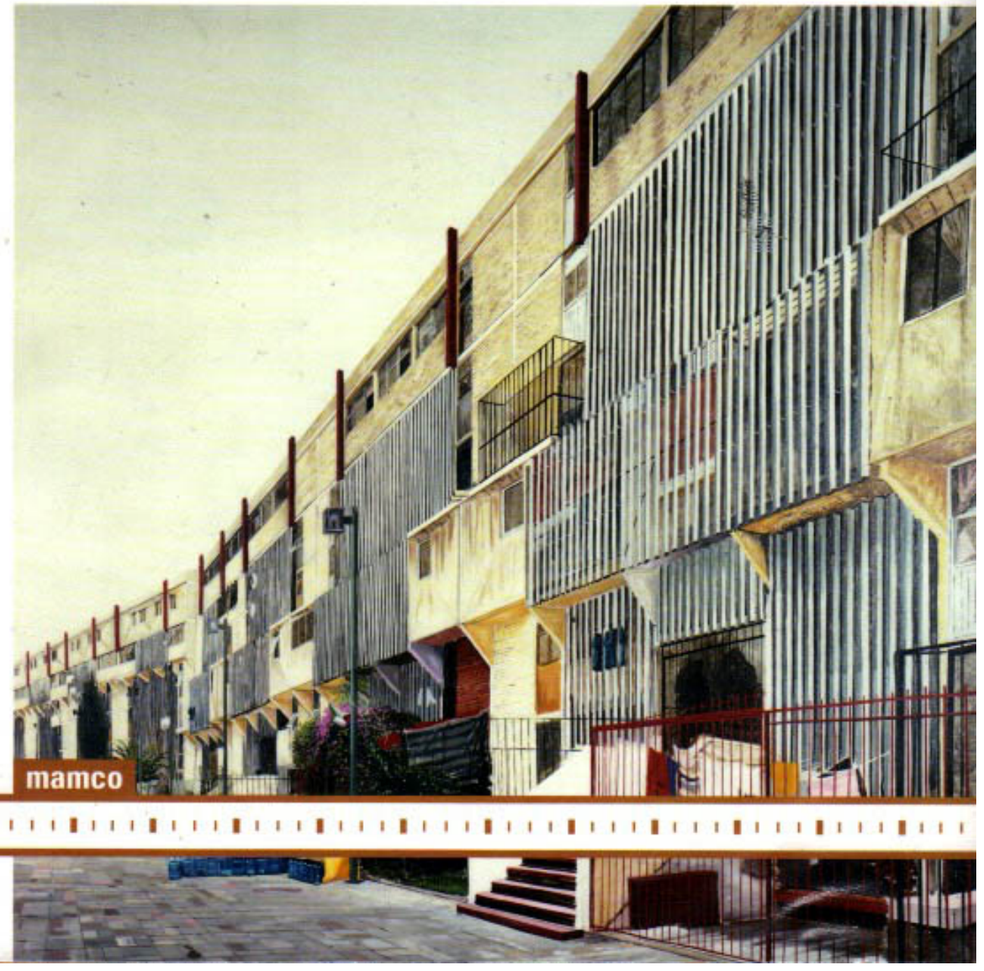
Jean-François Chevrier, Jean-Marc Huitorel

Yves Bélorgey

Anthropologie dans l'espace



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’années 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.

Jean-Marc Huitorel

The Apartment Block as Painting (an Introduction to the Work of Yves Bélorgey)

"I never choose the easiest subjects"
Francis Ponge, Mute Objects of Expression *(1952)*

