

yves bélorgey
rue des pyrénées
dessins photographiques 2013-2017

changing times, new worlds ?
nina-johana bergold, thierry géhin,
pauline repussard, viktor stickel

olivier millagou
blue moon

david posth-kolher



Yves Bélogey

Rue des Pyrénées
Paris 20^e

Dessins et tableaux photographiques



yves bélorgey
rue des pyrénées
13 05 - 27 08 17
Entretien avec Anne Giffon-Selle

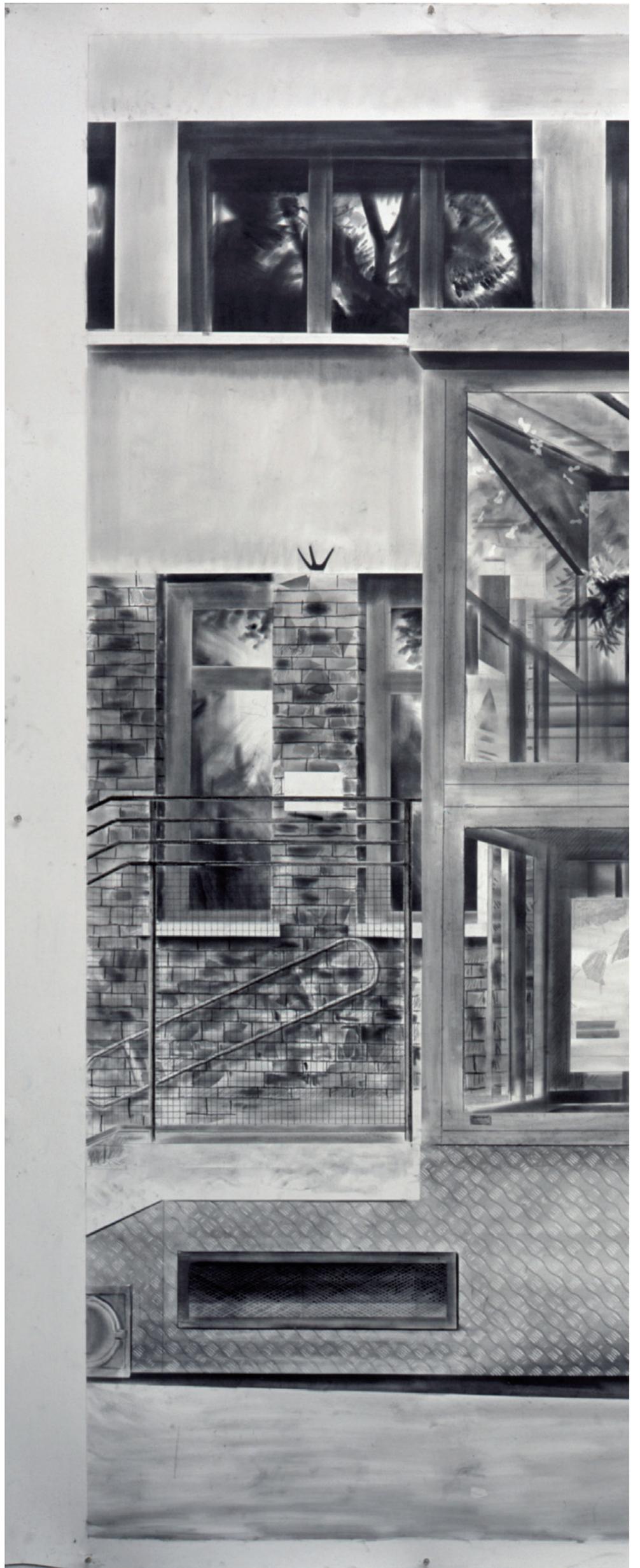
Quand et comment est né ce projet de la Rue des Pyrénées ? Peux-tu en refaire la genèse ?

Il y a quelques années je rentrais d'une fête, rue des Pyrénées et, redescendant à pied vers la rue d'Avron pour rentrer à Montreuil, je voyais, comme halluciné par une série de flashes, des immeubles qui, finalement, pouvaient aussi être le sujet de mon travail : le centre de Paris pouvait donc aussi s'intégrer à mon corpus !

Le premier dessin fut la pharmacie à la base de l'immeuble Anticonforme en juin 2013. Ce dessin faisait suite à une autre devanture de pharmacie, rue de la Roquette, que j'avais montrée au Mamco. Sans doute, je voulais déjà faire une sorte de suite au livre de Ulm (*Ulmer Zeichnungen*) qui était aussi un livre de dessins. En fait, commencer une autre série de dessins, c'était commencer le livre suivant.

Les immeubles d'habitation modernes me sont apparus comme bien intégrés et se marient bien avec ce qui reste d'un monde plus ancien. C'est ce rapport au temps qui a été déclencheur. Et depuis que je travaille sur ces dessins, bien des choses que j'ai vues ont déjà changé ou même disparu.

La rue des Pyrénées est une rue de l'est parisien, une rocade comme on disait autrefois, qui relie le quartier de Belleville à la Porte de Vincennes. Elle a été percée au XIX^e au moment des grands travaux haussmanniens (1877). La rue est large, plantée d'arbres de part et d'autre. Elle est située au-delà des faubourgs. Elle a pris la place de la rue de Puebla, qui reliait Belleville au quartier Saint-Blaise autour de l'église Saint-Germain de Charonne. La rue Saint-Blaise et le quartier ont gardé l'échelle de ce qu'on n'appelait pas encore la périphérie d'une ville, l'échelle d'un village français. C'est devenu de plus en plus évident pour moi que la rue des Pyrénées est le boulevard d'une banlieue du XIX^e, et que je suis en banlieue, une banlieue solidifiée, une vieille banlieue. L'image des banlieues futures. La violence des travaux haussmanniens a rendu possible la percée de la rocade, mais c'est aussi le tissu urbain varié, peut-être de faible qualité architecturale et patrimoniale, qui a permis la construction de tant d'immeubles « modernistes ». Construire sur les destructions. Quelle sera la banlieue de demain ? Dans 150 ans ?





Crèche, 140 rue des Pyrénées, août 2016

Tu m'as récemment dit que pour toi l'art contemporain est lié à la banlieue. Est-ce dû à la nature périphérique, voire marginale, de ces deux « territoires » ? Peux-tu t'en expliquer ?

Je l'ai compris très récemment. En retrouvant le texte de Robert Smithson *A Tour to the Monuments of Passaic* qui est très clairement une visite en banlieue à partir du centre ville, pour Smithson depuis le centre de Manhattan d'où il prend le métro... Le caractère pionnier de ce texte et des photos qui l'accompagnent, et ce caractère pionnier de l'art contemporain devenu l'avant-garde après l'art conceptuel, indique qu'une nouvelle région est abordée.

Des œuvres phares de la modernité comme *Nadja*, les œuvres conceptuelles classiques, les photos des Becher, *Conical Intersect* de Gordon Matta-Clark et d'autres, la masse critique de la modernité, n'abordent pas en soi la périphérie urbaine. Dan Graham est un des rares artistes à avoir traité de la banlieue pavillonnaire, et bien sûr on doit penser à des gens comme Ed Ruscha mais comme on est à Los Angeles, la question de la banlieue est posée différemment.

Il me semble que la banlieue a représenté la nouveauté, la ville nouvelle, et elle est liée au progrès industriel et capitaliste. Le centre ville historique et patrimonial ne fait qu'en tirer profit. Les impressionnistes et les néo-impressionnistes ont été en banlieue. La banlieue incarnait la nouveauté, mais cette nouveauté est aujourd'hui en crise. Pour Robert Smithson les monuments de Passaic sont ce qui reste d'une banlieue de New-York, Paterson, dont William Carlos Williams avait fait un grand poème épique. Les monuments de Passaic sont des petites fractures écologiques et sociales.

D'une part, la banlieue est un territoire où il y a encore des espaces libres et abordables, à l'image des friches, et en même temps ces espaces sont en crise, celle de la désindustrialisation. L'espace public est partout abîmé, usé, parfois dévasté et disproportionné, à l'image de la crise humaine et sociale en cours. Avec la banlieue, on a le lieu de l'espace moderne, progressiste, mais, depuis la fin des années 1970, cet espace est critiqué et en crise. La sortie de l'art conceptuel est contemporaine de la critique par les architectes du mouvement moderne et de la doxa des Congrès Internationaux d'Architecture Moderne (CIAM)¹. C'est l'époque de Team X, de Jean Renaudie et Renée Gailhoustet en France, et d'autres encore comme Kasuo Shinohara au Japon, comme Lucien Kroll, etc., qui sont si importants pour moi. Avec la banlieue, la périphérie du centre ville, la nouvelle région abordée est jeune, parfois construite sur une table rase, elle hérite du modernisme mais le déborde, l'épuise par son hétérogénéité. La banlieue... c'est difficile d'en parler. Evidemment il n'y pas qu'une banlieue, il y a des banlieues, riches, pauvres, plus ou moins jeunes, plus ou moins proches du centre, plus ou moins reliées à lui, plus ou moins déshéritées... Il y a des langues, des cultures, c'est l'avenir. Il y a un dessin que j'ai appelé *Vue sur le Grand Paris*. Cette affaire du Grand Paris, est-ce un euphémisme pour éviter, contourner, ou bien faire disparaître les banlieues ?

Ce que tu dis de la banlieue, de la périphérie, ressemble en effet à une métaphore de ta démarche picturale entre héritage de la modernité et débordement,

dépassement. Dans nos discussions, tu as d'ailleurs évoqué à plusieurs reprises l'importance du sujet nié par le modernisme et avec lequel il te semble que les nouvelles générations ont quelque difficulté. Renouer avec le sujet ferait-il aussi partie de cette « nouvelle région » ?

