Jean-Marc Huitorel

L'immeuble comme tableau (une introduction à l'œuvre d'Yves Bélorgey)

« Je ne choisis pas les sujets les plus faciles »
Francis Ponge, *La Rage de l'expression* (1952)

1. Un contexte. 1985-1993 (protohistoire)

Non seulement l'œuvre d'Yves Bélorgey s'identifie sous la forme de peintures et de dessins de grand format représentant des immeubles d'habitation des années 50-70 situés en périphérie urbaine, mais ces grands ensembles modernes en constituent exclusivement l'histoire et le corpus revendiqués. Le premier immeuble qu'il a peint, en 1993, à Lyon, est celui qu'occupaient ses parents et dans lequel il a passé son enfance. La tonalité quasi perecquienne[1] de son travail, cette « espèce d'espace » qui le retient et dont il va faire la matière de son œuvre, est une construction de l'année 1956, l'époque de sa naissance (1960 précisément). Ce qu'il appellera « l'immeuble comme sujet » s'affirme donc aussi comme sujet autobiographique. Non pas que l'anecdote personnelle tienne une place centrale dans le programme qu'il va bientôt établir et qu'il n'aura de cesse de réaliser, mais cependant la recherche d'Yves Bélorgey, comme toute recherche à n'en pas douter, y compris et surtout les recherches scientifiques, se fonde sur l'intime, sur ce point aveugle qui constitue l'origine de l'entreprise de visibilité.

Au terme de ses études de droit et d'histoire de l'art, Yves Bélorgey est devenu artiste. Peintre, exactement. Des années qui le séparent de sa première peinture d'immeuble, et sans prétendre établir une protohistoire exhaustive de l'œuvre, on retiendra toutefois, entre 1985 et 1993, deux ou trois éléments susceptibles d'éclairer ce qui adviendra par la suite.

1. Quand bien même Perec ne fait pas partie des écrivains dont Yves Bélorgey est familier.

En 1986, Bélorgey séjourne en Allemagne. Il vient de jeter aux orties un travail de peinture qui ne le satisfait pas. Il se trouve à la croisée des chemins, muni de quelques références et d'un bon carnet d'adresses, à commencer par celle de Kasper König qui l'accueille dans son séminaire à la Kunstakademie de Düsseldorf. C'est là qu'il se lie avec un jeune artiste canadien à la notoriété grandissante, invité par König : Jeff Wall. Celui-ci encourage le jeune Français à poursuivre, malgré les doutes, en insistant particulièrement sur des problèmes techniques, sur la maîtrise des moyens. On parle, on échange, on débat. On sait que l'art conceptuel touche à sa fin et qu'il convient à présent de réinvestir l'histoire, de réenvisager la question de l'art dans l'espace public, bref de rebattre les cartes. On écoute beaucoup Dan Graham et, plus tard, Yves Bélorgey se souviendra de *Homes for America*, cet ensemble photographique présenté sous forme de diapositives qu'en 1966 l'artiste a consacré à des maisons en construction dans le New Jersey. Bélorgey croise Reinhardt Mucha et se lie d'amitié avec Ludger Gerdes dont la peinture se heurtera peu après à l'incompréhension d'un milieu de l'art déconcerté. C'est l'époque où le jeune Français exécute un ensemble de neuf tableaux qu'il intitule *Les Pronoms personnels*, qui ne sortira pas de l'atelier et dont il réalisera plus tard d'autres versions. Ce sont des peintures figuratives associant des lettrages, qui représentent les pronoms, à des scènes rurales et urbaines avec personnages (une femme pour « elle », un homme pour « il », un groupe de femmes pour « elles », etc.). L'articulation des mots avec le paysage semble se souvenir de l'Ed Ruscha de *The Back of Hollywood* (1977) et, plus généralement, de la dialectique texte/toile du Californien. C'est le temps des recherches et des interrogations, des agacements et des rejets[2]. C'est aussi pour lui le temps paradoxal des fondations : le contexte, exceptionnellement fécond, y est propice.