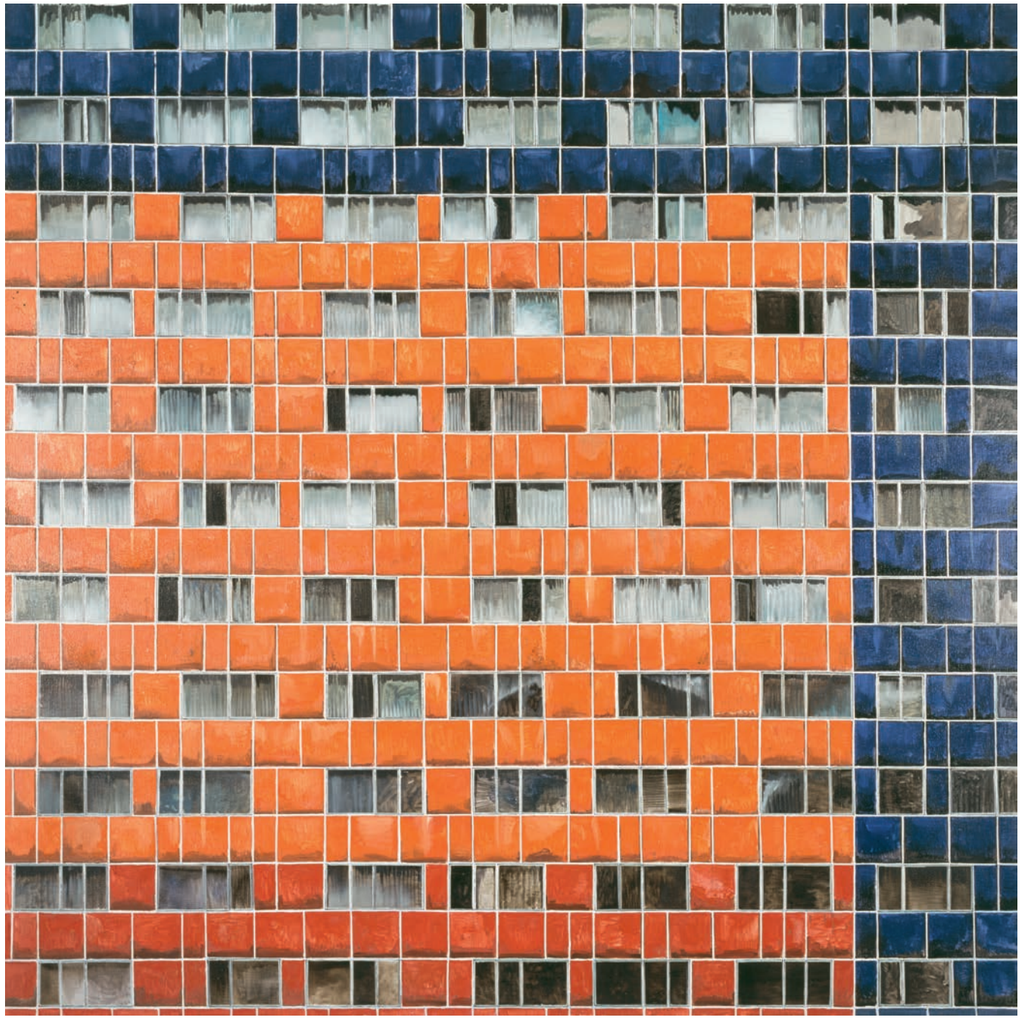
1. A context. 1985-93 (protohistory)

Not only is Yves Bélorgey's work identified with large-format paintings and drawings depicting residential buildings from the 1950s to 1970s located on the outskirts of cities, but those large modern complexes alone constitute its history and corpus as staked out by the artist. The first building he painted, back in 1993 in Lyon, was the one in which his parents lived and he himself grew up. The almost Perecquian[1] tonality of his art, that "species of space" that captured his attention and from which he draws the material of his paintings, is a construction that dates from 1956, the decade that saw his birth (in 1960, to be precise). What he eventually came to call "the building as subject matter" can therefore claim to be an autobiographical subject as well. Not that personal anecdote is central to the program the artist soon laid down for himself and which he has been carrying out ever since, but Bélorgey's research, like any research of course, including and especially the scientific kind, is based on the personal, on that blind spot that is the origin of the whole business of visibility.

After studying law and art history, Bélorgey became an artist. A painter, to be precise. There were still years to go before he painted his first building, but, without claiming to write here an exhaustive protohistory of his work, I would like to single out two or three elements, between 1985 and 1993, that clarify what was to develop later.

In 1986, Bélorgey began a long stay in Germany. He had just tossed by the wayside a corpus of paintings that left him unsatisfied. He found himself at a crossroads, with a few references in hand and an address book that held a number of good leads, starting with Kasper König, who welcomed him in his art seminar at Düsseldorf's Kunstakademie. It was there that Bélorgey struck up a friendship with a young artist invited by König, Jeff Wall, a Canadian whose star was rising. Wall encouraged the young Frenchman to continue working, despite his doubts, by stressing in particular technical problems and mastering the means at one's disposal. There was lots of talk, sharing of ideas, debate. Clearly conceptual art was on its last legs and it was now time to return to history, to reconsider the question of art in public space, in short, to reshuffle the deck. Artists were listening to a lot of what Dan Graham had to say, and Bélorgey would later remember his Homes for America, *that group of photographs from 1966 (originally presented as a slideshow) which the artist had devoted to houses that were going up in New Jersey. Bélorgey also crossed paths with Reinhardt Mucha, and became friends with Ludger Gerdes, whose painting would meet with the incomprehension of a bewildered art milieu shortly after. It was around this period that the young French painter executed a group of nine paintings he called* Les Pronoms Personnels *(The Personal Pronouns), which were never to leave his studio. He would later paint other versions of the* Pronoms Personnels. *These are figurative paintings that associate lettering spelling out pronouns, rural and urban scenes, and human figures (a woman for "she," a man for "he," a group of women for the feminine form of "they" in French, etc.) The articulation of words with the landscape seems to recall the Ed Ruscha of* The Back of Hollywood *(1977), and more generally the Californian's text/picture dialectic. It was the period of research and questioning, annoyance and rejections.[2] For*

1. Even though Georges Perec is not one of the writers whose work is familiar to Bélorgey. **2.** In those years Düsseldorf was caught between the contrasting influences of Joseph Beuys and Gerhard Richter—nourishing and smothering.



