



**HAL**  
open science

## Une oeuvre chorale, pour comprendre la ville

Danièle Méaux

► **To cite this version:**

Danièle Méaux. Une oeuvre chorale, pour comprendre la ville. Ianna Andréadis. Par nos fenêtres, Créaphis, pp.233-249, 2021. <hal-03371215>

**HAL Id: hal-03371215**

**<https://hal.science/hal-03371215v1>**

Submitted on 14 Oct 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

**UNE ŒUVRE CHORALE**  
**AFIN DE COMPRENDRE LA VILLE**

**DANIÈLE MÉAUX**

Ianna Andréadis aime à construire des œuvres qui requièrent la coopération d'un grand nombre de personnes<sup>1</sup>. À l'instar de ce qu'elle avait pratiqué à Alger et à Athènes<sup>2</sup>, elle a choisi d'explorer la ville d'Ivry-sur-Seine, en initiant une aventure collective fondée sur la participation effective de ses habitants. De mars 2020 à avril 2021, l'artiste d'origine grecque – qui vit dans cette commune du Val-de-Marne – a invité, *via* Facebook, les Ivryens qui le souhaitaient à lui faire parvenir (par messagerie électronique) une photographie prise depuis l'intérieur de leur logement et donnant à voir, par l'intermédiaire d'une fenêtre, l'espace extérieur de la ville. Si la moisson ainsi réalisée a conduit à la parution quotidienne d'une de ces images sur la page Facebook du projet ainsi qu'à l'édition du présent ouvrage, elle demeure potentiellement inachevée, susceptible de se poursuivre *ad libitum*.

Correspondant à une formule visuelle souvent reprise<sup>3</sup>, l'image de la fenêtre confine au « cliché ». Elle s'avère assez facile à réaliser, le cadrage de la prise de vue s'y trouvant plus ou moins prédéterminé. De surcroît, en cette période de pandémie, alors que chacun était cloîtré chez soi, replié entre ses murs, les figures de fenêtres donnant sur le dehors ont déferlé sur les réseaux sociaux : très nombreux sont ceux qui ont posté sur le Net des vues d'ouvertures articulant la sphère close du logis à l'espace commun de la ville (ou de la

---

<sup>1</sup> L'artiste a par exemple réalisé le projet participatif « Le monde autour d'une flamme – Trêve olympique » réunissant des photographies de flammes du monde entier qui a été exposé en 2004, pendant les jeux olympiques, dans le cadre de ATHINA by ART à Athènes.

<sup>2</sup> L'ensemble « Et la vie continue. Vues par les fenêtres d'Alger » a été montré à l'Espace EDF Electra-Elektra, à Paris en 2003. Le travail conduit à Athènes a été exposé à la Cité de l'architecture et du patrimoine à Paris, au musée Benaki à Athènes, et a donné lieu à un livre : Ianna Andréadis, Fenêtres sur Athènes, Athènes, Agra Editions, 2016, avec les textes de Jean-Christophe Bailly, Aude Mathé, Yannis Tsiomis et Denys Zacharopoulos.

<sup>3</sup> On pense par exemple au projet « Grand Paris vu de nos fenêtres », lancé en 2016 par la TdN, association culturelle francilienne. L'initiative a donné lieu à une exposition à la Maison de l'Architecture en Île-de-France et à la gare Paris-Est du 8 au 28 avril 2017.

campagne), qui se présentaient comme les emblèmes d'une relation au monde réduite, d'une aspiration à communiquer avec ce qui se situe hors de la bulle privée.

Ces images, qui ont ces derniers temps revêtu une signification particulière, relèvent de façon plus générale du « lieu commun », sans qu'une telle appartenance diminue pour autant leur force suggestive. L'acception des « lieux communs » est loin d'avoir toujours été péjorative<sup>4</sup>. Dans l'Antiquité, le terme désignait certaines catégories d'arguments capables de convaincre en raison de leur généralité comme de la reconnaissance dont ils faisaient l'objet, et cette manière de voir a longtemps perduré. Ce n'est que progressivement – à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle – que « le trivial n'[a plus été] le carrefour d'une communauté mais le point de séparation de l'individu et de la route commune<sup>5</sup> ». Se sont alors multipliées les anthologies des « idées reçues<sup>6</sup> », susceptibles de manifester le mépris des élites pour les représentations ou les opinions les plus partagées. Les « clichés » et les « lieux communs » intéressent pourtant les sociologues ; ils méritent certainement d'être reconsidérés (dans les deux sens du terme) pour ce qu'ils sont susceptibles d'exprimer d'une époque, d'un groupe humain ou encore d'une situation sociale.