J'ai plus ou moins consciemment surmonté cette question du sujet en commençant ce que j'appelle maintenant les tableaux d'immeuble. J'ai d'abord travaillé sur des objets isolés, les immeubles d'habitation modernes - donc ceux que l'on trouve dans les banlieues des villes. Si j'ai commencé par les banlieues de Marseille, Lyon et Paris, je suis vite allé à Moscou, Berlin, les villes de l'est de l'Europe, pour continuer plus loin. Le « sujet » est venu de cette façon. Mais j'ai compris très tardivement que j'avais un sujet identifié par l'immeuble d'habitation. En fait, au début, avec les immeubles, je me suis réinventé une pratique sur le « local ». L'ensemble des dessins sur la rue des Pyrénées en est le meilleur résultat à ce jour.

Cette série de la Rue des Pyrénées consiste-t-elle en un projet d'épuisement d'un sujet ou un projet d'immersion dans ce sujet ? Et - les deux questions sont peut-être liées - est-ce que, malgré quelques vues intérieures, dessiner la rue, l'espace public, est une façon de traiter l'histoire collective comme le faisaient les immeubles d'habitation collective ?

On peut sans doute le dire, c'est une tentative qui va dans ce sens. La rue est comme un immeuble. Bien sûr, la rue est moins un objet que l'immeuble et je ne peux pas plus représenter toute la rue que je ne pouvais représenter, dans son ensemble, un immeuble isolé. Et, non seulement ce n'est pas toute la rue (il n'y a aucune référence à Ed Ruscha), mais ce n'est pas non plus que cette rue.

Enquêter ou imaginer la rue c'est aussi comprendre ses impacts, ses perpendiculaires, ses parentés, ses voisinages, ses frontières, son histoire.

Une rue, même une rocade, n'est pas une infrastructure hors-sol, c'est plus l'expression d'une condition sociale (quel quartier j'habite, quel type de voisinage je pratique). Une rue est le lieu de l'adresse, notre propre adresse - et je m'adresse aux habitants. C'est celle des boutiques et commerces mais aussi des organismes publics, poste, écoles... Une forme spéciale, très spéciale, un peu organique ou archaïque, d'immeuble. Une forme d'immeuble par sa dimension sociale, ou publique, plus qu'architecturale : une rue a une sorte d'unité un peu comme un immeuble en a une. J'ai souvent imaginé mouler une rue, et ce serait alors un immeuble, non ? Bref avec cet ensemble de dessins, c'est un immeuble d'habitation que j'imagine dessiner comme un projet utopique.

Qu'il s'agisse des dessins, plus frontaux, d'entrées d'immeuble et des vitrines de magasins, des points de vue plus larges sur une rue ou sur un ensemble d'immeubles, voire même des quelques dessins d'intérieurs, tu introduis généralement un élément qui vient perturber le plan du dessin, son homogénéité, qui vient le creuser, le trouer ou, au contraire, projeter le motif ou un espace par devant le spectateur : tantôt un jeu de reflets, tantôt une perspective, tantôt une échappée par une fenêtre. Ceci était parfois suggéré par quelque détail dans tes dessins précédents, mais, me semble-t-il, plus timidement, et tes dessins







restaient plus frontaux, plus proches, justement, des dessins d'architectes. Un dessin m'intrigue cependant car il fait un peu exception : celui du Bar Le Ménil qui ne contient a priori aucune de ces échappées. Le regard bute sur le mur du fond, recouvert de portraits photographiques de célébrités. Même l'ouverture reste bouchée, semble n'ouvrir que sur un autre mur. Qu'est-ce qui a motivé ce dessin ? Ces portraits (photographiques !) qui habitent le lieu assumerait-ils justement ce rôle de porter le regard au-delà de l'espace fermé ?

À partir des intérieurs, les ouvertures, les fenêtres ouvrent sur l'extérieur, le plus souvent la rue et la lumière. C'est exactement l'inverse, ou le négatif des formes sombres, des fenêtres aussi, mais vues de l'extérieur, qui structuraient les précédents dessins de façades ou d'entrées.

Le dessin du bar, s'il ne contient pas d'échappée, intègre un miroir et en effet tous ces portraits de vedettes du XX^e siècle. À partir du moment où j'ai commencé à intégrer des dessins de nuit, ce bar s'est assez vite imposé. Par le design de son décor, par les artistes représentés, ce dessin évoque une période relativement proche, que j'ai connue en tous cas, et ce bar représente plus que la vie de quartier, l'extension de l'espace public vers l'intérieur. J'espère qu'il ne va pas disparaître lui aussi ! C'est un petit monument. Les dessins sont depuis le début une variation sur le seuil : les entrées rapprochées, les fenêtres et les balcons... J'ai pensé à un effet seuil, à une forme symbolique. Et ici il y a encore les reflets dans le verre, les vitrines, l'arche d'un pont... Dans ces reflets, ces profondeurs diurnes, qui sont aussi le pendant de la transparence, j'affirme surtout la dimension de dessin photographique.

Qu'entends-tu par « dessin photographique » ?

De par son infinité de valeurs de gris, le dessin permet aussi de rappeler la vision photographique. Des contrastes qui sont un écart par rapport à la perception quotidienne. Mes tableaux et mes dessins s'appuient sur un reportage photographique. L'enregistrement est démonté, remonté et interprété à l'atelier.

En dessinant, j'ai souvent l'impression de tirer une photographie. Mais à l'inverse des tableaux photographiques de Gerhard Richter par exemple, mes dessins ne découlent pas d'un effet de surface et d'écran qui homogénéiseraient le plan.

Depuis le début, il est important pour moi que l'image ne soit pas mécaniquement agrandie sur le support pour être dessinée ou peinte. Ma méthode s'apparente plutôt à la grille qu'on utilisait autrefois pour agrandir une image, ou bien au report de l'esquisse à l'échelle du tableau. Mais dès le début, j'ai eu besoin de dessiner ou de construire l'image, de voir les choix que je fais, ce que je garde, ce qui va disparaître. J'ai progressivement essayé d'intégrer au tableau des détails de plus en plus variés, des choses que je n'aurais pas pu peindre autrefois car elles m'auraient semblé anecdotiques ou sentimentales. D'où l'activité des habitants qui est comme induite dans les tableaux ou dessins. Cela répond à la question de l'absence de la





figure qui inquiète souvent les spectateurs.

Ils éprouvent aussi souvent un double malaise vis à vis du dessin d'après photographie, comme si celui-ci devenait inauthentique et tentait d'usurper le potentiel illusionniste de la photographie tout en trahissant le confort de cette illusion. Ou bien certains imaginent que des choix se font sur des critères de photogénie, ce qui n'est pas le cas pour moi. Le dessin ramène toujours du non-savoir ou de l'improvisation.

Tu as peu consacré de tableaux à cette série. En quoi le dessin s'est-il imposé pour traiter ce parcours dans la ville ?

À cause de la volonté de faire un livre qui est apparue assez vite. L'économie de travail des dessins permet leur grand nombre, une plus grande rapidité d'exécution, un rythme.

De plus, certains motifs induisent des échelles d'images différentes. J'avais au départ deux formats : grand (240 par 240 cm) et petit (80 par 80 cm), et j'en ai ajouté un intermédiaire (150 par 150 cm). Certains motifs appellent telle ou telle échelle. J'aime l'idée que le dessin d'architecture a besoin d'une échelle, d'être coté (surtout pour des raisons techniques), alors que la « vue d'artiste » n'a pas besoin d'une autre échelle que le corps.

Le premier tableau couleur de la rue des Pyrénées – le square Karcher – est dû à une sorte d'erreur de ma part, une erreur d'échelle. Une erreur corrigée puisqu'une fois le tableau terminé, j'ai repris la vue dans un grand dessin. Le tableau a donc servi d'esquisse au dessin. Pour les tableaux, le choix de travailler avec la couleur me semble aussi relever d'une question d'échelle. Passer du dessin à la peinture serait donc changer d'échelle.

A propos de cette série, tu cites volontiers Barnett Newman qui a dit « Au lieu d'utiliser les contours, de tracer des configurations ou de mettre en valeur des espaces, mon dessin déclare l'espace. Au lieu de travailler avec des restes d'espaces, je travaille avec l'espace tout entier ». Est-ce que le dessin, par sa réduction à une infinité de valeurs de gris, te permet d'atteindre à une sorte d'essence de l'espace, de structure fondamentale ?

Si, pour moi, la couleur serait plutôt l'enjeu du tableau, celui du dessin serait plutôt l'espace et la clarté. C'est ainsi que le dessin peut « déclarer l'espace » et non « le volume identifié par le tracé de son contour », pour continuer à citer Barnett Newman qui relie clairement les questions de l'espace avec celles du dessin. Mais ce sont aussi les mêmes enjeux que l'on retrouve dans le continuum spatial des dessins de Georges Seurat par exemple. Je peux dire que pour cette exposition, il y a une tentative de faire entrer la rue des Pyrénées au 19, de travailler avec la rue toute entière ce qui est impossible comme on l'a déjà vu.

Et, l'espace étant par excellence, toujours selon Newman, une « propriété commune »², le dessin est un médium privilégié pour représenter un espace public en tant que bien commun tout en y réintégrant une certaine intimité. Mais pour essayer d'être plus clair, le dessin, le noir et blanc, synthétise la perception, établit un rapport de valeur et conceptuellement est plus direc-

tement relié au dessin d'architecture, et finalement à ce que les architectes appellent « le projet ». La part d'échec, de maladresse et de non savoir qui est inhérente au dessin permet aussi une autre forme de synthèse entre une sorte de sphère publique objective et le monde plus intime de l'imaginaire. La pratique du dessin est une pratique archaïque, c'est finalement une activité que l'homme pratique depuis la préhistoire. Est-ce que c'est ce qui en fait un art mineur ?

Donc avec le « dessin photographique », le reportage photographique est interprété dans une pratique manuelle... Les valeurs, les contrastes, les gris, tout ce qui constitue le continuum spatial entre les objets, entre l'intérieur et l'extérieur, et nous les habitants, est intégré dans une nécessaire description de la rue comme un espace commun. Plus le travail avance plus je suis sensible à des questions ou des problèmes optiques de perception, par exemple intensifier les noirs et les blancs de façon analogue au contraste simultané des couleurs. Mais je ne cherche pas à résoudre ces questions pour elles-mêmes, je veux répondre à des impressions réelles, redessiner ces coins retrouvés comme familiers, ces morceaux de quotidien pour les décrire. En un sens ces dessins d'après photographies sont des « descriptions de description ».