Jean-François Chevrier

Le grand écart

Bélorgey est un peintre de tableaux. Sauf exceptions, ses tableaux présentent un format invariable, 240 x 240 cm ; il réalise également des dessins au même format. Il s'est donné un sujet : les immeubles d'habitation collective. Généralement, il s'en tient au bâtiment isolé, représenté dans sa totalité ou en partie, et sans habitants. Il lui arrive toutefois d'élargir la vue pour intégrer l'environnement urbain immédiat, voire – depuis peu – le paysage alentour. Les dessins procèdent de cadrages resserrés, souvent sur l'entrée de l'immeuble. Ces choix et ces partis pris sont plus ou moins argumentés. Le format, par exemple, est, dit-il, légèrement en deçà de la hauteur sous plafond des intérieurs (invisibles) de l'immeuble, et il excède, de peu également, l'amplitude du corps humain en extension. Le sujet constitue un paramètre stable et déterminant de l'activité picturale ; il ne s'agit pas d'un simple prétexte. Avant d'être un bon motif pictural, le sujet est un mauvais objet culturel :

> L'immeuble collectif est devenu le mauvais objet par excellence, ou l'objet d'une mauvaise conscience. Il bloque à la fois l'adhésion au modèle anthropologique de la maison comme abri et le processus d'identification que l'œuvre d'art est censée mettre en place. Souvent considéré comme un signe de réduction de l'humain à l'animal – la fameuse « cage à lapins » –, l'immeuble collectif est presque tabou. Il rappelle en version *soft* la caserne et les baraquements concentrationnaires. En Europe de l'Est, il est rejeté comme un vestige des régimes communistes. Pour ma part, je regarde ces objets tels qu'ils se présentent aujourd'hui en gardant à l'esprit l'ampleur du projet qui a motivé leur construction. Je ne veux pas de ce mélange de compassion et de dénonciation que semble appeler le sujet. Je ne montre pas un monde idéal, je tente de restituer ce que j'ai vu. Je me situe dans l'écart entre l'utopie et ce qu'il en reste dans l'inachevé de l'actualité[1].

Cette déclaration est aussi nette qu'ambiguë. L'ambiguïté tient fondamentalement à la teneur documentaire des tableaux, réalisés à partir de prises de vue photographiques. L'idée de faire des bons tableaux de mauvais objets n'est en soi ni bonne ni mauvaise ; elle peut être banale ou intéressante, les critères de jugement sont eux-mêmes variables. L'ambiguïté tient d'abord au sujet.

L'immeuble d'habitation collective se distingue de la maison individuelle, comme de l'immeuble de bureaux et de l'immeuble de rapport. Celui-ci fut le vecteur d'homogénéisation de la ville haussmannienne, au temps où l'on parlait de « tableaux urbains » pour désigner une composition architecturale. Mais les tableaux (peints) de Bélorgey supposent une autre conception de la ville. Il s'intéresse aux témoins et vestiges d'un autre « projet » ; il entend : un projet social, politique ; il pense à une idée du « collectif ». L'immeuble d'habitation collective procède d'une alternative à la ville bourgeoise ; il peut être un élément introduit dans un environnement bâti préexistant ou participer d'un nouvel ensemble : il est constitutif des « grands ensembles » et leur est généralement associé. Bélorgey ne s'intéresse pas aux prototypes du XIX^e^ siècle. Il ne cherche pas à réduire l'écart historique qui sépare l'urbanisme de masse (et l'art moderne) du modèle de la composition beaux-arts ; il ignore les cités ouvrières, les cités-jardins, ainsi que les HBM (habitations à bon marché), qui ont constitué un laboratoire de l'architecture sociale depuis les années 1890 jusqu'aux années 1930. Il a d'abord évité l'architecture d'auteur, distinguée par les historiens de l'architecture. Il s'est intéressé initialement aux grands ensembles construits dans des banlieues et des villes nouvelles françaises, sans favoriser les réalisations les plus innovantes ou les plus spectaculaires. La période qu'il privilégie est celle de la diffusion et banalisation des standards du logement collectif après la Seconde Guerre mondiale ; la période des Trente Glorieuses, 1945-1975, qui correspond – il est né en 1960 – à son enfance et son adolescence vécues en famille.

1. Yves Bélorgey, « Immeubles, tableaux, documents », *Communications*, n° 79 (« Des faits et des gestes. Le parti pris du document 2 »), Jean-François Chevrier et Philippe Roussin (éd.), juin 2006, pp. 171-172.

still less the ideal of the city as a work of art. But he also rejects the model of an encompassing space freed from the subjective halo of pictorial description. For him, the documentary picture represents the locus of experience of the great divide in a culture of the "subject"—the painting subject—that runs through bricolages and identity-based fusional mechanisms.