En 1991, grâce à une bourse du Fiacre, il réside une année durant à la Villa Arson à Nice dont Christian Bernard dirige le centre d'art. Période décisive à bien des égards. Outre les rencontres et les échanges, le travail marque une étape importante dans son cheminement vers le motif de l'immeuble. Dans l'exposition qu'il présente à la Villa, il montre des paysages de moyens formats, d'une grande qualité picturale, saisis pour la plupart du train qu'il emprunte entre Nice, Marseille, Lyon et Paris : une montagne, une centrale nucléaire, un bosquet… Contrastes appuyés, tons vigoureux, à la limite de l'expressionnisme, architectures à peine ébauchées auxquelles il reprochera leur imprécision, leur manque de présence et d'identité. On y sent parfois, dans *Champ* (1991, huile sur toile, 114 x 195 cm), par exemple, une hésitation sur le traitement des surfaces, entre réalisme et abstraction qui aboutit, près de vingt ans plus tard, à des solutions de pure picturalité, crânement revendiquées, dans le premier plan des tout derniers tableaux d'immeubles.

L'année suivante, le voici derechef en Allemagne pour un nouveau séjour dans la Ruhr où Gerdes lui prête son atelier. Il sillonne le bassin industriel, empruntant le S-Bahn : paysages non seulement vus du train, mais également sous l'angle de l'histoire récente de l'art, celui des Becher qui faisaient de ces sites en déshérence et par le moyen de la photographie de puissantes et mélancoliques « sculptures ». Ce que Bélorgey cherche là, même confusément, c'est un sujet ; non pas un simple motif (quoi peindre ?), encore moins un prétexte, mais la juste distance entre l'œil et l'objet afin que ce qu'il aura décidé de peindre dise autant du regard que de son point d'impact : une phénoménologie. Et dans ce paysage épique d'usines et de lacs (ces lacs que Gerhard Richter a si souvent représentés), Bélorgey dessine ; puis, de retour à l'atelier, il réalise des tableaux dans la suite de ce qu'il avait entamé à la Villa Arson, confirmé dans l'idée que c'est bien l'immeuble qui l'intéresse, plus encore que les manufactures peinant à s'arracher de ces vastes étendues indistinctes. Cependant ces derniers tableaux, comme les précédents, ne le satisfont pas. Sans qu'on puisse affirmer que l'immeuble comme objet soit comme les gazomètres, hauts-fourneaux et autres chevalements qui retinrent l'attention des Becher, on observe chez le jeune peintre français, comme chez le couple allemand, une sorte de devenir-sculpture (une extraction d'objet, comme séparé de son contexte) d'un motif qui chez les uns sera traité par la photographie, chez l'autre par la peinture. Et c'est aussi par l'abandon progressif du dessin au profit de l'utilisation de la photographie que Bélorgey va affûter sa méthode. C'est ainsi, en parcourant le paysage si habité de la Ruhr, que le projet de peindre exclusivement des immeubles d'habitation prend forme et consistance dans l'esprit de l'artiste qui, cependant, s'octroiera un ultime détour.

2. Düsseldorf, en ces années, subit les influences contrastées de Joseph Beuys et de Gerhard Richter : nourrissantes, étouffantes.