¹Des rendez vous de 1928 à 1959, lorsque Team X , une autre association plus jeune proposant d'autres formes de dialogues, a imposé leur dissolution.

²« Et pourquoi tant de clameurs à propos de l'espace?(...)L'amour de l'espace est là, et la peinture opère dans l'espace comme tout autre chose parce que c'est un donné communautaire- qu'on peut avoir en commun. Seul le temps est vécu de manière singulière. L'espace est propriété commune. Seul le temps est personnel et relève de l'expérience individuelle...c'est ce qui le rend si important... ». Barnett Newman in *Ohio*, 1949



Porte; 50, rue des Envierges, Juillet 2016





Le 19, Centre régional
d'art contemporain
19 avenue des Alliés
25200 Montbéliard
03 81 94 43 58
www.le19crac.com

Mardi-samedi : 14h-18h
dimanche : 15h-18h
Fermeture les jours fériés

Le 19 est membre de DCA, TRAC et SEIZE MILLE
Dépôt légal, 2^{ème} trimestre 2017
Issn : 1957-0856

le 19

Montbéliard

RÉGION
BOURGOGNE
FRANCHE
COMTÉ

M^{ays de} Montbéliard
AGGLOMERATION

Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

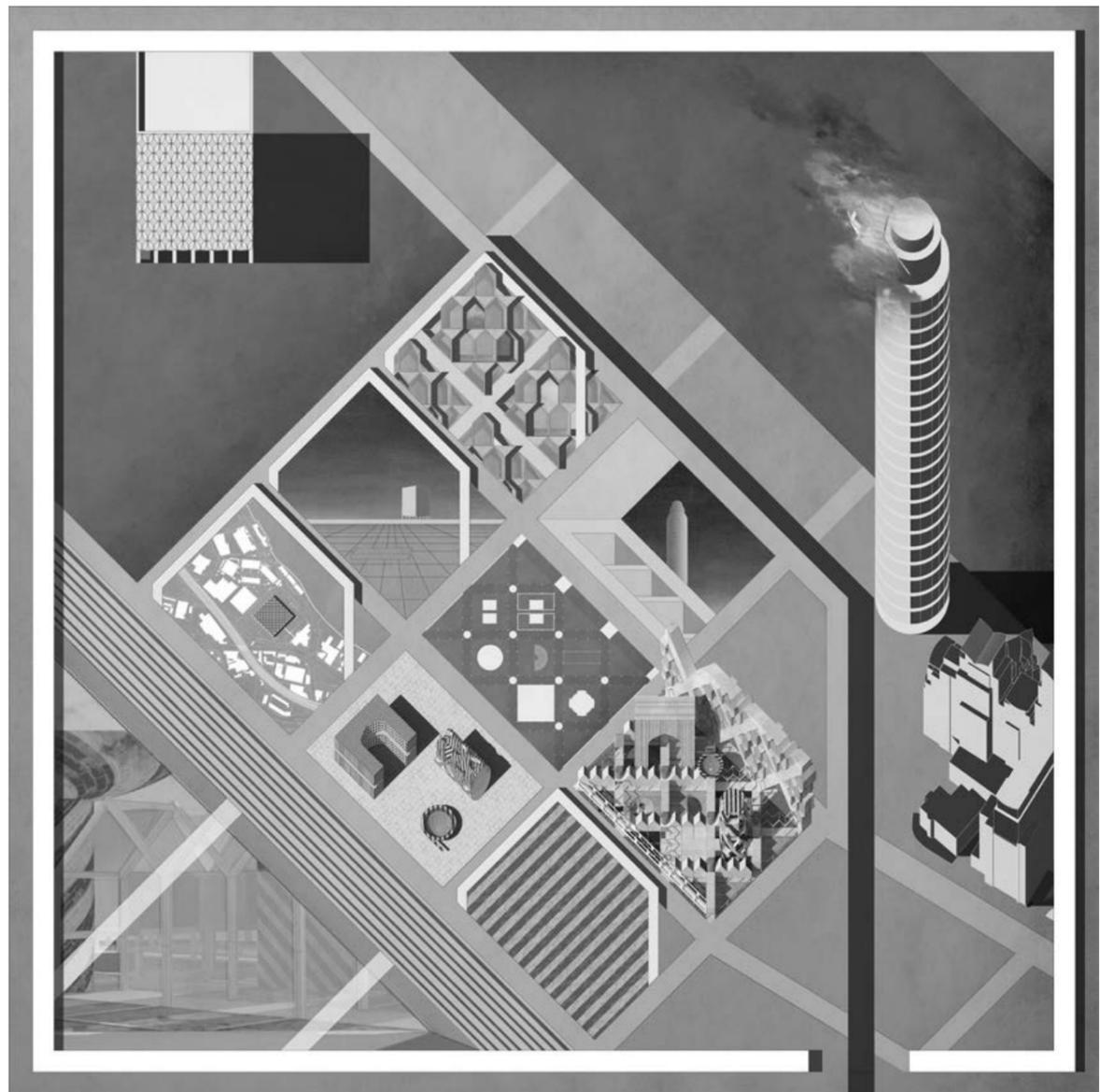
Vincoère
Culture
Communication



d.c.a
SEIZE MILLE

paris
art

Légende à voir en fonction de l'image définitive.



en utilisant des outils numériques. Ce faisant, nous avons découvert de nouvelles formes d'hybridation entre la projection dessinée et l'espace de papier. Les techniques numériques permettent de produire des choses difficilement catégorisables, parce qu'elles sont à la fois numériques et faites main, rendues et gravées, pour partie peintures et pour partie collages. Curieusement, le numérique permet l'investigation intense des qualités graphiques spécifiques d'une représentation.

Nous avons cherché à développer une approche postnumérique de ce que le dessin pourrait signifier ou faire pour l'architecture. Nous voulions le restaurer comme une manière de construire le monde plutôt qu'une simple fenêtre sur le monde, un site premier où l'idée architecturale pourrait se mettre en scène. Ces réanimations numériques du dessin d'architecture ont abouti à des assemblages dignes de Frankenstein, des représentations qui mobilisaient pour les mélanger des techniques et des supports de plus en plus variés, et qui interrogeaient l'idée d'espace et celle d'auteur. Dit autrement, une forme numérique vivante de dessin d'architecture, revenu à nous enrichi, plus fort et plus provocant que jamais. **S.J.**

Cet article a été publié le 21 mars 2017 sur le site Metropolismag sous le titre « Architecture Enters the Age of Post-Digital Drawing ».

Traduit de l'anglais par Françoise Fromonot.

point de vue

Jacob : Dessiner à l'âge postnumérique

25

Yves Bélorgey dans son atelier à Montreuil.



Depuis vingt-cinq ans, l'artiste Yves Bélorgey peint dans de très grands formats, avec ce qu'on pourrait appeler un certain réalisme, des immeubles d'habitation modernistes. La rédaction de *criticat* est allée à sa rencontre, l'interroger sur ce sujet unique qu'il s'est choisi, son rapport à la photographie et les enjeux qu'implique la représentation de la ville contemporaine pour la peinture.

Entretien avec Yves Bélorgey Le peintre de la ville moderne

Yves Bélorgey est peintre (représenté par la galerie Xippas). Il enseigne le dessin à l'ENSA Paris-Malaquais.

Criticat : Vous nous accueillez aujourd'hui dans votre atelier de Montreuil.

Pouvez-vous nous le décrire, nous parler des œuvres qui nous entourent ?

Yves Bélorgey : Il y a de nombreux tableaux et des dessins accrochés aux murs, tous à peu près d'un même format, un carré de 240 centimètres de côté. Les dessins réalisés au graphite ne sont pas des études, ni des esquisses ou des projets de peintures, mais des œuvres à part entière. Je n'établis aucune hiérarchie entre ces deux médiums. Un peu partout dans l'atelier on trouve aussi des photographies, ou plutôt des photomontages épinglés à côté des tableaux et dessins. Ces miniatures sont des documents de travail, des enregistrements de choses vues dans des rues, dans des villes, autour de bâtiments et dans des appartements. Je travaille en ce moment sur trois tableaux montrant des intérieurs de l'immeuble des jardins Neppert conçu par Lacaton & Vassal à Mulhouse.

La plupart des peintures et dessins que l'on peut voir ici construisent des ensembles documentaires, sur l'œuvre d'un architecte — par exemple Lucien Kroll — , sur une rue comme celle des Pyrénées à Paris, sur une ville. Il y a là un dessin en cours d'un grand ensemble de Cologne, Chorweiler, qui est lié à deux autres dessins terminés et accrochés à l'entrée de l'atelier.

La différence entre les tableaux et les dessins est évidente : les premiers sont faits de matières colorées, alors que les seconds sont en noir et blanc. Les tableaux requièrent du spectateur un lent processus d'assimilation,

rencontre

alors que les dessins ont un caractère plus photographique du fait de la réduction des données à percevoir, et se laissent ainsi plus immédiatement saisir. Je travaille simultanément sur plusieurs représentations d'un même lieu ou édifice, à partir de différents points de vue. J'essaie d'être précis et fidèle, comme si je peignais en répondant à une commande.

Vous représentez donc exclusivement des immeubles d'habitation modernistes, pour beaucoup construits dans les années 1960, 1970 et 1980. Pourquoi ce sujet ?

En 1992, j'ai exposé plusieurs tableaux à la villa Arson à Nice. L'un montrait une carrière, un autre une centrale électrique, un troisième une montagne, etc. Tous ces sujets étaient très emblématiques pour un peintre, mais je me suis dit que le monde ne se résumait pas à cela. Peu après, j'ai fait mon premier tableau d'immeuble, en l'occurrence celui dans lequel j'ai habité pendant mon enfance, dans la banlieue de Lyon, et où vivaient toujours des gens de la classe moyenne. Il avait été construit en béton armé en 1959, était mal isolé mais bénéficiait d'un grand jardin. J'ai trouvé là un sujet qui me donnait assez de force et une bonne raison de peindre, à savoir représenter la ville moderne que la plupart des gens n'aimaient pas, à une époque où paradoxalement on célébrait plus que jamais l'art moderne.