Ianna Andréadis a donc, pendant toute une année, fait appel aux contributions des habitants d'Ivry-sur-Seine qui ont été nombreux à répondre à son invitation. Le « jeu » qui leur était proposé ne pouvait leur déplaire : l'exercice leur octroyait un espace de parole, une occasion d'énonciation personnelle – si mince soit-elle ; relayé par le Net, le geste que chacun se trouvait en mesure d'exécuter tendait de surcroît à s'inscrire dans une forme de sociabilité diffuse ; il pouvait être ressenti comme capable de relier symboliquement chaque habitant à une communauté – celle des Ivryens – qui se trouvait mise en exergue. Sans qu'il y ait échange entre les différents contributeurs, ce dispositif de collecte faisait résonner ensemble un certain nombre de voix.

Tout jeu nécessite la formulation de règles qui déterminent la marge d'initiative des participants : ceux qui jouent ensemble acceptent de ne pas déroger aux lois qui régissent un fonctionnement collectif. Dans le cas présent, chaque habitant était invité à élire chez lui une ~~fenêtre~~une fenêtre à partir de laquelle ~~laquelle~~ le monde du dehors serait visible, mais aussi à inclure dans le champ de chaque ~~la~~ photographie une portion du châssis de celle-ci, voire d'une petite partie de son appartement voisinant l'ouverture, de sorte que le spectateur

Mis en forme : Police :Non Italique

Mis en forme : Police :Non Italique

Mis en forme : Police :Italique

<sup>4</sup> Ruth Amossy, *Les Idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Nathan, 1991.

<sup>5</sup> Ruth Amossy, Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés*, Nathan Université, 1997, p. 18.

<sup>6</sup> On pense évidemment au *Dictionnaire des idées reçues* de Gustave Flaubert.

pourrait d'emblée comprendre qu'il s'agissait d'une vue de l'extérieur, permise par une découpe architecturale et réalisée depuis un logement habité. Autrement dit, l'ouverture ne devait pas envahir le champ jusqu'à se confondre avec lui – ce qui aurait conduit à occulter le fait qu'il s'agissait de la photographie d'une percée architecturale. Elle ne devait pas non plus être trop petite et noyée se réduire à un simple motif, noyé au sein d'un plan moyen montrant une pièce à vivre : le cahier des charges était à cet égard explicite. L'image devait en outre être nette, frontale, vide de sujets animés et exempte d'effets formels particuliers. Les instructions restaient cependant limitées, pour laisser à l'opérateur une marge de liberté, chaque photographe (amateur ou artiste) pouvant pratiquer certains choix concernant par exemple le format, le moment de la journée ou l'éclairage retenus.

En outre, chaque fenêtre possède une forme qui lui appartient en propre. Elle se trouve parfois revêtue de volets, de rideaux ou de voilages qui la distinguent de toutes les autres. L'environnement immédiat de l'ouverture apparaît dans certaines photographies, des fragments d'objets ou de meubles figurant aux marges de l'encadrement. Chaque habitant aménage son espace privé en fonction de ses moyens et de ses goûts, il y dispose des éléments qui trahissent des manières de vivre<sup>7</sup> ; de cet agencement idiosyncrasique qu'accueille chaque logement, les vues laissent parfois entrevoir d'infimes franges. Ces éléments, si ténus soient-ils, travaillent à faire de chaque vue l'énonciation d'un habitant singulier, inscrit dans un logement spécifique et ayant choisi de le montrer de telle ou telle façon. Pour le dire autrement, chaque photographie montre ce que chacun aperçoit depuis sa fenêtre, mais aussi et surtout ce que chacun « souhaite montrer qu'il aperçoit depuis sa fenêtre », « l'opérateur habitant » se présentant peu ou prou au travers de ce qu'il voit. Dans cet ouvrage, la mention de l'auteur de chaque image et de l'adresse du logement concerné souligne la nécessité de rapporter la photographie à un sujet déterminé comme à un point de vue précis. De fait, si l'image montre les bâtiments et les constructions qui se tiennent au loin, elle renseigne peu sur l'endroit d'où elle a été réalisée, de sorte que la mention de cette localisation est importante.

Le processus d'élaboration de l'œuvre ne se résume cependant pas aux prises de vue et à la collecte des images. Si, par le biais d'un appel à participation, le projet se montre ouvert aux énonciations d'opérateurs amateurs, il demeure tenu et orchestré par Ianna Andréadis. À la réception des photographies, l'artiste échange avec leurs auteurs, suggérant parfois

---

<sup>7</sup> C'est ce que donnent à comprendre les photographies d'Hortense Soichet dans *Intérieurs*, Créaphis Éditions, 2011.

certaines modifications. Au sein de la masse des images qui lui parviennent, elle opère des choix afin de publier chaque jour une image sur Facebook. Par ce biais, se développe une communauté d'internautes consultant régulièrement les photographies mises en ligne et livrant sur ces dernières d'éventuelles appréciations. Mais Ianna Andréadis effectue également un ~~important~~ travail de « post-production ». Il ne s'agit pas pour elle de transformer les matériaux reçus, mais plutôt de les optimiser. L'artiste ~~pratique~~ ~~retouches chromatiques~~ redresse ~~éventuellement~~ ~~sensiblement~~ les verticales, afin d'éviter les déformations dues à la perspective. Afin de réaliser la maquette du livre, la photographe a procédé – en relation avec l'éditeur – à une sélection encore plus drastique des images ; elle a également travaillé à établir des appariements, des rapprochements et des échos, par-delà la constance du retour des cadres qui structure l'ensemble.