De retour en France, c'est à Marseille qu'il entame son programme d'immeubles, à commencer par celui où il a passé son enfance, à Lyon. Faute d'un atelier assez grand, il opte d'emblée pour le carré de format moyen : 150 x 150 cm. L'immeuble y devient ce sujet qu'il avait souhaité qu'il soit. Il les peint désormais à l'huile sur des toiles que des collectionneurs, l'architecte Rudy Ricciotti parmi les premiers, remarquent. Une question, posée dès son séjour à Düsseldorf où le débat s'était très tôt instauré, le préoccupe plus que tout, celle de l'espace public, de l'art dans l'espace public. Les sculpteurs, la plupart du temps, l'ont réglée à leur façon, pour le meilleur et pour le pire. Mais les peintres ? Pourquoi les peintures de gare sont-elles si souvent mauvaises, celle du Train-Bleu, gare de Lyon, par exemple ? À l'inverse, pourquoi, en Allemagne de l'Est à l'époque de la RDA, les grandes compositions murales sont-elles plus intéressantes, tant sur le plan de l'iconographie que du traitement pictural ? Pourquoi les bons artistes, ceux des avant-gardes en particulier, ont-ils si peu répondu à ce type de commande ? Pourquoi, depuis l'église et le château, n'a-t-on pas trouvé d'espaces publics vraiment propices à la peinture ? Questions idiotes ? Pas plus idiotes que ces peintures de dessus-de-porte qu'affectionnait Rimbaud ! C'est dans cet état d'esprit qu'Yves Bélorgey décide de montrer ses premières peintures d'immeubles en lieu et place des sept caissons publicitaires en partie haute du hall 4, terminal 2 de l'aéroport de Marseille-Provence, des caissons lumineux qui sont comme un clin d'œil à l'ami Jeff Wall… Face à l'impossibilité de superposer des tableaux carrés à ces rectangles, il se lance alors dans l'exécution d'un panoramique en sept parties[3] homothétiques aux emplacements publicitaires. Une vraie peinture de hall de gare ! Ce sera le panorama de L'Estaque, un polyptyque en sept peintures à l'huile sur toile de 140 x 254 cm chacun. Une folie ! Facture impeccable, réalisme sans faille, excellent réglage des distances ! Cette parenthèse dans un itinéraire qui se fixe, et quand bien même l'artiste fait preuve d'un certain embarras à son propos, est importante à plus d'un titre. Le toponyme lui-même sonne sinon comme un hommage, au moins comme une référence à tout un pan du modernisme, entre impressionnisme, fauvisme, et premiers accents du cubisme, de 1870 à 1914 : Cézanne, Derain, Marquet, Braque, Friesz, Dufy, Renoir… L'Estaque donc. Mais L'Estaque traité en panorama. Autre rappel de la modernité, cette fois par l'entrée photographique. En 1877, le photographe anglais Eadweard Muybridge réalise en treize poses un premier panorama à 360° de San Francisco. Il répète l'opération l'année suivante. La pulsion panoptique, qu'on utilisa ailleurs à des fins moins heureuses, trouvait ici son expression la plus jubilatoire par la maîtrise scopique du réel. Saisir la réalité multiforme de l'objet qu'il désigne à son observation va constituer l'un des fondements de l'entreprise d'Yves Bélorgey. Le panoramique de L'Estaque témoigne du vif intérêt dont Bélorgey fait preuve, on l'a dit, à l'égard de l'art dans l'espace public. On peut avancer que le constat de cette difficulté à inscrire la peinture contemporaine de chevalet (à la différence des wall paintings et autres programmes décoratifs) dans l'espace public va trouver dans le choix des immeubles comme sujet une solution paradoxale et comme reversée à l'intérieur même du tableau : chez Bélorgey, la question de l'in situ se pose constamment (il dira souvent sa dette envers Daniel Buren) et, à défaut de lui trouver une réponse dans l'espace réel, il va la mettre en perspective dans l'espace représenté, celui du tableau. Pour la petite histoire, il va s'inventer une fiction de commande publique qui porte sur un ensemble illimité d'immeubles d'habitation qu'il aura pour tâche de peindre à l'huile sur des toiles au format désormais fixé : 240 x 240 cm. La réalité finira par rejoindre la fiction puisqu'en 2006, à Amsterdam, lui sera passée commande d'un ensemble de tableaux formant… panorama[4] qu'il réalisera en 2008. Le voilà à pied d'œuvre.