Mes tableaux suivants montraient peu de choses : des barres et des tours, que je représentais en perspective. Ils étaient encore trop simplistes, mais déjà mieux documentés puisque je m'appuyais désormais sur des photographies. Ils pouvaient faire penser aux dessins constructivistes d'Ivan Leonidov, à ceux de Ludwig Hilberseimer. Je suis d'ailleurs allé à Moscou comme à Chicago. Un peu plus tard, j'ai peint le grand ensemble brutaliste de Glasgow, Red

Road Court. À chaque fois, je ne représentais que les façades, des grilles, les ascenseurs, des fenêtres toujours identiques. Ce faisant, tous ces tableaux pouvaient être perçus comme participant à un rejet des grands ensembles d'habitat moderniste, lequel était et est encore courant dans le milieu de l'art contemporain.

Votre travail a néanmoins rapidement pris une autre tournure. Il est devenu manifeste d'une certaine empathie pour ces immeubles construits pendant les Trente Glorieuses...

La plupart des artistes prétendent être moins compromis que les architectes qui travaillent pour l'État ou des promoteurs. Ils revendiquent la transgression des normes sociales, se veulent pseudo-critiques, même si bien sûr le marché fait son miel de la douce ironie qu'ils aiment afficher depuis l'époque du Pop Art. Les artistes d'aujourd'hui — comme la plupart des gens d'ailleurs — envisagent ainsi le plus souvent l'architecture moderniste avec distance, voire défiance.

Pour ma part, je n'ai jamais voulu suivre cette voie, et il se trouve que j'étais touché et intéressé par ces immeubles. Je me suis rapidement dit qu'il était impossible de les montrer de manière réductrice. Des gens les habitent, ils ont une histoire. Il y a là un problème à résoudre pour un artiste. Comment pouvais-je, avec les moyens de la peinture, traduire cette vie sociale sans la simplifier ?

Vos tableaux pourraient être qualifiés de réalistes. Comment vous positionnez-vous alors vis-à-vis des photographes qui ont fait de la ville moderne leur sujet de prédilection ?

Depuis une dizaine d'années, Eugène Atget est mon artiste préféré. Cela peut sembler paradoxal au vu de ce qui nous sépare sur la forme. Son œuvre tient sur des plaques en verre de petite taille

rencontre



Tour Boucry
Intérieur chez A. B.
Paris XVIIIe, France
Juillet–août 2017
Huile sur toile
240 × 240 cm

rencontre

Bélorgey : Le peintre de la ville moderne

29



Intérieur, jardins Neppert
Architectes : Lacaton & Vassal
Mulhouse, France
Décembre 2017–février 2018
Huile sur toile
242 × 242 cm

rencontre

et ses clichés sont en noir et blanc, tandis que je peins de grands tableaux colorés. En fait, c'est son projet de collectionner l'identité parisienne alors en pleine transformation qui m'a intéressé. Il n'a pas photographié les chantiers de l'haussmannisation ou les monuments comme les gares ou la tour Eiffel, mais les petits commerces et les immeubles ordinaires. Il savait voir et surtout sélectionner. C'est ce qui rend son travail sur le détail si important. Ses clichés attestent d'une critique de son temps qui n'est pas sans lien avec la montée du socialisme. Comme Camille Pissarro ou Georges Seurat, il avait de l'empathie pour ses sujets et il documentait avec soin la ville de son époque sans chercher à se justifier.

Ce que je reproche beaucoup aux photographes contemporains, c'est de ne plus savoir dans quel format ils travaillent. Ils semblent tributaires des machines de reproduction comme du marché de l'art qui décide pour eux. Les tirages luxueux de Thomas Ruff, de Margherita Spiluttini ou d'Andreas Gursky m'agacent, car ils esthétisent et dramatisent leurs sujets. La célèbre photographie que Gursky a prise de la grande barre d'habitation conçue par l'architecte Jean Dubuisson et située en surplomb de la gare Montparnasse est bien trop homogène, tous les détails ont disparu, il ne reste plus qu'une structure, un motif. C'est lisse, même si c'est spectaculaire.

Dans mes tableaux, les rapports d'échelle et les proportions sont essentiels. Atget faisait exactement cela. Il capturait un maximum de choses sur ses plaques photographiques, choisissant les détails qu'il voulait mettre en avant, établissant ainsi l'ensemble des rapports au sein de l'image. Les intérieurs qu'il a photographiés sont foisonnants. On découvre des habitations confinées, petites-bourgeoises, qui nous renseignent sur la vie à Paris au début du XX^e siècle.

Depuis quelques années vous peignez de plus en plus d'intérieurs, lesquels sont comme pris sur le vif, comme si les habitants venaient tout juste d'en sortir. Est-ce un moyen d'enrichir l'expérience qu'on peut faire de l'architecture moderniste ?

Avant, je ne voulais pas représenter d'intérieurs, car je considérais qu'un artiste n'est pas *de facto* habilité à entrer chez les gens. Pour peindre les immeubles, je circulais dans l'espace public et cela suffisait à mon travail documentaire. J'ai changé d'approche à l'occasion d'une exposition en 2011 à Genève. J'avais fait des tableaux du grand ensemble des Avanchets, où vivent plus de 5 000 personnes. Dans le cadre de la médiation organisée par le musée d'Art moderne et contemporain (Mamco), des habitants m'ont demandé d'exposer les tableaux sur place, dans un local. J'ai accepté et j'ai proposé de faire des dessins des intérieurs. Puisqu'ils m'invitaient, nous étions de fait en relation et je me sentais autorisé à visiter les appartements. J'ai donc réalisé plusieurs dessins et j'ai compris qu'il y avait là un enjeu pour ma peinture que je ne pouvais éluder.

Quand on prend des photos à l'intérieur d'un logement, on ne parvient pas à établir de rapport avec l'extérieur. C'est trop lumineux dehors, trop sombre dedans, il y a des problèmes de temps de pose. En revanche, nos yeux, eux, font la mise au point, accommodent en permanence. Peindre me permet de retrouver un juste équilibre entre ce qui est sous-exposé et surexposé, et de créer un continuum entre intérieur et extérieur. Lorsque je fais un tableau, j'arrange les choses pour donner la sensation la plus proche de l'expérience que j'ai eue de l'endroit. En recomposant la scène, je suis dans la fiction, c'est certain, même si je ne m'éloigne jamais beaucoup de la réalité. Les photographies que j'utilise à l'atelier me permettent de me rappeler les détails. Elles sont des documents objectifs, des preuves, alors que

rencontre



Stammheimer Straße, 69
Cologne Riehl, Allemagne
Novembre–décembre 2017
Graphite sur papier
240 × 240 cm

rencontre



Brabanter straÙe, 55
Cologne, Allemagne
Janvier 2018
Graphite sur papier
240 × 240 cm

rencontre

Bélorgey : Le peintre de la ville moderne

33

mes dessins et mes peintures représentent des choses qui pourraient ne pas exister.

Au fil des années, vos tableaux d'intérieurs comme d'extérieurs se sont enrichis de beaucoup d'éléments. Par-delà votre tentative d'inventaire des constructions modernistes, qu'essayez-vous désormais de capter ?

Il y a dans mon travail une évolution dans laquelle les dessins ont joué un rôle important. Ils m'ont permis de regarder les bâtiments avec frontalité, de me rapprocher. Les entrées d'immeuble sont devenues un sujet récurrent. Au gré de mes voyages à Varsovie, à Caracas ou au Mirail à Toulouse, j'ai ajouté de plus en plus de matière et de détails, qui me permettent de résister aux effets décoratifs et à l'homogénéisation. Au Mexique, j'ai commencé à intégrer la végétation qui prolifère, et puis la vie à travers les interventions des habitants. J'ai représenté la manière dont ils modifient les bâtiments modernistes jusqu'à produire une sorte d'architecture vernaculaire. Ensuite, je me suis intéressé non seulement aux immeubles de banlieue anonymes, mais aussi à ceux conçus par des architectes comme Renée Gailhoustet et Jean Renaudie en France, ou Ralph Erskine en Angleterre et en Suède. Et puis il y a eu mon travail sur Lucien Kroll, qui est peut-être ce que j'ai fait de mieux jusqu'à présent. Lucien est d'ailleurs venu à mon atelier et c'était intéressant de le voir réagir face aux tableaux, lui qui est habitué à contrôler la représentation des immeubles qu'il conçoit.

Diriez-vous qu'il y a une évolution des sujets qui donne un sens particulier à votre travail ? D'abord, l'immeuble où vous avez vécu dans votre enfance, puis les architectures du même acabit, puis celles sur lesquelles les habitants interviennent, puis celles dont les auteurs ont réfléchi à ces modifications...

rencontre

Mon travail est effectivement à la fois autobiographique, critique et outil de connaissance. Intégrer la vie est devenu un enjeu majeur pour moi, comme cela l'est certainement pour les architectes. De ce point de vue, les tableaux d'Hubert Robert ont été un autre point de départ de mon travail, notamment les quatre qui sont au Louvre et qui ont pour sujet les monuments du Sud de la France. Je m'intéresse chez ce peintre aux ruines qu'il représente dans la mesure où elles sont intégrées à la vie quotidienne et sont habitées. On voit entre autres des gens creuser la terre, des archéologues. La surface est éclatée. À un moment, j'ai pris pour modèle cet espace pictural, plein de temporalité et d'histoire, et je me suis mis à représenter l'immeuble de logements moderne comme un monument habité et transformé.

Dans vos dessins et peintures, on ne voit pas les habitants. N'est-ce pas paradoxal pour qui veut saisir la vie dans ces immeubles ?