Conceptrice et instigatrice d'un « jeu de société » (cette expression retrouvant un sens fort pour désigner l'aventure initiée auprès des Ivryens), l'artiste supervise et contrôle l'entreprise au travers d'opérations successives. Par-delà la participation circonscrite des uns et des autres, il s'agit en effet pour elle de « faire œuvre ». Ainsi, si le caractère collaboratif de la réalisation est effectif, il reste très régulé et orchestré. Des voix singulières résonnent dans l'ouvrage, mais elles sont en somme dirigées par des options auctoriales affirmées, ainsi que par une expertise en matière de regard. Reviennent de surcroît dans le livre des photographies faites par Ianna Andréadis elle-même. À un niveau symbolique, le livre n'en apparaît pas moins comme une pièce collective.

### **Le recours à un *topos* de la représentation occidentale**

« Je parlerai donc, en omettant toute autre chose, de ce que je fais lorsque je peins. Je trace d'abord sur la surface à peindre un quadrilatère de la grandeur que je veux, fait d'angles droits, et qui est pour moi une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire [...] »<sup>8</sup>. Ces lignes rédigées par Alberti en 1435 ont engendré d'abondants commentaires, déclenchant parfois des interprétations simplificatrices. Elles fondent une conception de la représentation picturale dans la culture occidentale : en s'attelant à la description d'une

<sup>8</sup> Leon Battista Alberti, *De la Peinture. De Pictura*, traduction Jean-Louis Schefer, Macula/Dédale, 1992, p. 115.

opération technique, Alberti postule un objet théorique qui établit un nouvel ordre du regard et définit le rapport au monde du sujet moderne<sup>9</sup>.

Gérard Wacjman rappelle qu'au début du *Quattrocento*, il n'existait pas de percées architecturales semblables à celle qu'imagine Alberti<sup>10</sup>. Les édifices étaient le plus souvent dotés de baies gothiques, relativement étroites et souvent placées en hauteur. Ce n'est que plus tard que se sont développées des ouvertures rectangulaires, de sorte que ces dernières ont bel et bien été précédées par les tableaux de cette forme. Longtemps d'ailleurs les fenêtres ont été obturées de parchemin, de papier huilé ou de pierre polie, entravant le passage de la lumière ; elles ont ensuite été garnies de verre translucide, plus ou moins verdâtre ou jaunâtre. L'invention du verre plat ou coulé, doué de transparence, est tardive. Le prototype postulé par Alberti correspond donc en 1435 à une manière nouvelle de regarder le monde, le plan du tableau correspondant à une section virtuelle du cône visuel, tandis que la matérialité de sa surface est occultée<sup>11</sup> et que l'espace situé à l'extérieur du cadre est nié. Ce modèle de figuration est structuré à partir de la position d'un sujet auquel le regard est rapporté. Une telle construction se présente tout à la fois comme un processus d'objectification du monde, dans son altérité, et de subjectivation de celui qui en est le spectateur. En 1933, quand il intitule *La Condition humaine*<sup>12</sup> une toile figurant un chevalet sur lequel est placé un tableau, Magritte signe la manière dont cette articulation du visible structure, pour chaque être, une manière de penser le monde et de se penser face à lui.

Au fil du XX<sup>e</sup> siècle, des œuvres ont travaillé à traduire le caractère illusoire de l'assimilation du tableau à une ouverture donnant sur le réel, et à rappeler que la représentation picturale s'élabore sur une surface à partir d'un cadre. C'est par exemple le cas d'une toile de Matisse réalisée en 1914, *Porte-fenêtre à Collioure*<sup>13</sup>, au sein de laquelle une ouverture circonscrit un aplats entièrement noir et opaque. On pense aussi à *Fresh Widow*<sup>14</sup> de Marcel Duchamp (dont le titre repose sur un jeu de mots à partir de l'expression « french window » désignant un type particulier de fenêtre, construit sur une singulière adéquation au corps humain, dont les battants s'ouvrent vers l'intérieur) ; au sein de ce *ready-made*, le

<sup>9</sup> Gérard Wacjman, *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, Verdier, « Philia », 2004, p. 62.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 51 à 80.

<sup>11</sup> Erwin Panofsky, *La Perspective comme forme symbolique* [1927], Minuit, « Le sens commun », 1975, p. 38.