2. L'immeuble comme motif

Longtemps, comme on l'a dit, Yves Bélorgey a cherché son sujet. Un vrai sujet, pas un prétexte à peindre, pas de ces signes qui, même figuratifs ou formellement flottants, constituent autant d'embrayeurs de peinture abstraite. Quand, par exemple, Alain Séchas dessine, peint ou conçoit la sculpture d'un chat, ce n'est pas parce qu'il a pour projet de représenter le chat en tant que chat, le chat comme catégorie animale

3. Le choix du panoramique s'explique, entre autres, par un souci d'efficacité de la présence, sept tableaux en sept vues autonomes se seraient exposés au risque de la dissolution. **4.** *Twiske West Panorama*, 2009, installé en 2011 dans le souterrain de la gare de Schiphol, est composé de sept panneaux de 300 x 300 cm. L'œuvre représente un des ensembles sociaux du nord d'Amsterdam dû à l'architecte Liesbeth van der Pol.

et biologique, comme passion personnelle ou comme cause à défendre. Il utilise la figure du chat comme moyen, comme un outil de surgissement du trait, comme effet de présence et de sidération. Et s'il a recours à lui, c'est sans doute dans un souci d'évitement d'une figure humaine directe, et bien plus encore pour sa qualité de signe, à la limite de l'abstraction : un moyen de production. Le sujet, pour Bélorgey, se situe encore aux antipodes de l'abstraction des « osselets » de Viallat ou des bandes de Buren ; il est certes plus proche des grilles d'Agnes Martin, par sa capacité à organiser la surface par des lignes orthogonales, et cependant intrinsèquement autre. Ainsi, une fois posée cette négation « Je ne cherche pas un prétexte pour peindre[5] », qui le distingua très fort dans son époque (le début des années 90), Bélorgey a avancé lentement, au prix de beaucoup d'hésitations et de renoncements, dans la circonscription de ce qu'il lui importait de peindre. Et il s'interroge : « Qu'est-ce qui reste aujourd'hui d'hyperactuel comme forme symbolique qui serait universalisante et qui, à ce titre, participerait du projet moderne[6] ? » Dit autrement, peindre, pour lui, ne saurait se réduire à un verbe intransitif. Que peindre soit aussi et toujours peindre la peinture, il l'admet volontiers, quand bien même il ne saurait s'en contenter. Ce qu'il cherche, c'est une prise directe et directement visible sur le réel : une manière de représentation. Le choix de l'artiste, à la charnière des années 80 et 90 du siècle dernier, se porta, on le sait, d'abord sur les immeubles d'habitation de la fin des années 50 qu'il étendra ensuite à la période 50-70, ce qu'on a appelé les « grands ensembles ». À leur propos, Bélorgey parle tantôt de « l'immeuble comme sujet », tantôt, empruntant à Panofsky et à Cassirer, de « l'immeuble comme forme symbolique ». Il conviendra ici de chercher à établir le terme qui correspond le mieux à ce choix. Pourquoi l'immeuble moderniste plutôt que les voitures, telle catégorie de population, les machines ou les objets de consommation courante ? Quant aux sites industriels, les époux Becher en avaient rendu le traitement désormais impossible, tant ils avaient poussé loin la perfection de leur prise en compte.

Si l'immeuble d'habitation constitue l'essentiel du corpus de peintures et de dessins d'Yves Bélorgey, il faut toutefois signaler, comme dans toute règle, l'exception. Il s'agit ici de la série de dessins qu'il a consacrée en 2010 à l'école d'art que Max Bill a conçue pour la ville d'Ulm[7], bâtiment mythique quoique récemment restauré d'une manière qui ne fit pas l'unanimité. Cette exception, de l'aveu même de l'artiste, pourrait bien constituer une alternative aux immeubles de logement. Jean Renaudie ne fut-il pas également un grand architecte d'écoles ?