En fait, il y a toujours eu des traces de leur passage dans mes tableaux. Plus récemment, certaines figures humaines apparaissent indirectement dans les vues d'intérieur. Ce que je recherche depuis le début, c'est à m'adresser aux spectateurs comme habitants, ou du moins à la partie habitante qui existe en chacun d'entre eux. Dans mes expositions, les tableaux font faire au public un retour sur lui-même quant à l'endroit où il vit, comme dans un travail de réparation, au sens où en parlent les psychanalystes. Lors de ma première exposition à Saint-Priest, dans la banlieue de Lyon, les jeunes regardaient les tableaux que j'avais faits d'immeubles de Varsovie et de Moscou et s'enthousiasmaient, car quelqu'un faisait des images de chez eux. Ils s'approprièrent les tableaux, même ceux-ci montraient des scènes lointaines. Leur imaginaire avait pris, et c'est cela que je recherchais.



Stadttor am Chlodwigplatz
Cologne, Allemagne
Janvier 2018
Graphite sur papier
240 × 240 cm

rencontre

Bélorgey : Le peintre de la ville moderne

35



Kolumba Haus
Architecte : Willem Koep
Glockengasse 2
Cologne, Allemagne
Mars 2018
Graphite sur papier
240 × 240 cm

rencontre



Jardins Neppert
Architectes : Lacaton & Vassal
Mulhouse, France
Janvier 2018
Graphite sur papier
240 × 240 cm

rencontre

Bélorgey : Le peintre de la ville moderne

37



Wohnpark Alt-Erlaa
Architecte : Harry Glück
Vienne, Autriche
Octobre 2017–février 2018
243 × 243 cm

rencontre

C'est parce que je doutais du fait que les expositions d'art contemporain puissent intéresser le grand public que j'ai choisi de faire des peintures de la ville et de l'architecture moderniste de mon temps. Au musée, la plupart des gens vont faire leur prière devant Picasso ou Matisse, les maîtres de l'art institutionnel, et quand il s'agit d'architecture, ils ne s'intéressent qu'aux chefs-d'œuvre et aux monuments, à ceux de Frank Gehry dont les maquettes me font penser aux compositions de Frank Stella. Ce qui manque dans les musées, c'est la ville contemporaine dans toutes ses dimensions, notamment ordinaires, la banlieue qu'on ne veut pas trop regarder et dont on ne sait plus vraiment quoi faire. Voilà pour moi une bonne raison de peindre mais après, toute la question est de savoir comment.

Le choix de votre sujet, l'architecture moderne, ordinaire ou non, a-t-il transformé votre manière de peindre ?

Chaque tableau est pour moi l'occasion de faire la synthèse entre un travail documentaire et une réflexion propre à la logique de la peinture. Mes tableaux des bâtiments de Lucien Kroll combinent des couleurs analogues ou locales avec des couleurs non analogues, qui ne sont pas là dans la réalité. La couleur est atmosphérique et en cela je me réapproprie de plus en plus délibérément les techniques des Impressionnistes, qui ont cassé

quelque chose dans le continuum du clair-obscur, peignaient sur le vif ou donnaient l'impression de l'avoir fait.

J'appartiens à une génération qui a commencé à travailler dans les années 1980, influencée par l'expressionnisme abstrait d'artistes américains comme Barnett Newman, Jackson Pollock et quelques autres. En France, la plupart des artistes comme ceux de BPMT (D. Buren, O. Mosset, M. Parmentier et N. Toroni) et Support/Surface avaient, eux, adopté une posture plus ou moins conceptuelle. De fait, il m'a semblé que le travail de la peinture et du dessin ne pouvait être simplement mis de côté, et c'est ainsi que j'ai renoué avec la fabrication d'images.

Le grand format que j'ai choisi, par opposition à la peinture de chevalet, la récurrence des œuvres dans l'espace d'exposition, leur forte présence physique, voilà ce que j'ai conservé de l'art minimal. J'ai voulu faire rentrer dans ces mécanismes critiques une peinture qui représente ou décrit le monde, et qui le sert. Pour ce faire, j'ai dû restreindre mon champ d'opération à un sujet en particulier, l'immeuble d'habitation moderne dans sa diversité. Il est certain que pour moi, tout revient néanmoins à un problème de peinture, lequel est progressivement devenu un problème de dessin et de rapport de celui-ci à la photographie.

Propos recueillis par Valéry Didelon le 19 décembre 2017.

COMMUNICATIONS

ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES EN SCIENCES SOCIALES - CENTRE D'ÉTUDES TRANSDISCIPLINAIRES
(SOCIOLOGIE, ANTHROPOLOGIE, HISTOIRE)



Des faits et des gestes

79

2006/ Seuil

IMMEUBLES, TABLEAUX, DOCUMENTS*

Communications n°79, « Des faits et des gestes », Editions Seuil-EHESS, 2006

Tous mes tableaux ont un titre et traitent d'un sujet. Le Chardonnet, La Rose, Le Grépon, Barre Renoir, les Mille, l'Abreuvoir, Frai Vallon, La Métare... Ces noms d'immeubles situés dans des banlieues de villes françaises désignent quelques-uns de mes premiers tableaux. J'ai aussi travaillé à l'étranger, beaucoup voyagé dans les pays où je savais pouvoir retrouver les objets de mon obsession, en Europe de l'Est et en Amérique latine notamment. Le titre de chaque tableau se présente comme une légende, sur deux lignes. J'indique d'abord le nom de l'immeuble, celui de l'architecte, la date et le lieu (la ville ou le quartier), puis la date du tableau, et son format (invariable). Par exemple : « *Les Olympiades* / architecte : M. Holley, construction : 1972, rue de Tolbiac, Paris 13 / septembre 1996, 240 x 240 cm ». Je n'ai pas changé de programme depuis plus de dix ans, depuis l'hiver 1992-1993 exactement (le premier tableau d'immeuble remonte à février 1993). Toute mon activité, voyages, lectures, rencontres, a pour objet l'immeuble moderne d'habitation collective, dont le prototype est l'Unité d'habitation de la Ville Radieuse conçue par Le Corbusier.

Mon activité s'apparente à celle d'un historien de l'architecture ou d'un collectionneur. Mais elle se matérialise dans des tableaux et des dessins. Tout a commencé avec la peinture. Les tentatives et les expériences qui ont précédé le programme que je me suis donné début 1993 étaient décevantes. À la fin des années 1980, j'avais suivi le débat sur les conditions d'un art public qui, aux États-Unis et en Europe, en Allemagne particulièrement, devait constituer une alternative au néo-expressionnisme pictural. Cette recherche d'un art public semblait incompatible avec la pratique d'une peinture « autonome ». Plusieurs séjours en Allemagne entre 1986 et 1991 m'ont permis d'écarter les questions picturales ressassées en France, l'héritage de Matisse, l'obsession de la trace et de la surface, le réductionnisme, la redécouverte de Picasso... J'ai trouvé de bonnes raisons de continuer à peindre. Et je me suis finalement inventé un programme de commande publique fictive : peindre des tableaux d'immeubles collectifs, comme des documents.

Ce « comme des documents », qui suppose une médiation photographique — et j'utilise effectivement des photographies —, introduit un paradoxe : je produis des documents avec les moyens de la peinture. Je fais un reportage sur un sujet historique et actuel, mais j'en rends compte dans cette forme type de l'objet d'art autonome qu'est le tableau. Cette contradiction m'occupe, autant que l'histoire de l'immeuble moderne d'habitation collective, ou, plus exactement, l'histoire dont témoignent ces immeubles. Tout tableau, même dépourvu de contenu descriptif ou documentaire, peut être interprété comme un « document d'art », c'est-à-dire aussi comme le témoin d'un moment culturel. Je court-circuite ce processus. J'attribue au tableau une fonction documentaire avant même qu'il ne devienne document aux yeux de l'historien de la culture, du sociologue ou de l'ethnologue. J'amplifie la tension entre œuvre et document, pour produire un trouble chez le spectateur et le provoquer à remettre en question les catégories qui conditionnent son expérience de l'art.

* Ce texte a largement bénéficié des remarques et des interventions de Jean-François Chevrier et du concours d'Élia Pijollet. Je les en remercie.

Mon programme depuis 1993 peut encore se présenter ainsi : chaque tableau traite d'un immeuble spécifique, examiné au préalable comme un objet d'enquête (visite, information, prises de vues). La permanence de cette procédure est confirmée par un rapport d'échelle constant, de l'immeuble au tableau via la photo, inscrit dans le format invariable des tableaux : 240 x 240 cm. La photographie réduit et miniaturise, tandis que l'immeuble est « monumental », dans ses dimensions sinon dans sa conception. Le tableau se situe entre les deux, dans une échelle ambiguë qui renvoie à la hauteur et au volume des pièces d'un appartement à l'intérieur de l'immeuble, c'est-à-dire à ce qu'on ne voit pas dans le tableau.

Ce n'est que très récemment que j'ai pris conscience que je pouvais traiter d'un « sujet » rigoureusement défini, avec un corpus et un auteur. Cela m'est apparu en travaillant d'après les ensembles de Jean Renaudie à Villetaneuse, Givors et Ivry. J'avais auparavant plutôt évité les immeubles d'architectes reconnus. Ces tableaux et ces dessins ont été exposés en deux temps, en juin et septembre 2004. À Bourges, dans le petit centre d'art, La Box, attaché à l'École des beaux-arts ; puis à La Galerie de Noisy-le-Sec, au nord de Paris, un de ces centres culturels installés en périphérie des villes, dans ces banlieues dont le paysage est souvent dominé par les grands immeubles.

Je me suis souvent demandé : « Que communiquent les tableaux ? ». C'est ainsi que je commençais, en 1996, une première tentative d'explication de mon travail. Le sujet, dont il est, comme on dit, « question » dans les tableaux, est l'immeuble, rendu visible par le document photographique. Celui-ci n'est pas le sujet. De même, on peut dire que le tableau est rendu visible par la facture, qui n'est pas le sujet.