<sup>12</sup> René Magritte, « La condition humaine », 1933, huile sur toile, 100 x 81 cm, Washington, The National Gallery of Art.

<sup>13</sup> Matisse, « Porte-fenêtre à Collioure », 1914, huile sur toile, 116,8 x 90,2 cm, Paris, musée national d'Art moderne / Centre Georges Pompidou.

<sup>14</sup> Marcel Duchamp, « Fresh Widow », 1920/1964, technique mixte, 79,5 x 54,5 x 12 cm, Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

châssis a été conservé tandis que les vitres ont été remplacées par des panneaux de cuir noir (qui doivent être quotidiennement cirés, selon les instructions de l'artiste). De telles œuvres qui représentent – ou présentent dans le cas du *ready-made* – des fenêtres qui se font littéralement surfaces rappellent que le tableau naît d'un support plan circonscrit par un cadre.

D'un autre côté, la mise en image d'une fenêtre autorisant la pénétration du jour au sein d'un volume habité n'est pas sans renvoyer à la technique de la photographie. La prise de vue découle de fait de l'admission dans un boîtier d'une quantité relative de lumière, au travers d'une ouverture réglée par un diaphragme, selon le principe de la *camera obscura*. Au XVII<sup>e</sup> siècle, les tableaux de Vermeer traduisent avec virtuosité la propagation, au travers de croisées latérales, d'une clarté qui vient subtilement animer l'espace intérieur des logis, ambrer les surfaces exposées aux rayons lumineux, dessiner des ombres denses dans les recoins domestiques ou à l'arrière de certains objets qui font barrage au jour. Si le peintre hollandais a conçu de telles toiles, c'est pour partie qu'il était familier du fonctionnement de la *camera obscura* dont il faisait usage pour élaborer ses toiles. La photographie argentique, qui découle de l'admission d'une dose précise de lumière dans un boîtier obscur où se produit l'empreinte, se présente dans la filiation directe de ce dispositif ancien, auquel il adjoint les services de la chimie. Dans l'ombre, les rayons lumineux viennent frapper la surface sensible, provoquant ainsi de façon mécanique une représentation qui obéit aux lois de la perspective.

Les vues rassemblées par Ianna Andréadis sonnent comme des mises en abyme de l'opération de la prise de vue, parce qu'elles répliquent en leur sein une ouverture permettant la pénétration de la lumière dans une « chambre », mais aussi parce qu'elles renvoient à la situation précise depuis laquelle l'espace extérieur est perçu et les rayons lumineux interceptés. La première épreuve photographique que l'on connaît a été réalisée en 1827, depuis une fenêtre, par Nicéphore Niépce qui a choisi de découper par l'entremise de l'appareil photographique un espace déjà cadré dans la réalité par une percée architecturale, mais également de représenter le monde depuis un lieu qui lui appartenait en propre<sup>15</sup>. Les photographies réunies ici désignent en creux l'espace où s'est tenu leur auteur, qui est précisément celui où il réside, et cette équivalence confère une forme d'agentivité à l'habitant des lieux qui se fait « opérateur » (au double sens du terme : celui qui réalise une image, mais aussi plus largement celui qui est capable d'agir).

---

<sup>15</sup> Andrea Del Lungo, *La Fenêtre. Sémiologie et histoire de la représentation littéraire*, Seuil, « Poétique », 2014, p. 67.

La possible assimilation de la fenêtre à un objectif doté d'un diaphragme, autorisant l'admission mesurée de la lumière dans un espace clos, rencontre tout un imaginaire de la photographie argentique, dans la continuation des usages de la *camera obscura*. Il faut toutefois noter que, si l'avènement du numérique correspond à un abandon des opérations de l'empreinte et de la fixation qui relèvent de la chimie, il ne s'accompagne pas d'une évacuation du rôle de la lumière dans le processus de genèse de la représentation. Les images digitales ne procèdent pas de la trace, mais du recueil d'informations ; toutefois l'enregistrement tient encore à l'action de la lumière, telle qu'elle parvient à un appareil précisément situé dans l'espace.

Le recours à la mise en abyme d'une fenêtre s'avère récurrent au fil de l'histoire de la photographie, mais il est susceptible de prendre des valeurs sémantiques très variées. De 1940 à 1954, le photographe tchèque Josef Sudek a réalisé des vues de la fenêtre de son atelier<sup>16</sup> : sur le rebord de la croisée s'alignent des objets qui composent de véritables natures mortes, tandis que les vitres embuées ou émaillées de coulées de pluie filtrent une luminosité liquide, mais communiquent peu avec le monde extérieur qu'elles tiennent somme toute à distance, délimitant plutôt un espace d'intimité, face à l'infini. Il en va sensiblement de même des ouvertures baignées de clarté diffuse mises en images par Keiichi Tahara<sup>17</sup>. Chez ce dernier, les fenêtres laissent passer un flux évanescent, mais ne permettent pas de discerner grand-chose à l'extérieur. Chez Josef Sudek comme chez Keiichi Tahara, les fenêtres se font écrans pour venir alimenter une sorte d'état méditatif. La clarté qu'elles diffusent sonne comme un appel à la spiritualité et l'évocation d'un dehors illimité nourrit un retour du sujet sur lui-même, qui confine au lyrisme<sup>18</sup>. Au sein des vues assemblées par Ianna Andréadis, il en va tout autrement. Comme y invitait l'artiste sur Facebook, les fenêtres représentées autorisent la traversée du regard ; ce sont des seuils qui permettent une perception visuelle de l'espace urbain à proximité des habitations. Comparables à des lunettes, elles ouvrent des points de vue variés sur la ville d'Ivry.