Soit « l'immeuble comme sujet ». Bélorgey se réfère volontiers à Barnett Newman de qui, entre autres choses, il a lu ceci : « La question centrale de la peinture est celle du subject matter. Pour la plupart des gens, le sujet est ce que Meyer Schapiro a appelé l'"objet" (*object matter*). C'est l'"objet" que la plupart des gens veulent voir dans la peinture. C'est lui qui fait à leurs yeux la plénitude de la peinture. À mon sens, l'utilisation des objets et la manipulation des surfaces (*areas*) pour elles-mêmes aboutissent inévitablement à l'anecdote[8]. » Newman fait la distinction, comme Schapiro, entre l'objet (les sujets figuratifs) et le sujet, d'essence métaphysique, existentielle. La question est ici de savoir si l'immeuble dans la peinture de Bélorgey relève de cette catégorie des objets (en ceci, par exemple, qu'il est figuratif et mimétique) et donc de l'anecdote. On pariera que non. Mais on devra, tout autant, se dégager des analyses que Philippe Lacoue-Labarthe développait dans les années 90 et pour qui « l'arrivée de l'art est la proclamation de son autonomie[9] ». Ce qui est alors arrivé à l'art tient dans cette apparente contradiction entre le discours sur sa mort annoncée (Hegel) et celui sur son absolutisation. C'est ce que Lacoue-Labarthe propose de nommer « le désastre du sujet ». Et de poursuivre : « Ce n'est pas l'art qu'il faut libérer du sujet, c'est le sujet dont l'art doit faire son deuil. L'art est désormais sans sujet, sinon par un effet de citations internes à sa propre histoire[10]. » En s'opposant à cette définition somme toute moderniste, Yves Bélorgey signe la fin d'une époque et peut légitimement, quoique à ses risques et périls, revendiquer la peinture autant que le sujet et… l'immeuble en tant que sujet ; sujet et non pas seulement objet car, on le verra, son articulation à un récit plus vaste, à des problématiques plus larges, le gardera du danger de la simple anecdote.

5. Yves Bélorgey a souvent affirmé son désaccord avec tout ce qui touche, de près ou de loin, à « l'art pour l'art ». **6.** Les propos de l'artiste sont tous issus de conversations avec l'auteur. **7.** Hochschule für Gestaltung, Ulm, architecte Max Bill (1953-1957). Cette école d'art, de design et d'architecture, tout imprégnée de l'héritage du Bauhaus, comprend également des logements que Bélorgey ne manque pas de représenter : demi-exception donc. **8.** Barnett Newman, *Écrits*, trad. J.-L. Houbedine, Paris, Macula, 2011. **9.** Philippe Lacoue-Labarthe, « Le désastre du sujet », *Écrits sur l'art*, préface de Jean-Christophe Bailly, Dijon, Mamco/Les presses du réel, 2009. **10.** *Ibid.*

Enfin, l'appui théorique de cette synthèse très tendue, dialectique, ce n'est ni chez les historiens ni chez les théoriciens de l'art qu'il va le trouver, mais chez un poète : Francis Ponge.

PPC versus CTM

« Reconnaître le plus grand droit de l'objet, son droit imprescriptible, opposable à tout poème… »
« Il s'agit de savoir si l'on veut faire un poème ou rendre compte d'une chose (dans l'espoir que l'esprit y gagne, fasse à son propos quelque pas nouveau). »
Francis Ponge, *La Rage de l'expression* (1952)