Vue de l'exposition XXXX | 175

Vue de l'atellier à Montreuil, le 10 septembre 2012

Articles de presse et textes divers

2012 — Jean-Marc Huitorel, « Yves Bélorgey, Musée régional d'art contemporain Languedoc Roussillon », *artpress*, nº 390, juin
— Philippe Piguet, « Yves Bélorgey, peintre en barres », *L'Œil*, juin

2010 — Corinne Domer, « Les Dessins de Kyoto », *Roven*, printemps
— Louis Gracian, « Jeux de construction », *Parcours des arts,* nº 21, janvier

2009 — « Yves Bélorgey, le bon angle », *Architecture d'Aujourd'hui*, nº 374, novembre

2006 — Yves Bélorgey, « Immeubles, tableaux, documents », *Communications*, nº 79
— Catherine Francblin, « Archipeinture, painters build architecture », *artpress*, nº 323, mai
— Jean-Max Colard, « Masterplans », *Les Inrockuptibles*, 2/8 mai
— Bénédicte Ramade, « Espace archi pictural », *L'Œil*, mai
— Bérénice Bailly, « Variations d'artistes sur la représentation de la ville », *Le Monde*, 20 avril
— R. M., « Archipeinture », *Techniques et architecture*, avril/mai
— Jean-Paul Robert, « Archi-Peinture, figures de l'urbain », *D'Architectures*, avril

2005 — Philippe Dagen, « Yves Bélorgey et ses paysages urbains », *Le Monde*, novembre
— Stephen Wright, « Documentary Painting », *Contemporary*, nº 70, mars
— « Entretien avec Anne Giffon-Selle », publié dans le journal de l'exposition du Centre d'art contemporain de Vénissieux, mars

2004 — « Entretien avec Hélène Chouteau », *Petit Journal*, La Galerie, Noisy-le-Sec
— « Moderni©ités à Saint-Nazaire », *AMC, Le Moniteur Architecture*, nº 143, mai
— Philippe Piguet, « Noisy-le-Sec/Yves Bélorgey, ville et espace », *L'Œil*, nº 562, octobre

2003 — *Czas Kultury*, Poznań, novembre 2003

2002 — Tita Carloni, « Crépuscule de l'architecture sociale et marché au zénith », *Polyrama*, nº 116, février
— « Yves Bélorgey à Paris », *Les Inrockuptibles*, 3/9 avril
— Emmanuelle Lequeux, « Yves Bélorgey », *Aden*, 10 avril
— « Exporama », *artpress*, avril
— *Jalouse*, avril
— « Documentaires picturaux », *Mouvement*, avril/juin
— Francesco Poli, « Yves Bélorgey », *Tema Celeste*, nº 91, mai/juin

2000 — Hauviette Bethemont, « Yves Bélorgey », *artpress*, mai

1998 — Yannick Miloux, « Voyage », *Carnet de notes nº 4*, mai
— Yvane Chapuis, « Yves Bélorgey – Centre d'art contemporain », *Flash Art*, mai/juin

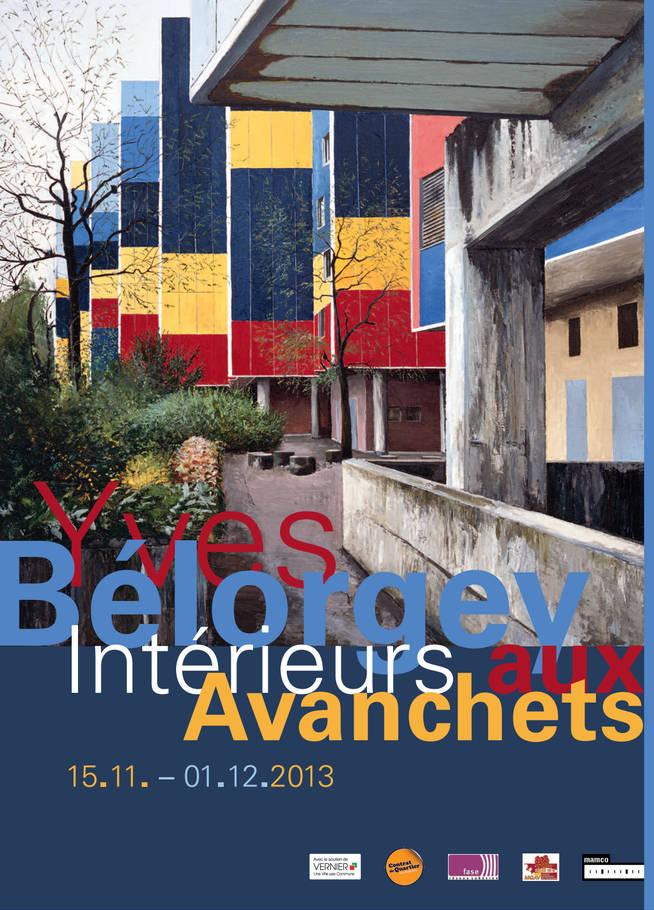
1997 — Pascal Pique, affiche éditée par le Centre d'art contemporain de Saint-Priest, octobre
— Hauviette Bethemont, *Lyon Capitale*, octobre

1994 — Jorge Ribalta, « Nacimento y ruina del mito de la pintura moderna », *Lapiz*, octobre/novembre