Bernard Plossu, Raymond Depardon, Lee Friedlander, Klavdij Sluban et autres photographes voyageurs ont quant à eux multiplié les vues réalisées depuis l'habitacle de véhicules en marche, au point que ces images peuvent apparaître comme les emblèmes d'une vision en mouvement<sup>19</sup>. Le paysage y apparaît entouré d'un cerne sombre, souvent flou car

<sup>16</sup> Josef Sudek, *The Window of My Studio*, Publisher Torst, 2008.

<sup>17</sup> Keiichi Tahara, *Transparence*, Montbéliard, Centre d'art contemporain, 1989.

<sup>18</sup> Andrea Del Lungo, *La Fenêtre...*, op. cit., p. 52.

<sup>19</sup> Danièle Méaux, *Voyages de photographes*, Publications universitaires de Saint-Étienne, 2009.

très proche de l'opérateur itinérant – que l'on suppose installé sur la banquette d'un train et assistant au glissement latéral du territoire traversé, ou bien assis à l'avant d'une automobile et tenant dans ses mains le volant qui lui permet de contrôler sa progression dans l'espace qui lui fait face<sup>20</sup>. Le point de vue de l'opérateur, circonscrit par les fenêtres des habitants d'Ivry, correspond au contraire à une position fixe et établie dans la durée, puisqu'il s'inscrit dans un lieu où le praticien amateur demeure.

L'usage de la fenêtre comme poste d'observation a été brillamment mis en intrigue par Alfred Hitchcock dans *Rear Window*–*Window*<sup>21</sup>, l'immobilité contrainte du personnage principal (dont la jambe est plâtrée jusqu'à mi-cuisse) soulignant l'unicité du point de vue et l'absorption totale du regardeur dans l'activité scopique – doublement relayée, par le téléobjectif de l'appareil et par la fenêtre, voire triplement, puisque dans la perspective même de la croisée de l'appartement du héros se situent les fenêtres des bâtiments qui lui font face et où il plonge son regard inquisiteur. Une utilisation comparable de la fenêtre comme observatoire d'où scruter le spectacle du dehors a été développée par Lucien Hervé dans « Paris sans quitter ma fenêtre » (1947). Dans cette série, les images réalisées en plongée montrent la circulation urbaine sous des angles si déviants qu'elle compose une surprenante chorégraphie. Ce sont aussi des scènes de la vie ordinaire que fixe, de manière quasi obsessionnelle, Didier Bay dans *Mon quartier vu de ma fenêtre*<sup>22</sup> (1977) ; mais il s'agit plutôt pour ce dernier d'épier la vie de ses voisins – qu'il observe dans l'exercice de leurs activités quotidiennes. La fenêtre de Didier Bay donne sur d'autres ouvertures, situées en vis-à-vis ou en contrebas de la sienne, qui laissent voir certains gestes et en masquent d'autres, de sorte que le spectateur peut, tel un détective, tenter de reconstituer des *scenarii* dont il ne discerne que des bribes, puisque les murs fonctionnent comme des caches et que le maintien de certaines actions hors champ n'est pas sans exciter la curiosité<sup>23</sup>. Là encore, il n'y a absolument rien de tel dans les vues réunies par Ianna Andréadis. La quasi absence de figures humaines (ou animées) détourne le regardeur de toute tentative de projection de récits ou d'anecdotes. L'attention se porte sur l'espace urbain, son aménagement, les constructions architecturales qui font la ville.

<sup>20</sup> Marc Desportes, *Paysages en mouvement. Perception de l'espace et transports (XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)*, Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 2005.

<sup>21</sup> Alfred Hitchcock, *Rear Window (Fenêtre sur cour)*, 109', 1954.

<sup>22</sup> Didier Bay, *Mon quartier vu de ma fenêtre*, Yellow Now, 1977.

<sup>23</sup> On peut encore penser à l'ouvrage de Gail Albert Halaban et Cathy Rémy, *Vis-à-vis* (La Martinière, 2014) : dans ce cas, la photographe met en scène des personnages à l'intérieur de logements parisiens qui sont donnés à voir, à travers leurs fenêtres, depuis des appartements qui leur font face.

