié et il y a des graffitis sur les fenêtres.

1. (leuk) want in de bos spellen we heel leuke spelen
2. (leuk) Want in het bos spelen we heel leuke spellen.
3. (amusant) Parce que dans la forêt nous jouons à des jeux très amusants.

1. (leuk) wand in de speeltuin spelen we leuke speltjes. Het is leuk dat als van hout is
2. (leuk) Want in de speeltuin spelen we leuke spelletjes. Het is leuk dat alles van hout is.
3. (amusant) Parce que dans la plaine de jeux nous jouons à des petits jeux amusants. C'est chouette que tout soit en bois.

1. (leuk) wand we spelen monsterender de bet
2. (leuk) Want we spelen monsters onder het bed.
3. (amusant) Parce que nous jouons aux monstres sous le lit.

1. (nietleuk) want de goal is in plategront. Het zou leuker zinneke dat er valsgras is en este goal
2. (niet leuk) Want de goal staat op een harde ondergrond. Het zou leuker zijn met kunstgras en een echte goal.
3. (pas amusant) Parce que le but est sur un sol dur. Ce serait plus chouette avec du gazon artificiel et de meilleurs buts.

1. (nietleuk) want het terijn niet plat
2. (niet leuk) Want het terrein is niet plat.
3. (pas amusant) Parce que le terrain n'est pas plat.

Groupe 2 (Jo, Juliane, Petra)

1. (soevenire) de troofe zijn mooi en we kunnen rusten. Het is fijn dat er plek is om de troofe op te hangen
2. (souvenir) De trofeeën zijn mooi en we kunnen rusten. Het is fijn dat er een plek is om de trofeeën op te hangen.
3. (souvenir) Les trophées sont beaux et nous pouvons nous reposer. C'est agréable qu'il y ait un endroit pour accrocher les trophées.

1. (gezelig) want we moge gymnastic en bruig doen
2. (gezellig) Want we mogen gymnastiek en oefeningen doen.
3. (convivial) Parce que nous pouvons faire de la gymnastique.

1. (cool) we zijn de natur en er is lucht
2. (cool) We zijn in de natuur en er is verse lucht.
3. (cool) Nous sommes dans la nature et il y a de l'air frais.

1. (mooi) want zij is ook lief en leuk
2. (mooi) Want zij est lief et leuk.
3. (beau) Parce qu'elle est gentille et sympa.

1. (gelukig) want er is licht die binen komt en zon
2. (gelukkig) Want er komt licht binnen et er is zon.
3. (heureux) Parce que la lumière entre et qu'il y a du soleil.

Groupe 3 (Laszlo, Naël, Adam)

1. Ik vin het nit leuk wat we moogen niet spelen niet leuk we vinden de spiegel niet
2. Ik vind het niet leuk, want we mogen niet spelen. We vinden de spiegel niet leuk.
3. Je n'aime pas ça parce que nous n'avons pas le droit de jouer. Nous n'aimons pas le miroir.

1. ik houw niet want dat is vuil niet leuk
2. Ik hou er niet van, want het is vuil. Het is niet leuk.
3. Je n'aime pas parce que c'est sale. Ce n'est pas amusant.

1. (gezelig) ik vind het mooi
2. (gezellig) Ik vind het mooi.
3. (convivial) Je trouve ça beau.

1. leelijk en vies. Ik vind het eng
2. Lelijk en vies. Ik vind het eng.
3. Moche et sale. Je trouve ça effrayant.

1. ik het deze foto om dat ik hou van voetbal
2. Ik heb deze foto gekozen omdat ik van voetbal hou.
3. J'ai choisi cette photo parce que j'aime le football.

Groupe 4 (Yasmine, Michelle, Rose, Lorgo)

1. (het is goed) Het is leuk en gezellig. Want de godsients leren in de leerjaarskamer
2. (het is goed) Het is leuk en gezellig, want we leren godsdienst in de klas.
3. (c'est bien) C'est chouette et convivial parce que nous apprenons la religion en classe.

1. (zonig) In de turen zaal is er veel sport materiaal on het is leuk
2. (zonnig) In de turnzaal is er veel sportmateriaal et het is leuk.
3. (ensoleillé) Dans la salle de sport il y a beaucoup de matériel sportif et c'est amusant.

1. (mooi) het is leuk en gezellig want het is leuk om in te lezen
2. (mooi) Het is leuk et gezellig, want het is fijn om erin te lezen.
3. (beau) C'est chouette et convivial parce que c'est agréable d'y lire.

1. (gezellig) het is gezellig om dat het goed ingericht is
2. (gezellig) Het is gezellig omdat het goed ingericht is.
3. (convivial) C'est convivial parce que c'est bien aménagé.