Quand je vais chercher un « sujet » hors de l'atelier dans le paysage habité, je renoue avec un genre, la peinture de paysage — et un sous-genre, la vue d'architecture —, délaissé par les artistes depuis un siècle environ. L'art moderne a fait éclater l'espace pictural et a contesté la centralité du tableau comme objet d'art exemplaire dans la culture occidentale. Pour l'art critique des années 1960, le tableau était proscrit. En me donnant un format relativement grand, je m'autorise un plaisir de peindre qui était alors réprimé. La dissociation entre le plaisir et la conscience critique est inacceptable. La pratique de la peinture n'est pas incompatible avec un engagement qui situe l'activité de l'artiste dans le monde. Le terme d'engagement, hérité de l'existentialisme, me paraît encore pertinent dans cette définition, et à condition de ne pas reconduire la distinction du XIX^e siècle entre art pur et art social. Je me place du côté des empiristes qui travaillent à partir de « choses vues », sinon au contact de ces choses, puisque je ne travaille pas sur le motif. Je ne vise pas à travers la peinture un état de réconciliation. Le tableau n'est pas un monde en soi, idéal, ni une forme pure que l'on pourrait dissocier de l'expérience du monde. Le tableau produit une rupture qui fait sa force critique. La concentration de l'acte de voir dans l'espace restreint du tableau interrompt le continuum des perceptions et des informations. Cette rupture définit la place du tableau *dans le monde*.

Du paysage habité j'ai gardé les immeubles d'habitation collectifs, multifamiliaux, modernes (construits après les années soixante). Chaque tableau représente un fragment de l'espace habité, évoque un environnement plus large qui renvoie à des faits et des processus historiques. Je m'interroge sur l'histoire du XX^e siècle

à travers la peinture. Depuis que les cubistes ont cassé l'objet, qu'est devenue la relation entre les œuvres plastiques (peinture comprise) et l'architecture ? L'immeuble d'habitation moderne, mal-aimé, avec ses volumes simples et ses façades planes, est une dérivation des formes cubistes. Mais, selon les normes actuelles, rien de ce qu'il représente ne peut en faire un sujet pictural. Les techniques rationnelles de construction, la culture du progrès, sa diffusion internationale, l'autorité des pouvoirs publics, l'état planificateur, la banlieue, les quartiers sensibles, une population déshéritée... Tout cela doit rester *a priori* hors du tableau. 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 chaque fois à l'esprit l'ampleur du projet qui a motivé leur construction. Le tableau est une forme ouverte, irréductible au constat critique. Je ne veux pas 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.

Le document photographique

L'interprétation picturale de photographies est devenue une pratique courante au XX^e siècle. Beaucoup d'artistes ont combiné leur intérêt pour la photographie avec la peinture et le dessin d'images d'architecture. La photographie a pu être un sujet pour les peintres, au sens où la peinture elle-même peut être le sujet de la peinture. On a fait jouer la peinture contre la photo et, inversement, la photo-document contre la peinture. Quand il s'agit d'écarter le sujet, choisi ou imposé, les peintres disent qu'ils ont besoin d'un prétexte ou qu'ils sont partis d'un motif, librement interprété, varié, pour mettre en œuvre une peinture réduite à ses propres constituants, un morceau de peinture.

Quand les immeubles sont devenus le sujet de mes tableaux, j'ai eu besoin de les documenter par la photographie, comme des faits. Dans l'interprétation picturale, l'image photographique est adaptée, simplifiée et recadrée, mais elle apporte des données précises qui résistent à l'effet d'unification de la peinture.

La photographie d'architecture documente des monuments et des œuvres signées, mémorables. La photographie est intervenue tardivement, la peinture et la gravure ont longtemps rempli sa fonction. Tous ces documents se situent pour moi sur le même plan. Je les regarde, j'y cherche ce que je trouve quand je visite une ville : les sensations spatiales, échelles, proportions, effets, ce qu'est l'art de bâtir et ce qu'il en reste. J'y apprend le sens du détail.

Un ensemble de logements sociaux, dont le standard est répété à grande échelle, peut être construit à l'image de ces grands exemples monumentaux (édifiants, mémorables), à quelques « détails » près : finitions, aménagements intérieurs et technologiques, maintenance. Mais ces différences de détail ont évidemment une grande

importance. On ne peut pas les ignorer. On peut toutefois remonter de la construction au modèle, essayer de retrouver le projet. Le va-et-vient critique entre le document et l'objet est comparable à l'expérience du peintre qui va voir « en vrai » le tableau qu'il a d'abord vu en reproduction. Dans le cas de l'architecture, le bâtiment est nécessairement resté dans son contexte d'origine, même très altéré.

La photographie comme preuve à l'appui d'une démonstration, et souvent d'une promotion ou d'une autopromotion, ne m'intéresse pas. Je regarde ces images pour l'information qu'elles m'apportent, avant d'aller voir éventuellement par moi-même. J'ai beaucoup regardé l'illustration des livres d'architectes, j'ai cherché à en comprendre le langage spécifique, mais je n'ai pas privilégié ces ouvrages sur des publications plus courantes. Je ne me suis pas intéressé à la photographie en tant que médium, je connais mal la photographie d'architecture. Un document photographique est d'abord pour moi l'indication d'une destination possible.

Chaque immeuble est un objet spécifique. Si j'en reste à l'information documentaire, celle-ci n'a pas plus d'effet ou de sens qu'un objet vu depuis l'autoroute. Je vais voir le bâtiment parce que je veux fonder mon travail sur la perception : l'objet m'intéresse dans son contexte, inachevé, actuel, historique et quotidien. Les centres-villes n'ont pas le monopole de l'histoire. Mes explorations, mes promenades participent d'une disponibilité et d'une expérience de l'histoire qui engage la rencontre et le hasard, hors des périmètres homologués. Je photographie les immeubles comme on prend des notes, je ne pense pas au tableau, je ne cherche pas à l'imaginer. Ce sont les immeubles, leur implantation dans la ville, leur nombre, des qualités d'espace, qui conditionnent les photos, non l'idée d'un tableau à venir. La photographie restitue une foule d'informations, qui excèdent la vue d'architecture. La « vue » simplifie l'expérience, mais la photo déborde constamment ce cadre strict. Je peux y retrouver après coup des sensations hétérogènes, des traces d'une expérience plus large que la perception visuelle : l'atmosphère de la ville, des modes de vie, des langages, des sons. Il y a là un niveau de complexité qui participe de la grande dimension, du quantitatif, voire d'une échelle cosmique. Le tableau va absorber plus ou moins ce matériel, cette mémoire. Je dois faire confiance à la perception visuelle informée. La question reste : comment je peux, de mon point de vue de peintre, me confronter à cette réalité ? Le tableau lui-même est une forme de confrontation. C'est pourquoi j'ai choisi l'immeuble d'habitation-lieu de vie comme sujet.

Je ne crois pas au document brut. Mes photos sont des documents de travail, elles ne peuvent prétendre à un modèle d'archive auquel les tableaux viendraient se conformer. Il serait d'ailleurs absurde pour un artiste de penser constituer une archive des immeubles d'habitation de la seconde moitié du XX^e siècle (on recense quarante millions d'immeubles à l'est de Berlin), surtout sous forme de tableaux peints. Les organismes publics qui suivent ce programme ne s'y trompent pas, ils ne passent pas commande à des artistes, et encore moins à des peintres, car le tableau peint ne présente pas la garantie d'objectivité du document photographique, il apparaît toujours comme une interprétation. Le critère d'objectivité suppose une transparence de la facture à laquelle s'oppose la matérialité du tableau peint. Le document d'archives est souvent apparenté à l'image médiatique, il permet la même souplesse d'usage et de montage, il peut délivrer directement un message simple. Le tableau est une vision condensée et synthétique, qui

appelle nécessairement des choix. Même si je ne me suis pas fixé d'autres critères que le style moderniste des immeubles eux-mêmes, un écart considérable intervient entre la prise de vue et le travail d'atelier. La mémoire opère son tri. À distance, certains immeubles sont plus présents. Certains immeubles parlent plus.

Par sa capacité d'idéalisation de la description documentaire, le tableau peint a pu être associé aux projets d'architecture. J'ai beaucoup regardé ces images commandées par les promoteurs, d'un format comparable à mes tableaux, qui préfigurent sur les palissades de chantier des constructions à venir. Il y a une quinzaine d'années ces images étaient encore fabriquées dans des ateliers de peinture (peintres en lettres, fabricants d'enseignes, comme il en existe encore en Amérique Latine). J'enviais la maîtrise des effets. Ces peintures sont remplacées aujourd'hui par des images numériques imprimées au jet d'encre. Ça m'intéressait tellement que j'ai visité des ateliers. J'ai imaginé d'y commander un tableau, mais je dois fabriquer moi-même l'image. Je ne peux pas éliminer le métier. Mes tableaux sont évidemment très différents des images publicitaires commandées par un promoteur. Je fabrique une image qui montre un immeuble construit, existant, actuel, alors que l'image des promoteurs est une variante commerciale de la projection utopique du style moderne. Reste que l'idée d'une peinture publique, c'est-à-dire exposée dans l'espace public, m'intéresse. Située sur le même terrain que les immeubles, hors du musée, cette image pourrait être une réponse à la diffusion médiatique de l'image d'information. De même, je suis un peintre solitaire, qui représente des immeubles-objets, isolés, mais l'idée d'un atelier collectif m'intéresse. Elle correspond peut-être à l'idée de l'immeuble d'habitation collective.

Facture(s)

Quand j'ai commencé à peindre des choses vues, à représenter des paysages habités, j'ai constaté que la ville et l'immeuble résistaient à entrer dans le tableau. Je ne trouvais pas d'écriture picturale satisfaisante sur un plan esthétique et éthique pour représenter ces lieux de vie. L'histoire de l'art ne me donnait pas de solution. L'art géométrique valorise le parallélépipède, traduit la structure constructive et la grille en aplats des façades ; l'expressionnisme et ses *revivals* récents peuvent traduire la dynamique ou la force symbolique d'une échelle monumentale. Mais ces deux traditions présentaient pour moi le même inconvénient : elles visent à produire l'analogie picturale d'une forme générique du modernisme. Dans les deux cas, le modèle architectural renvoie à la peinture. Les données spécifiques sont réduites à des formes génériques, et ce réductionnisme aboutit presque automatiquement au morceau de peinture. Dans une image d'architecture monochrome de Gerhard Richter, la spécificité des données photographiques disparaît au profit de la facture, malgré ce qu'a pu prétendre Richter lui-même quand il définissait ses tableaux comme des photographies faites avec les moyens de la peinture.