Filmographie

2002 — Jérôme Cassou, reportage sur Yves Bélorgey dans le cadre de l'émission *Banlieue, Rive Droite-Rive Gauche* sur Paris Première, Paris, 3 avril

2000 — *Un tableau du Frac Rhône-Alpes :* Barre Renoir, les 4000, La Courneuve *(dialogues avec Yves Bélorgey),* coproduction Y.N. Production et Institut d'art contemporain, Villeurbanne, réalisation Lionel Chomarat, diffusion sur TLM
— *La démolition de la Muraille de Chine à Saint-Étienne le 27 mai 2000 à 13 heures*, un film super 8 (et copie vidéo), 8 min, avec les élèves de l'École des beaux-arts de Lyon, présenté à Saint-Étienne en septembre



Yves Bélorgey Intérieurs aux Avanchets

15.11. – 01.12.2013

L'exposition a été organisée
par la Maison de Quartier des Avanchets et le Mamco, avec le soutien du Contrat de Quartier des Avanchets, de la Commune de Vernier et en particulier le service de la cohésion sociale, le service de la communication et le service culturel.

Remerciements
au Fonds municipal d'art contemporain (FMAC) et
au Fonds cantonal d'art contemporain (FCAC) de Genève pour le prêt de leurs œuvres.

Exposition :

du vendredi 15 novembre
au 1er décembre 2013

Vernissage :

le vendredi 15 novembre
de 19h à 21h

allocutions, apéritif et
présentation de l'exposition par
Yves Bélorgey

Rencontre :

avec Yves Bélorgey
le dimanche 24 novembre à 15h

Visites publiques :

les jeudis 21 et 28 novembre à 18h

Salles locatives du Centre Oecuménique

Rue du Grand Bay 21
1220 Les Avanchets
(entrée à l'arrière du Centre)

Horaires d'ouverture :

les mardis, jeudis, vendredis,
de 17h à 19h

et certains après-midis
selon les inscriptions des scolaires

les mercredis, samedis, dimanches,
de 14h à 17h

fermé les lundis

Vous êtes enseignant ou vous encadrez un groupe et vous souhaitez bénéficier d'une visite commentée gratuite en dehors des horaires d'ouverture, merci de contacter :

Annick Carruzzo, Animatrice socioculturelle
à la Maison de quartier des Avanchets
022 796 24 80
annick.carruzzo@fase.ch

ou
Alice Malinge, Responsable du Bureau des transmissions au Mamco
022 320 61 22
a.malinge@mamco.ch

Yves **Bélorgey**

En 2012, le Mamco (Musée d'art moderne et contemporain) consacrait une grande exposition à Yves Bélorgey, « Anthropologie dans l'espace », où étaient entre autres montrés sept peintures représentant les Avanchets. Durant l'exposition, les jeunes et les animateurs de la Maison de quartier des Avanchets ont découvert avec étonnement et plaisir des lieux qui leur étaient familiers. Portés par cet enthousiasme, ils ont fait la demande au Mamco, par l'intermédiaire du Bureau des transmissions du musée, d'organiser une exposition de cette série dans leur quartier.
Yves Bélorgey s'est très vite emparé du projet et dans cet élan, conçut de nouveaux dessins pour cet événement. L'exposition « Intérieurs aux Avanchets » qui se tiendra du 15 novembre au 1er décembre 2013 dans les salles louées au Centre Oecuménique du quartier des Avanchets, porte ainsi le titre de cette nouvelle série de dessins où l'artiste a représenté en noir et blanc les intérieurs d'appartements d'habitants qui ont accepté de lui ouvrir leur porte.

Depuis près de vingt ans, Y. Bélorgey (1960, Sens) peint des immeubles construits dans les années 1950-1970 à la périphérie des centres urbains et destinés au logement à loyer modéré. Son travail s'articule en deux moments : dans un premier temps, il photographie les immeubles qu'il repère partout dans le monde, en un deuxième temps, il les interprète à la peinture à l'huile, généralement au format 240 x 240 cm. Dans la série des Avanchets, comme toujours dans les tableaux et les dessins d'Y. Bélorgey, les habitants demeurent invisibles, même si d'évidentes traces de vie humaine (linge accroché, poubelles remplies de déchets, pots de fleurs sur le rebord des fenêtres) laissent à imaginer le passage et le séjour des hommes dans ces lieux.

Intérieurs aux Avanchets

La présentation des tableaux consacrés aux Avanchets, au cœur même de l'ensemble des Avanchets, est pour moi un événement exceptionnel à plus d'un titre. Les tableaux sont sortis de leur contexte précédent, celui du musée, pour être presque confrontés à leurs modèles. Cette exposition dans les lieux d'où ils sont issus, les rapproche de leurs spectateurs « naturels », je pourrais dire, de leurs acteurs, les habitants des Avanchets.