### Une exploration inédite de la cité

Ouverture dans l'enveloppe matérielle du bâtiment, la fenêtre est conçue par les architectes comme une découpe qui permet le passage de l'air (ce n'est toutefois plus le cas dans certains grands immeubles climatisés dont les baies vitrées restent toujours closes), mais surtout l'éclairage par la lumière naturelle. La nuit, l'importance de la fenêtre tend à s'estomper dans le logement et certains habitants la masquent de rideaux opaques ou encore de volets. Mais, par-delà cette fonctionnalité architecturale, la fenêtre circonscrit une vue de l'extérieur, qui est celle de l'occupant du logement ; elle signe ainsi l'existence d'un « regard en acte<sup>24</sup> » sur un environnement géographique et social. Alors qu'elle est souvent pensée dans un mouvement – de l'air, de la clarté – qui va de l'extérieur vers l'intérieur, elle est aussi vécue du dedans, en tant que projection de la vue vers le dehors, depuis la bulle privée. La fenêtre se présente alors comme un appareil de vision, un dispositif de perception doué d'une relative agentivité, puisqu'il modalise une relation avec l'espace extérieur qui paraît, par son truchement, tout à la fois proche et lointain : à travers la transparence des vitres, la ville pénètre au sein des logements, tout en restant tenue à distance (sur le plan sonore par exemple).

Une science des fenêtres ou « fenestologie<sup>25</sup> » mériterait d'être développée, dans la mesure où une diversité d'ouvertures a existé au fil de l'histoire et de la géographie et que les types de percées pratiquées conditionnent, dans leur variété, des relations optiques différentes des habitants avec le monde qui les environne : le paysage ne se présente pas à eux de la même manière selon qu'il est perçu au travers d'une étroite meurtrière, d'une « fenêtre à la française » ou encore de la longue baie en bandeau préconisée par Le Corbusier. Les architectes s'accordent d'ailleurs pour considérer l'importance de la taille et de la forme des fenêtres pour le confort physique et psychologique de sujet, comme pour l'appréhension tout à la fois concrète et culturelle de l'espace qu'elles autorisent<sup>26</sup>. Les longs panneaux vitrés en bandes dissimulent par exemple les premiers plans et diminuent la capacité de l'occupant des lieux à apprécier la profondeur spatiale ; ils contreviennent aussi à la sensation d'une protection de la vie privée, tandis que l'ouverture « à la française » confère un cadre au regard tout en procurant l'impression de préserver son origine. La fenêtre est une « trouée scopique »

<sup>24</sup> Gérard Wacjman, *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, op. cit., p. 10.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 22

<sup>26</sup> Bruno Reichlin, « Histoires de fenêtres », in Marco Francioli dir., *Fenêtres de la Renaissance à nos jours*, Lausanne, Skira/Fondation de l'Hermitage, 2013, p. 271.

dont les caractéristiques techniques et structurelles conditionnent la manière dont le sujet conçoit son environnement géographique et se pense face au monde. Tout à la fois passage et barrage, elle construit une relation à l'espace alentour.

Seuil perceptif et symbolique, la fenêtre instaure une dialectique entre coque privée et sphère publique, logement clos et extériorité ouverte sur l'infini, entre ce que l'on peut toucher et ce qui reste hors d'atteinte. Chaque ouverture se présente aussi comme un truchement par le biais duquel l'habitant des lieux bénéficie d'une prise sur le paysage. Mais cette vision est pour lui si banale qu'il tend à ne plus lui prêter grande attention ; elle accompagne pourtant son existence quotidienne – dont elle fait partie, côtoyant les meubles et les objets réunis à l'intérieur du logement, dans une intime compénétration du proche et du lointain. Ce qui est vu depuis la fenêtre constitue l'horizon de la vie de tous les jours et possède donc une singulière importance – que les photographies réunies par Ianna Andréadis mettent précisément en exergue.

On a l'habitude de représenter la ville du dehors. Certains tableaux anciens montrent des cités compactes, entourées de murs, telles qu'elles apparaissent de loin<sup>27</sup> : s'impose alors la morphologie archétypale de la ville d'antan, se détachant sur la campagne alentour qui commence précisément là où s'arrêtent les constructions. Ce sont des vues aériennes qui tendent aujourd'hui à figurer l'émiettement<sup>28</sup> des agglomérations d'aujourd'hui qui s'étendent en archipel, de manière diffuse<sup>29</sup>. Quand des photographies sont réalisées à l'intérieur de la ville, depuis la rue, seules des portions de l'espace bâti peuvent être données à voir ; se trouvent, dans ce cas, souvent privilégiés des vues en perspective d'avenues ou de boulevards dégagés ou des plans larges de places publiques. Des constructions elles-mêmes, sont favorisées les façades – qui sont précisément faites pour être regardées<sup>30</sup>. Dans l'ensemble de ces cas, paraît recherchée une appréhension visuelle relativement globalisante de la grammaire urbaine, conçue par les architectes et les urbanistes afin d'être appréciée des yeux.