On connaît les procédures qui ont été mises en œuvre pour éviter ce réductionnisme : la critique du contexte institutionnel, dans l'art conceptuel, et, chez les peintres, le photoréalisme, le tableau-montage ou le tableau de mots (de Magritte à Rémy Zaugg). Pour moi, le tableau ne peut décrire la réalité urbaine contemporaine qu'en se donnant deux modèles : l'immeuble et le document. Le document n'est pas seulement l'esquisse du tableau, une image à interpréter ou à transcrire. Il me renvoie toujours à

l'immeuble. Le document a permis un autre état d'esprit, une disponibilité, une humilité, une attention aux détails.

Le sujet prime. Le carré de 240 x 240 est un équivalent de l'immeuble. Cette équivalence systématique est un premier pas vers la fusion du sujet et de l'image. La facture est le moyen de cette opération qui doit tendre à une « unité ». Je ne peux imaginer autrement la relation entre le tableau-objet et l'objet représenté. Je pars de la photo et je recadre au plus serré en essayant de perdre le moins possible de l'immeuble. Je n'obtiens pas le dessin par projection (procédé très commode pour reporter une image, qui a remplacé la mise au carreau), je me donne tout le temps de la transposition picturale. L'important est la décision bien exécutée. La projection met trop en avant un geste technique. Ce geste technique, analogue à celui du photographe qui tire une épreuve, est un procédé du photoréalisme qui met en avant la photographie comme objet, alors que je veux partir de l'immeuble, médiatisé par la photo. Je ne reporte pas sur la toile une image photographique qui aurait valeur d'esquisse. La photo me donne la structure de l'image à venir. Je dessine des rapports de masses, des proportions, des subdivisions, des répétitions et des ruptures ; à quoi vient encore s'ajouter une transcription sélective des interventions de la nature. Le dessin ayant ainsi fixé les quantités, je me donne ensuite tout le temps d'une transposition picturale des qualités matérielles. L'important est la décision bien exécutée. À l'échelle de l'image, la facture s'apparente au travail de construction. Le plein air, l'âpreté du travail collectif, l'organisation du chantier, l'outillage, les risques contrastent avec le confort du travail à l'atelier. Mais empilement, maçonnerie, montage, recouvrement, inachèvement... correspondent à la technique picturale. La dureté figée du béton est rendue par la liquidité de la peinture. Depuis le XIX^e siècle, la photographie peut être utilisée comme une première réduction de l'hétérogénéité du monde sensible. La facture picturale réintroduit une matière tactile, des accidents, un frottement, sans parler des odeurs...

La difficulté a toujours été de rendre dans les deux dimensions du tableau ce qui s'éprouve par le mouvement du corps dans l'espace. Cette question très ancienne trouve une actualité dans la représentation de l'immeuble moderne. La forme construite ne peut correspondre à l'épure du projet. Elle est une réalité matérielle qui a subi l'épreuve du temps et des usages. La facture picturale interprète cette réalité. Les angles et les arêtes du cube doivent être nets, il faut respecter la sécheresse de la photo. J'ai voulu, ou j'ai subi, la simplicité des images plates du pop art. Mais je ne pouvais pas ignorer les derniers grands maîtres de la peinture d'architecture au siècle des Lumières, Panini et Hubert Robert. J'admirais l'efficacité de leur modelé, leur manière de matérialiser le dessin dans une liquidité transparente ou opaque selon qu'ils cherchaient un effet de douceur ou de dureté.

Je me situe entre ces deux pôles, en cherchant à rester fidèle à ce qui est donné par le document photographique. Je suis « moderne » quand j'opte pour une clarté qui réduit les valeurs. Je suis tout simplement pragmatique quand j'interprète la photo et l'adapte au tableau. J'essaie de traduire la sensation de frontalité qui résume l'homologie entre l'immeuble et le tableau, sans sacrifier le volume spatial ni la mobilité du regard. J'aimerais placer le spectateur dans une position analogue à la mienne quand je prends des photos. Je le voudrais mobile devant le tableau d'immeuble, comme je l'étais devant l'immeuble lui-même. Contrairement au photoréalisme, je choisis les informations qui se rapportent le mieux au sujet. J'écarte le mobilier urbain, les voitures, les affiches, les enseignes, la vie de la rue, et surtout les habitants. L'objectif est d'intégrer le plus

d'informations possible, mais je dois les différencier et faire des choix significatifs, de même que je choisis les immeubles. Par exemple, je ne peins pas les effets d'une rénovation superficielle qui camoufle le projet moderniste. Je n'ai peint la fameuse *Muraille de Chine* de Saint-Étienne qu'après que sa destruction eut été décidée : la peau ajoutée lors d'une rénovation des années 1980 ayant disparu, on retrouvait la structure et les matériaux d'origine.

Aujourd'hui je ne suis plus attiré par l'effet pop, je pense au contraire qu'il faudrait travailler à rebours de cette tradition, trouver d'autres solutions. Mais je me méfie des séductions du clair-obscur qui font le charme de la photographie, surtout lorsqu'elles se conjuguent avec un effet pictorialiste de flou censé traduire une impression subjective. De toute façon, le sujet même de l'immeuble m'éloigne de cette tendance.

La haute masse de l'immeuble a deux faces, le côté jardin et le côté parking. L'une d'elles cache le soleil comme une montagne. Pendant la prise de vue, je suis au pied de l'édifice, du côté de l'ombre. Ce versant sombre me convient mieux que la pleine lumière de la façade, dessinée en plein soleil, où les contrastes de lumière sont trop accentués (les trous des balcons en particulier). La clarté et l'obscurité jouent dans la différence entre intérieur et extérieur, haut et bas, leurs rapports se transforment dans les passages du privé au public, de l'intime au commun. En faisant des dessins, j'ai réalisé que les entrées d'immeuble sont un seuil, une frontière où se condensent les nuances de clair-obscur.

J'ai souvent peint des situations hivernales. L'absence de feuilles aux arbres et le temps gris dégagent la vue sur les immeubles. Mais les saisons participent aussi d'une poésie atmosphérique de la peinture, historique — au sens du tableau d'histoire — ou descriptive. En Pologne ou à Vilnius, il fallait peindre les immeubles en hiver. À Mexico, au contraire, je devais rendre le foisonnement et la variété des arbres qui créent une ombre épaisse. Ces variations atmosphériques se retrouvent dans les modulations du clair-obscur. Les immeubles sont décrits en vue rapprochée, avec leurs contours bien tranchés, mais je cherche une perspective atmosphérique, plus que linéaire. Je ne rejette donc pas le clair-obscur comme un procédé désuet. Je ne l'ai pas appris mais je ne le rejette pas, il s'impose. Les nuances du clair-obscur sont aujourd'hui l'affaire des photographes, même si certains ont intégré le parti pris moderne des plans sans modelé. Pour les peintres, la facture est le critère qui a remplacé la technique du clair-obscur, mais dès lors qu'on cherche à peindre des immeubles comme des documents, cette facture ne doit pas se réduire à un effet de surface. Je ne peux penser la progression de mon travail que dans le sens d'une intégration des nuances.

La facture picturale traduit la surface accidentée des bâtiments. Les altérations autour des gouttières ou des fers du béton, les fissures au niveau des joints, les changements de matériaux, autant de points sensibles, de modulations rendues par la souplesse de la touche, ou de blessures ; avec leurs pendants, au sol, les flaques, l'usure de l'herbe, les pousses qui trouent le bitume... Les marques d'appropriation par les habitants doivent être également restituées. Tous ces signes, ces objets dispersés sur la façade du bâtiment et au sol diversifient la facture. Je réponds comme je peux, au cas par cas, sans chercher un traitement stylistique unifié, au risque de paraître maladroit, de laisser apparaître des traces d'indécision, de laisser-aller, d'inachèvement.

Le tableau présente toutefois une unité. Le sujet, la singularité de l'immeuble

l'exigent. Le format, carré, 240 x 240 cm, un peu plus grand que le déploiement des membres de mon corps, un peu plus petit que la hauteur sous plafond d'un appartement, crée une échelle constante. Je peins l'immeuble comme un corps : l'unité du tableau est dictée par la cohérence qui rattache les parties au tout. L'économie du tableau réside dans les contrastes et les différences qui nuancent le parti pris d'égalité de toutes les données. L'immeuble n'est pas le prétexte d'une incarnation de la peinture. Je peins l'immeuble comme un corps, tout en respectant la discipline du tableau-document qui contredit l'idéal d'une unité organique du tableau.

Je peux peindre plusieurs fois le même immeuble, vu sous des angles différents ou transformé par l'usage. La démultiplication du point de vue est un procédé du reportage photographique, j'affirme plutôt mon obsession, en cherchant à faire valoir au mieux l'immeuble. Je peux reprendre par exemple dans un dessin l'entrée d'un immeuble déjà peint. Je reprends le même sujet, j'en rajoute, j'ajoute des légendes aux titres des tableaux pour donner des précisions historiques, alors que je sais bien que le tableau-document et l'espace d'exposition ne sont pas les formes les mieux adaptées à un propos documentaire. Dans une exposition, la juxtaposition des tableaux de même format et de même sujet constitue un ensemble qui absorbe la spécificité des immeubles représentés. La répétition tend à produire le même effet d'indifférenciation que dans le paysage urbain. Le spectateur peut se sentir débordé — comme absorbé lui-même — par la répétition des surfaces peintes et oublier le sujet. Mais cela correspond au rapport d'équivalence que je cherche à produire entre l'immeuble urbain et le tableau à la fois autonome, spécifique et variable. De même que le sujet est un et multiple, l'unité du tableau, exposée à la perception mobile du spectateur, est indissociable de ses variations.