Il y a quelque temps, le Mamco, par la voix de Sophie Costes, m'avait suggéré de peindre un ou plusieurs tableaux de Genève, qui pourraient être montrés lors d'une exposition. C'est en 2010, à l'automne, que j'ai fait un premier séjour à Genève dans l'intention de revenir à mon atelier avec les photos que j'y aurais prises. Comme à mon habitude, j'ai fait un grand nombre de photos dans différents quartiers, à Meyrin, au Lignon, etc. Dès que je suis entré dans l'îlot des Avanchets, quelque chose m'a intéressé. J'ai assez vite interprété cet ensemble d'immeubles comme un paysage métaphorique. Ces immeubles de logements, abritant 5.720 appartements construits dans les années 1970, héritiers tardifs de l'histoire du logement social, ont été conçus dans l'esprit utopique du mouvement moderne. Les bâtiments polychromes se déplient comme des paravents que l'on dispose pour inventer temporairement un espace clos, tout en conservant des possibilités d'ouvertures. Ils rappellent les chaînes de montagnes des Alpes et du Jura qui longent Genève et forment un microcosme à l'échelle du quartier. Les montagnes, ici les immeubles, enserrent et protègent un grand jardin collectif très végétal, assez ouvert. L'îlot est très bien équipé : écoles, bibliothèque, ludothèque, salle des fêtes, petit centre commercial, espaces propices à des loisirs sportifs, maison de quartier et centre œcuménique, où sont exposés

photos : Anne Lise Seusse / graphisme : Ho-Sook Kang

les tableaux (on pourrait encore mentionner la volière, ou le théâtre de plein air, qui semble un peu abandonné). Je crois que c'est cette sensation paysagère qui a motivé ma décision de travailler sur ce quartier.

Les Avanchets ne sont pas un objet isolé autour duquel je peux tourner. C'est plutôt un espace englobant, un « grand ensemble », et la taille du quartier offre plusieurs points de vue et, donc, d'imaginer une suite de tableaux qui formeraient entre eux un espace à leur tour. Cela me semblait correspondre à ce que je devais proposer.

Ayant choisi de travailler sur les Avanchets, j'ai voulu vérifier et confirmer ce choix en retournant faire des photos dans une ambiance hivernale, au mois de janvier 2011, sous la neige. Au printemps 2011, j'ai d'abord peint quatre tableaux du même format (240 x 240 cm), sur Isorel, ce bois aggloméré qui correspond au Masonite, employé au XX[e] siècle par des artistes comme Josef Albers pour sa série *Hommage au carré*. Depuis un certain temps déjà, je pensais à ce matériau et à l'usage que je pouvais en faire. J'aime le travail de J. Albers et je m'intéresse à ses écrits sur la couleur. Les Avanchets, à travers le revêtement des immeubles, m'ont offert une occasion de réaliser cette suite sur Isorel[1].

Avec le temps, les montages photographiques épinglés sur les murs de mon atelier ont suggéré trois nouveaux tableaux. J'ai toujours l'impression de ne pas répondre avec assez de force à telle ou telle situation. Les moyens de la peinture sont limités. Que sont-ils par rapport au millier de photos d'un reportage, ou d'un film ? En octobre ou novembre 2011, l'ensemble était terminé. Je l'ai montré une première fois dans une salle du Musée régional d'art contemporain Languedoc-Roussillon de Sérignan, à l'occasion de mon exposition *Peintures sur dessins* au printemps 2012.

Le tableau qui est fait de couleurs affirmées et (presque) pures (bleu, jaune, et rouge) montre comment le statut conceptuel (le langage) des couleurs lutte contre le phénomène perceptuel et mémoriel.

Je cherche à être fidèle à la mémoire perceptive, en interprétant ce que les photos ne transmettent pas parfaitement. Malgré cela, à l'atelier, j'ai perdu de cette précision, même relative, des couleurs perçues. Sur place, les couleurs sont bien plus terreuses, le rouge est plus proche d'un rouge terre (rouge de Mars) appelé communément rouge indien, le jaune plus ocre, le bleu plus jaune, comme sali... Chaque fois que je retourne aux Avanchets, cela me saute aux yeux.

Mais j'ai pensé bleu, jaune, rouge.

La couleur est un leurre, le tableau est une fiction. C'est par le moyen de la couleur que le tableau affirme le plus son autonomie. Car la couleur structure le tableau ou, pour mieux dire, les couleurs sont la vraie structure du tableau. J'ai commencé par ce tableau, mais l'intention était, dès le début, de peindre quatre tableaux en même temps, comme les plans verticaux d'un cube, comme un ensemble.