Au sein des photographies proposées ici, il en va très différemment. La ville se trouve appréhendée sur le mode de la pluralité optique, et toujours de manière fragmentaire et subjective, telle qu'elle peut être aperçue depuis les nombreuses fenêtres de ses habitants. La cité est donnée à voir, depuis l'intérieur, dans son épaisseur, selon une logique traversante et

---

<sup>27</sup> Jean-Luc Nancy, *La Ville au loin*, La Phocide, 2011.

<sup>28</sup> Éric Charmes, *La Ville émietée*, PUF, 2011.

<sup>29</sup> Francesco Indovina, *La Città diffusa*, DAEST-IUAV, 1990.

<sup>30</sup> Stéphane Vial, « Habiter les interfaces : usages de la façade et pratiques de la fenêtre en architecture », *Les Annales de la recherche urbaine*, n° 106, 2010, p. 160-165.

poly-directionnelle ; elle se trouve de la sorte considérée dans son volume interne, dans sa profondeur intestine parcourue de regards obliques et croisés. Elle paraît dès lors riche d'infinis détails perçus depuis les logements, ainsi que de mises en perspective inédites. Une telle approche de la ville détourne d'une vision d'ensemble, simplificatrice ou schématique, qui émanerait d'un observateur exogène, pour amener le lecteur à se perdre dans le dédale intérieur de focalisations variées ; elle fait entendre le brouhaha de points de vue ordinaires et divergents, ménagés par le bâti et ses usages. Cette démultiplication bouleverse les hiérarchies établies, afin que soit réévaluée l'importance des visions particulières et circonscrites, des accidents de l'aménagement et des organisations vernaculaires de l'espace.

Chaque vue correspond à un regard singulier, rapporté à une localisation précise ainsi qu'à un moment déterminé. Au sein des photographies, de multiples indices renvoient à la saison, aux conditions atmosphériques ou à l'heure de la journée. Les ciels laissent apercevoir les nuages tourmentés et mouvants de l'Île-de-France. Certaines images sont faites au crépuscule ou par temps de brume, d'autres ont été réalisées alors qu'il neigeait. La ville y apparaît teintée d'humeurs relevant de la météorologie. Sans doute, les opérateurs ont-ils eu tendance à sélectionner des éclairages qui, d'une manière ou d'une autre, les séduisaient. Mais les variations du « temps qui passe » et du « temps qu'il fait » signent aussi combien chaque vision de la ville est particulière et résiste à toute forme de stabilité ou de généralité. Au sein des vues, certains éléments fonctionnent en outre comme des marqueurs de subjectivité : la façade d'un immeuble est perçue à l'arrière-plan d'un rideau rouge ou d'un voilage pâle, une ouverture laisse le regard buter d'abord sur des antennes de télévision ou des chaises disposées sur un balcon qui, au premier plan, font obstacle à la perception directe de bâtiments plus distants. Variations météorologiques et configurations de premier plan viennent en quelque sorte modaliser la perception de la ville, pour rappeler que l'appréhension de cette dernière ne peut être que singulière, rapportée à un individu, un lieu et un moment déterminés. Chacun des regards réunis ici renvoie *in fine* à la réalité de ce qu'une personne perçoit chaque jour.

S'il y a parfois des oiseaux qui passent, les photographies présentées sont, pour la plupart, vides de sujets animés (de sorte que toute forme de narrativité se trouve éliminée), mais l'ensemble des regards portés sur le dehors – qu'encadrent aussi bien les fenêtres que les images au sein desquelles elles sont emboîtées – se présentent comme des expériences très personnalisées. La ville apparaît dès lors comme un ensemble vivant, bruissant de perspectives croisées, dont on ne peut embrasser l'entièreté et qui échappe à tout effort de

synthèse. Ce portrait kaléidoscopique de la commune d'Ivry-sur-Seine travaille ainsi, de manière symbolique, à rapporter la ville à ses habitants, en écho au « droit à la ville » formulé par Henri Lefebvre à la fin des années 1960<sup>31</sup>. Aux antipodes d'une vision globale de la cité telle qu'elle est parfois conceptualisée par les aménageurs, l'ouvrage d'Ianna Andréadis livre une mosaïque de points de vue, subjectifs et situés, au travers desquels la ville se fait symphonie visuelle, faite de complexité et de multiplicité. L'expérience urbaine est toujours le propre d'un individu particulier, qui y possède son habitat et ses habitudes, de sorte qu'il semble que la ville requiert une approche chorale.