Comme Francis Ponge, on comprend, dans un premier temps, que Bélorgey a pris le parti des choses. Le parti pris de l'immeuble. Peindre l'immeuble comme nommer la chose, cela demande beaucoup de soin, de temps, de précision, de travail, de… rage. À propos des pommes de Cézanne, D. H. Lawrence trouva cette belle formule : « l'effet pommesque de la pomme ». Quelque chose comme ça appliqué au cageot, à la crevette, à l'oiseau, au mimosa, au bois de pins, à la guêpe, au gymnaste aussi, et à la jeune mère. À l'immeuble : s'en emparer afin de lui faire rendre gorge, lui faire avouer, enfin, son « immeublité » ! Y revenir inlassablement, les passer tous en revue, les hauts, les longs, les anonymes, les signés, ceux de l'ouest et de l'est, du nord et du sud. Chacun pris dans sa singularité précise ; eux et leurs différences, celles-ci comme l'affirme Ponge plus intéressantes que les analogies : la fonction discriminante à la source de l'expression, toujours. Toutes ces banales différences, une par tableau, un tableau pour chacune. Mais, au bout du compte, une vision de l'immeuble, une vision de la peinture. Ailleurs, une vision des choses, une poétique. Dans les deux cas, une rhétorique. C'est ce qu'Yves Bélorgey retient de ce Francis Ponge qui fut, répète-t-il, sa principale référence théorique pendant plus de dix ans. Ce qui l'a formé et qui, d'une certaine manière, a fondé sa propre méthode, c'est le Ponge de *My Creative Method* justement, ces pages algériennes où il prône l'indispensable équilibre entre le PPC et le CTM, entre le « Parti Pris des Choses » et le « Compte Tenu des Mots ». Contre la tentation d'une langue autonome capable de produire une littérature coupée du réel, contre la posture de l'art pour l'art, Francis Ponge opte pour une poétique qui se frotterait à ce qu'elle vise à nommer par l'épreuve des mots, eux-mêmes sommés de constituer un texte qui prouverait enfin l'inanité des dictionnaires. Dans *La Rage de l'expression*, dont *My Creative Method* contiendrait les prolégomènes, il s'écrit lui-même écrivant, tournant autour de son *Bois de pins*, comme quarante ans plus tard Bélorgey autour de ses immeubles, ne cédant rien aux mots, rien au réel. À la différence de Ponge, toutefois, Yves Bélorgey ne se peint pas peignant[11] mais, du maître des mots et des choses, il retient qu'il n'y a d'œuvre que dans cette tension fondamentale entre le sujet et les moyens mis en place pour le faire advenir. Et, en remplaçant « poème » par « tableau », il pourrait reprendre à son compte ce que martèle l'écrivain : « Reconnaître le plus grand droit de l'objet, son droit imprescriptible, opposable à tout poème[12]… » Il le dit à sa manière : « Il faut que ce soit l'immeuble qui vienne devant. Il faut que ce soit lui qui ait raison. » Il ajoute cependant, comme rappelant à Ponge que le CTM ne doit pas être totalement sacrifié au PPC : « Ce n'est pas parce que l'immeuble prime, y compris dans sa dimension critique, que la facture doit être négligée. » Voilà ce que signifie littéralement pour Bélorgey « une peinture d'immeuble ».

Outre l'immeuble comme sujet ou forme symbolique, comme « chose », en puisant dans le vocabulaire de la critique littéraire, on peut aussi suggérer l'immeuble comme thème ou, plus probablement encore, comme motif. Dans un texte fondateur, le formaliste russe Boris Tomachevski[13] distingue le thème (unité constituée par les éléments particuliers de l'œuvre) du motif qui peut se définir comme le nom donné au thème d'une partie indécomposable de l'œuvre. « Les motifs combinés entre eux constituent le soutien thématique de l'œuvre. » Plus tard, l'un des fondateurs de la critique thématique, justement, Jean-Pierre Richard, reprendra la distinction thèmes/motifs, les premiers compris comme unités de signification, les motifs d'une œuvre étant quant à eux, pour reprendre une définition de l'*Encyclopædia Universalis*, « les objets concrets obsessionnels qui y circulent de façon préférentielle ». À se fonder sur son occurrence

11. On pourrait cependant percevoir quelque chose de l'ordre d'une méthode discrètement exposée dans l'usage récent des pans de peinture pure. **12.** Francis Ponge, *Berges de la Loire* [1941], in *La Rage de l'expression*, Paris, Gallimard, 1989. **13.** Boris Tomachevski, « Thématique » (1925), *Théorie de la littérature*, textes des Formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tsvetan Todorov, préface de Roman Jakobson, Paris, Seuil, 1965.