1. (zonig) het is Heel mooi versiert en daar komt heel veel zon linnen
2. (zonnig) Het is heel mooi versierd et er komt veel zonlicht binnen.
3. (ensoleillé) C'est très joliment décoré et beaucoup de soleil entre.

1. (veel zon in de klas) het is leuk. Het was de eerste leerjaar dat we geleert
2. (veel zon in de klas) Het is leuk. Het was het eerste leerjaar dat we leerden.
3. (beaucoup de soleil dans la classe) C'est chouette. C'était la première année où nous avons appris.

Groupe 5 (Husna, Sare, Esila)

1. de bank is te kort al 2 kinderen zitten samen maar de 3 is alen word we wilen groote bank
2. De bank is te kort. Twee kinderen zitten samen, maar de derde is alleen en we willen een grote bank.
3. Le banc est trop court. Deux enfants sont assis ensemble mais le troisième est seul et nous voulons un grand banc.

1. (leeg) Er staat wijneg en er zijn veel gaaten en plasen
2. (leeg) Er staat weinig en er zijn veel gaten et plassen.
3. (vide) Il y a peu de choses et beaucoup de trous et de flaques.

1. de gront is vuil want als hepben we geen pantoffels dan de juf ziegt turen met de zonder soken dan onze voeten zijn vuil dan we vinden niet leuk
2. De grond est vuil. Als we geen pantoffels hebben, zegt de juf dat we moeten turnen zonder sokken. Dan zijn onze voeten vuil et we vinden dat niet leuk.
3. Le sol est sale. Quand nous n'avons pas de pantoufles, la maîtresse dit que nous devons faire du sport sans chaussettes. Nos pieds deviennent sales et nous n'aimons pas ça.

1. (saai) het zieter tristeg en saai uit
2. (saai) Het ziet er triest en saai uit.

3. (ennuyeux) Ça a l'air triste et ennuyeux.

1. we vind hier te leuk mais we wil en ook een gleibaan
2. We vinden het hier leuk, maar we willen ook een glijbaan.
3. Nous aimons bien cet endroit mais nous voulons aussi un toboggan.

1. (mooi) het is mooi om dat er veel kleur is en er veel tekening
2. (mooi) Het is mooi omdat er veel kleuren et veel tekeningen zijn.
3. (beau) C'est beau parce qu'il y a beaucoup de couleurs et de dessins.

Groupe 6 (Assia, Hedaya, Lina)

1. de natur is leuk en mooi
2. De natuur is leuk en mooi.
3. La nature est chouette et belle.

1. Leuk speelen en fijn met elkaar speelen
2. Het is leuk om te spelen en fijn om met elkaar te spelen.
3. C'est amusant de jouer et agréable de jouer ensemble.

1. de school we leren en samen en werken samen
2. Op school leren we samen en werken we samen.
3. À l'école, nous apprenons ensemble et nous travaillons ensemble.

1. das leuk want de zetel is goed en lezen op de zetel
2. Dat is leuk, want de zetel is goed en we kunnen lezen op de zetel.
3. C'est chouette parce que le fauteuil est bien et on peut lire sur le fauteuil.

Groupe 7 (Victor, Ilyas, Thalya, Mya)

1. (leuk) wijl vinden ale speelstuin leuk want. Het is gezellig
2. (leuk) Wij vinden alle speeltuinen leuk, want het is gezellig.
3. (amusant) Nous aimons toutes les plaines de jeux parce que c'est convivial.

1. Ik vendat heel leuk want we mag kruipen
Ik fin dat een beetje leuk want de juf is soms bois
Ik hou nie van de turenzal want ik doe me vaak pijn

2. Ik vind dat heel leuk, want we mogen kruipen.
Ik vind dat een beetje leuk, want de juf is soms boos.
Ik hou niet van de turnzaal, want ik doe me vaak pijn.

3. Je trouve ça très chouette parce que nous pouvons ramper.
Je trouve ça un peu chouette parce que la maîtresse est parfois fâchée.
Je n'aime pas la salle de sport parce que je me fais souvent mal.

1. das leuk wand wij de leesbrilen
2. Dat is leuk, want we hebben de leesbrillen.
3. C'est chouette parce que nous avons des lunettes pour lire.

1. (gezellig) de kersman is leuk
2. (gezellig) De kerstman is leuk.
3. (convivial) Le Père Noël est chouette.

1. wij vinden de kerstboom leuk en de lichen en de bollen
2. Wij vinden de kerstboom leuk, en de lichten en de bollen.
3. Nous aimons le sapin de Noël, les lumières et les boules.

1. wij vinden de zeelig mes de kussen en de tafel
2. Wij vinden de zetel gezellig met de kussens en de tafel.
3. Nous aimons le canapé confortable avec les coussins et la table.