La polychromie des Avanchets est pour moi l'occasion de vérifier comment la couleur dans l'espace pictural peut répondre par analogie aux couleurs de l'espace construit. Le tableau avec les trois couleurs primaires est faussé, mais les autres tableaux correspondent mieux à la palette des couleurs, des couleurs dites naturelles, terreuses, analogues aux couleurs du paysage. C'est une confirmation du fait que les tableaux dépendent les uns des autres, se parlent et se corrigent entre eux. La comparaison avec le paysage passe aussi par les plaques colorées qui revêtent les immeubles. Elles semblent parfois reconstituer une perspective atmosphérique en partant de nuances plus sombres dans les parties basses, ocre rouge, violet, bleu soutenus, pour s'élever dans les étages supérieurs avec des couleurs plus légères jusqu'au blanc. Mais, évidemment, les immeubles construits ne pouvaient rendre la transparence de la perspective atmosphérique car les couleurs sont opaques. En revanche, le matériau utilisé, les plaques d'acier colorées, réfléchissent parfois la lumière ambiante. Les Avanchets font un paysage du fait des différents moyens de construction mis en œuvre (les bâtiments, les couleurs et la végétation).

Le quartier est identifié à cette polychromie[2]. C'est sa signature, ce qui le rend reconnaissable de loin. Le voyageur qui arrive de Bellegarde par le train peut voir les Avanchets sur sa gauche avant d'arriver à la gare de Cornavin. Si l'on veut bien prendre en compte cette dimension paysagère, ce qu'elle signifie dans la topographie genevoise, on ne peut plus avoir peur de ces couleurs. Cette polychromie n'est pas une arlequinade bigarrée, de mauvais goût, qui seule permettrait d'identifier (péjorativement) les Avanchets.

J'exagère peut-être cette dimension paysagère. Les effets intégrateurs ne sont peut-être pas aussi sensibles aux habitants. Ces couleurs mélangées sont celles que l'on retrouve dans la vision atmosphérique. Mais, plus encore qu'un seul effet paysager, leur portée « cosmogonique » et englobante dans le territoire, représente finalement ce qui reste d'une utopie. Je pense aux dessins de la ville utopique de Bruno Taut dans son livre *Architecture Alpine*, « la ville de cristal (ou cristalline) » conçu pendant la Première Guerre Mondiale, à un moment où l'architecte-poète ne peut plus proposer qu'une utopie, un monde imaginaire, semblable à un exorcisme. Cette ville était située au centre de l'Europe, donc dans les Alpes. La palette de couleurs des Avanchets est aussi comparable à celle de Bruno Taut[3].

La disposition des immeubles en bandes rappelle les barres rigides des grands ensembles français d'habitat social. Mais la raideur militaire des HLM voisins est ici assouplie par une légère irrégularité qui fait penser à une adaptation à la topographie, comme pour un jardin. Le plan au sol des barres d'immeubles forme deux grands losanges qui, vus d'un certain angle, pourraient dessiner une étoile. Ce dessin n'est pas celui d'une ville ni d'un village ni d'une cité. Les architectes n'ont pas cherché à reconstituer des rues, ils n'ont pas voulu faire un « village suisse ».

Les pieds des immeubles sont des colonnes ou des poteaux rectangulaires en béton. Ces éléments clairement structurels se prolongent dans les hauteurs en colonnes échancrées des balcons dont les angles sont variables : visibles, identiques et pourtant chaque fois différents. Au niveau du sol, dans cette forêt de béton, se trouvent les entrées des immeubles d'habitation, les locaux nécessaires au gardiennage, les abris pour les deux roues et différents passages et coursives abrités. Quelques colonnes sont peintes d'une couleur qui semble indiquer les entrées. De tableaux en tableaux, les saisons changent : l'automne est nettement marqué par un grand arbre orangé, l'hiver par la neige. L'îlot est bien relié au centre ville par le tramway : il y a deux arrêts aux Avanchets. Les voitures n'apparaissent pas dans les tableaux car les dessertes automobiles sont discrètes.

Il y a sept tableaux dans la série, six d'entre eux étaient exposés au Mamco, l'hiver dernier dans une salle dont l'imposante fenêtre ouvrait sur la ville. Aux Avanchets, il s'agit d'une autre forme de présentation. S'agit-il d'une exposition dans l'espace public ?

Dans cette nouvelle présentation, les tableaux sont accompagnés de dessins de petit format qui montrent principalement des intérieurs d'appartements.

Ce qui est caché, protégé, ce qui n'est pas vu dans les tableaux, les intérieurs, est maintenant (discrètement) montré. Qu'est-ce que cela change ? J'ai souvent dit que je n'entrais pas chez les habitants, que je n'allais pas sonner chez les particuliers avec ma casquette d'artiste en prétendant ainsi détenir un « droit » à entrer chez les gens. Pour faire quoi ? De la sociologie, de l'aide sociale ? Certains font déjà un travail remarquable, ne confondons pas tout. Du porte-à-porte ? Pour vendre quoi ? L'appartement, refuge, est un lieu familial et privé.

J'attendais d'être invité. Bien souvent, d'ailleurs, j'ai été invité et souvent ce qui me détermine à peindre un immeuble est un lien particulier avec une personne, une histoire personnelle. Mais, je ne cherche pas à faire des photos de l'intérieur de l'appartement pour respecter l'intimité de mon hôte, pour ne pas imposer mon travail dans toutes les occasions. Donc, pour être sociable, je me retiens d'être sociable.