Les premiers plans – bordure de fenêtre, rambarde de balcon, radiateur ou meubles disposés à proximité de l'ouverture... – apparaissent parfois de manière floue, ce relatif brouillage signant la proximité de ces éléments avec l'opérateur quand la mise au point a été effectuée sur les éléments les plus lointains. Les variations de netteté traduisent un étagement des plans par rapport à la situation précise du sujet, qui se tient à l'intérieur de sa sphère privée. La fenêtre est souvent cerclée de sombre, puisque la lumière fait face à l'opérateur et que les éléments architecturaux qui font cache sur les bords de l'image se présentent à contre-jour. Aucune des photographies réunies ici n'atteste d'une mise au point sur les premiers plans, qui maintiendraient les bâtiments les plus distants dans un léger flou. Il apparaît donc que l'attention de tous les participants s'est portée sur la manière dont la ville est perçue au travers des fenêtres (et non sur l'espace clos du logement, tel qu'il est éclairé du dehors). Les images étant réalisées avec des focales proches du 50 ou du 35 mm, les constructions s'offrent au regard sans écrasement de perspective, ni élargissement démesuré par un grand angle. Depuis certaines ouvertures, on discerne la façade d'en face, elle-même trouée de fenêtres qui laissent apercevoir les indices d'une existence quotidienne. Les appartements situés en hauteur donnent sur de larges horizons dégagés, tandis que ceux qui occupent les étages inférieurs livrent des perspectives fermées, restituant davantage l'ambiance d'un quartier ou d'une cour.

Au travers des fenêtres des Ivryens, des bâtiments emblématiques sont discernables. Certaines vues montrent les parois en briques rouges de la Cité Maurice Thorez, bâtie en 1953 par les architectes Henri et Robert Chevallier. D'autres laissent apercevoir l'ensemble architectural conçu par Jean Renaudie et Renée Gailhoustet à la fin des années 1950 et construit en 1970-1980 pour répondre au fort besoin de logement en région parisienne : ces bâtiments de béton brut, aux pointes en étoiles aisément identifiables, ont été pensés pour

---

<sup>31</sup> Henri Lefebvre, *Le Droit à la ville*, Anthropos, 1968.

combiner une diversité d'activités, à contre-courant de la logique de zonage antérieurement privilégiée. Certaines fenêtres ouvrent de façon surplombante sur les terrasses anguleuses, plantées de végétaux, du Centre Jeanne Hachette ou sur les saillies accidentées de l'école Einstein. Nul doute : ces fenêtres sont bien celles des habitants d'Ivry, et ces derniers sont certainement à même de compléter mentalement les édifices pour partie masqués par les murs, à l'extérieur du champ circonscrit par les ouvertures. Pourtant, ces bâtiments sont appréhendés selon des points de vue inaccoutumés, de manière plongeante ou oblique ; ils sont parfois vus par derrière, d'autres fois combinés à des éléments de premier plan qui leur sont étrangers ou encore associés à des bâtiments beaucoup plus lointains avec lesquels ils ne sont habituellement pas appariés. Chaque fenêtre, relayée par la photographie, possède un potentiel d'« étrangéisation<sup>32</sup> » et amène le spectateur à considérer l'organisation urbaine avec une attention inaccoutumée.

Si les vues assemblées ici ont été faites depuis l'intérieur, elles sont entièrement tournées vers le dehors et vers le milieu urbain. Encadrant des percées qui articulent le privé et le public, l'intime et le social, elles signent l'appartenance de chacun à un « espace commun<sup>33</sup> » dont les habitants se trouvent séparés par des murs, mais qui pénètrent néanmoins à l'intérieur des logements, puisque la ville associe, en une structuration complexe et alvéolée, bulles personnelles et relative proximité collective. Cet ensemble de photographies s'avère tout à la fois « poétique et documentaire<sup>34</sup> »: cela n'a rien d'un oxymore. Il invite à une méditation sur la ville, en tant que lieu de coexistence d'habitudes et de vécus diversifiés, comme de points de vue variés portés sur le bâti, en lien avec des usages. Sans doute peut-il se faire ainsi laboratoire de réflexion pour ceux qui, à quelque niveau que ce soit, travaillent à concevoir l'aménagement de la cité.

Danièle Méaux

<sup>32</sup> Victor Chklovski, *L'Art comme procédé* [1917], Allia, 2008, p. 23.

<sup>33</sup> Jean-Marc Besse, « Paysages en commun : Éditorial », *Carnets du paysage* n° 33 : *Paysages en commun*, mai 2018, p. 5 à 13.

<sup>34</sup> Aude Mathé, « Ouvertures. Fenêtres sur Athènes. De Paris à Athènes », in Ianna Andréadis, *Fenêtres sur Athènes*, op. cit., p. 34.

Mis en forme : Police :(Par défaut) Times New Roman

Mis en forme : Justifié

Mis en forme : Police :(Par défaut) Times New Roman