Mes dessins ne sont jamais une esquisse préparatoire à un tableau. Il y a une séparation précise entre les motifs de mes dessins et ceux des tableaux, mais c'est dans les dessins que je me rapproche le plus de ce seuil entre le public et l'intime. Ils sont des entrées, parfois des portes ouvrant sur l'intérieur d'un logement.

Les tableaux montrent les espaces extérieurs, les passages, les entrées, au niveau du sol et, dans des vues plus larges, ils ouvrent sur des paysages. Pour les Avanchets, c'est très clair : les dessins noir et blanc, de plus petit format, représentent des intérieurs d'appartements et les tableaux sont comme les immeubles colorés. Les dessins sont dans le clair-obscur, noir sur blanc, comme les mots d'un texte. Ils sont comme un texte écrit (mêmes valeurs, tons contrastés). Ils évoquent le mode de vie, l'âge de l'habitant de telle ou telle chambre, etc. Ils font entrevoir une une biographie qui ne m'appartient pas.

Je pense depuis longtemps que la peinture ne trouve sa vraie intelligence, sa vraie dimension qu'en répondant à un motif exogène, sous peine d'étouffer en devenant un objet-marchandise. C'est la raison pour laquelle les tableaux sont une fiction, qu'ils fonctionnent comme une fiction. Par cette fiction, je m'adresse aux habitants. Habitants, spectateurs ou spectateurs-habitants, destinataires des tableaux, ils en sont les personnages naturels. c'est pour cette raison que j'ai toujours dit que le spectateur donne l'échelle des tableaux. Ici encore j'exagère un peu, il faut comprendre que si les tableaux s'adressent aux habitants, ils ne s'adressent pas forcément aux seuls habitants des Avanchets, ce serait simple et réducteur : ils s'adressent à l'habitant actif qui est à l'intérieur du spectateur.

Avec cette proposition de la Maison de Quartier, j'ai eu la sensation d'être comme un invité. Invité à quoi ? En tout cas, en guise de réponse à cette invitation, les dessins d'intérieur accompagnent maintenant les tableaux et paraissent même les introduire ou les anticiper : ils ouvrent sur les fenêtres ou les portes-fenêtres des balcons qui sont depuis très longtemps le principal outil de la fiction en peinture, « Le stratagème de la mise en scène faisant du tableau un univers de pure fiction » dit Rémy Zaugg[4]. Le cadre de présentation est changeant : l'hiver dernier, le musée et, aujourd'hui, le Centre œcuménique des Avanchets. Si le tableau et le lieu de présentation forment un tout, un environnement, la fiction des tableaux est-elle défaite, déjouée lorsqu'on présente les tableaux au cœur du sujet qu'ils traitent ?

Yves Bélorgey, été 2013

1. Josef Albers (1888-1976), artiste ; achève sa formation puis enseigne au Bauhaus (Weimar, Allemagne). Émigre aux USA où il enseigne au Black Mountain College (Asheville, Caroline du Nord), puis à Yale (New Haven, Connecticut) ; auteur de L'Interaction des couleurs. Après la Deuxième Guerre Mondiale, il peint une série de tableaux sur Masonite : Hommage to the square. **2.** À la rubrique « Avanchets », Wikipédia qualifie les façades de bigarrées et biscornues. Ce genre d'adjectif montre au moins une forme d'incompréhension et une vision négative qui s'est ainsi imposée. **3.** Bruno Taut 1880-1938, auteur de nombreux livres : Alpine Architektur, Hagen, Folkwang, 1919, paru en français aux éditions du Linteau en 2005 ; Die Neue Wohnung, Die Frau als Schöpferin, Liepzig, Klinghardt und Biermann, 1925 ; Ein Wohnhaus, Berlin, Gebr Mann, 1927. Il part au Japon dans les années 1930 et publie trois livres sur l'architecture japonaise. Il a construit des bâtiments pour des expositions dont le Pavillon de Verre au Werkbund de Cologne en 1914, des grands ensembles de logements dont certains sont toujours habités, à Berlin par exemple. **4.** Rémy Zaugg (1943-2005), peintre, collaborateur des architectes Herzog et De Meuron, auteur de nombreux livres et commissaire d'expositions) in Conversations avec Jean-Christophe Ammann, Dijon, Art&Art, 1990, p 129.

Yves Bélorgey, *Intérieurs aux Avanchets*, du 13 novembre au 1er décembre 2013, exposition organisée par la Maison de Quartier des Avanchets et le Mamco, avec le soutien du Contrat de Quartier des Avanchets, de la Commune de Vernier et en particulier le service de la cohésion sociale, le service de la communication et le service culturel.
Les Avanchets (3), février-avril 2011, huile sur isorel, 240 x 240 cm [architectes : Steiger Partner AG, Benjamin Förderer et Franz Amrhein ; construction : 1973-1977 ; avenue De-Baptista, rue Oscar-Bider, rue Carqueron, rue du Grand-Bay, rue François-Durafour, rue de la Croix-du-Levant, rue Grange-Lévrier, Genève, Suisse].