Tableaux et dessins

Je me suis d'abord intéressé aux grands ensembles et aux mégastructures. J'ai choisi des barres bien repérées à Marseille, Lyon et Paris : les Mille à la Duchère (Lyon) ou les 4000 de la Courneuve (Plaine Saint-Denis). Dans un guide d'architecture de 1970, une image lointaine de La Courneuve est ainsi légendée : « Le gigantisme économique des bâtiments, la dégrégation [usure du béton] fonctionnaliste, l'exploitation peu dynamique des volumes, la micropolychromie des façades, la composition orthogonale et axée de l'ensemble sont ici, comme presque partout en France, les témoins de leur temps. » J'avais vu *2 ou 3 choses que je sais d'elle*, tourné en 1966. Dans ce film, Godard « tentait de décrire », comme il le dit lui-même, la vie dans les grands ensembles de la banlieue parisienne. Quand je me suis intéressé à ce sujet, la formule des barres était déjà mise en question depuis longtemps. Il faut noter que la période de construction rapide — 1955-1975 — fut suivie, sans transition, dès la fin des années 1970, par le bilan critique et la période de réhabilitation. La question de l'habitat social était au centre d'un débat architectural à portée sociologique et politique. L'architecture des grands ensembles avait fait les frais du plan initié par le gouvernement socialiste dans les années 1980 (la fameuse « politique de la ville » ou le programme « Banlieues 89 » de Roland Castro). Les termes de ce débat ne m'ont jamais satisfait. Je voulais intervenir à ma façon, pour proposer une autre « image » peut-être plus juste, en tout cas plus complexe et moins négative. Au-delà de l'apparition régulière des « quartiers sensibles » dans les médias, le débat est toujours

en cours. Des architectes comme Lucien Kroll Nicolas et Michelin se sont engagés sur le terrain, essayent de mettre en œuvre des méthodes participatives. Ces tentatives trop rares ont eu peu d'effet sur l'évolution de la commande ; et l'architecte, semble conclure Lucien Kroll, est obligé de se mettre à la place des habitants. C'est cette actualité — et notamment le grand nombre de démolitions prévues dans le plan Borloo — qui m'a amené à m'intéresser à l'œuvre de Jean Renaudie. Mais j'avais déjà peint en 1994-1995 deux tableaux d'immeubles de Gilles Aillaud et un de l'atelier de Montrouge (Renaudie, Riboulet, Thurnauer) à Ivry.

Les premiers tableaux, qui représentent des immeubles de banlieues françaises, disent la densité de la métropole, la reconstruction pendant les Trente Glorieuses, les masses venues de l'immigration et de l'exode. Le grand nombre, la structure répétitive dictaient le modèle de la grille. Le principe de standardisation du rationalisme constructif avait en effet trouvé ici depuis longtemps son équivalent pictural. J'appréciais l'effet de ralentissement ou d'accélération du regard produit par les variations de densité de la trame. Souvent vue de biais, la grille de la façade unifiait l'image tout en traduisant une poésie des axes rapides et des perspectives accélérées. La touche était délibérément descriptive, la modulation atmosphérique de la couleur, du proche au lointain et de haut en bas, nuancait la rigueur géométrique. Je retrouvais dans les très grands immeubles un effet cinématographique de démultiplication de l'image, le procédé du chemin de grue rapprochant la construction sérielle de la technique du travelling. Tout cela était guidé par un principe de vitesse, mais je voulais prendre le temps de peindre la masse et la densité, pour éviter la critique systématique ou les débats réduits à des questions de style. Je pensais à un monument, impossible parce qu'habité.

En Amérique Latine, au Mexique en particulier, j'ai découvert autre chose. J'avais commencé à faire des grands dessins, au même format que les tableaux, à propos d'immeubles vus en Allemagne et en Russie. J'avais accumulé une documentation photographique énorme qui ne pouvait plus passer seulement dans la peinture. La machinerie interne du tableau et la vitesse de l'image ont changé. J'ai trouvé d'autres formes de complexité, d'autres critères de densité dans les prothèses et les collages de l'autoconstruction greffés sur le squelette rationaliste. Le gigantisme et la mégastructure, avec leur composante utopique, ne constituent plus aujourd'hui une norme pour la définition de mon sujet. Je peux peindre des petits immeubles. Avant mon départ pour Mexico, on m'avait prédit que je n'y trouverais pas ce que j'avais l'habitude de peindre. Il y a pourtant bien des grands ensembles, comme Miguel Aleman (1949) dont j'ai fait un tableau et un dessin, et Tlatelolco, avec ses cent mille habitants, auquel j'ai consacré deux tableaux et un dessin. Mais à Tlatelolco, des grandes barres de type européen jouxtent des immeubles de quatre étages. Les programmes ne sont jamais purs. Les ajouts vernaculaires sont très vite intégrés, officialisés. En allant à Mexico je suis passé par Caracas, où les très grands immeubles modernistes sont encerclés ou envahis par l'autoconstruction des *barrios*. En Colombie, à Bogota, j'ai trouvé encore un autre modèle, un programme d'autoconstruction assistée : avec les matériaux et le terrain, l'aide publique fournit un plan qu'un groupe de familles peut interpréter, constituant ainsi un début de communauté.

Dans nos régions, l'autoconstruction, l'architecture sans architecte, interprétées comme une utopie, sont à la mode, particulièrement dans le milieu de l'art et dans un

milieu de l'architecture ouvert à l'art, très sensibles comme toujours à ces marques d'autonomie et d'indépendance à l'égard des pouvoirs institutionnels. À vrai dire, cette architecture du peuple qui fait appel aux savoirs traditionnels des métiers de la construction s'édifie sous la contrainte, en aveugle, comme l'évoque son appellation turque, *gecekondu*, qui signifie littéralement : construit la nuit, en une nuit. L'importation en ville des méthodes de construction rurale a mis en crise à la fois la tradition artisanale pré-industrielle et le modèle urbain. Il n'en reste pas moins que nous, au Nord, nous pourrions nous inspirer de ces procédures d'intégration de l'autoconstruction dans le programme, notamment pour mieux associer les habitants aux projets de réhabilitation des grands ensembles.

La découverte en Amérique latine de ces nouvelles données m'a conduit à développer les dessins parallèlement à la peinture. Les dessins sont resserrés, ils représentent notamment les entrées d'immeubles ou le détail des extensions sur rue. J'essaie de fixer le langage des choses de la vie quotidienne. Je regarde la surface du mur, ses ouvertures, les balcons qui deviennent des débarras et les décorations des ajouts en façade, le détail qui tue, le détail qui parle et qui souvent décourage l'architecte. Dans les dessins la facture est en retrait. Les dessins ne sont pas des esquisses, ils ne sont pas mineurs par rapport aux tableaux. Ils constituent un moyen d'avancer, plus sec, une autre façon de cadrer, un rythme plus rapide. Ils révèlent que l'architecture n'est pas seulement le fait des architectes, qu'il y a d'autres apports. J'avais lu dans les années 1980 l'étude « socio-architecturale » de Philippe Boudon sur Pessac. À la même époque, j'étudiais Robert Smithson et Gordon Matta-Clark (l'*anarchitecture*). Les dessins insistent sur des assemblages symétriques du module type, la cellule, qui est répétée sur l'ensemble de l'édifice. La symétrie est déjà matérialisée dans le support constitué de deux lés de papier juxtaposés. Le dessin présenté à Noisy-le-Sec, dans l'exposition sur Renaudie, intègre des objets disparates, et même indéchiffrables. Dans un tableau, dont la vue est généralement plus large, je dois choisir. La vue rapprochée du dessin me permet d'intégrer dans l'image plus de choses, telles que je les vois sur la photo. La frontalité est accrue puisque je montre ce qui est à hauteur du regard d'un passant ou à ses pieds.

La découverte de l'architecture autoconstruite m'a conduit à modifier la structure de l'image. J'ai davantage pris en compte le travail des habitants, mais je précise que je n'ai pas cherché à humaniser mon sujet en décrivant des immeubles à taille humaine. Il ne s'agit pas non plus d'éviter le sujet en le relativisant. Je me suis mis simplement à voir plus de choses, à intégrer plus de données. La dimension documentaire est accentuée. Mais le paradoxe de produire des documents avec les moyens de la peinture subsiste. L'approche documentaire, l'enregistrement des réalités du terrain et la description de situations précises interdisent les variations de pure forme, le formalisme. Le tableau autonome, lui, résiste en principe à la description documentaire, mais, dans le programme que je me suis fixé, il doit restituer les données spécifiques de l'objet. Il ne s'agit pas répéter dans chaque tableau l'autonomie de la peinture, mais de produire des images spécifiques dans la forme du tableau peint. Le travail en parallèle sur le dessin accentue cette visée.

Les Étoiles de Renaudie

L'exposition Renaudie sortait de mes habitudes, puisqu'elle était consacrée à un seul architecte. Elle rassemblait sept tableaux ; trois paires — qui ne sont pas des diptyques — plus un tableau isolé. Renaudie, mort en 1981, est un architecte reconnu, historique. Une rétrospective vient de lui être consacrée à Londres. Je n'ai rien à ajouter à sa réputation. Artiste, militant, il a proposé une architecture expressive, chargée d'intentions et qui témoigne d'un souci généreux de la complexité et du détail. Je n'ai pas travaillé sur commande. Tout est parti d'une discussion avec des amis architectes qui commençaient à travailler sur un projet de réhabilitation de l'ensemble de Villetaneuse, pour éviter la démolition. Je leur ai proposé de faire des dessins, qui pourraient éventuellement leur servir ; j'avais envie d'accompagner leur projet.

Les trois paires de tableaux concernent trois villes différentes et révèlent l'unité formelle et conceptuelle du travail de l'architecte. Cette unité est importante à mes yeux parce qu'elle intègre une grande fragmentation et beaucoup de différenciations. Renaudie a tiré les leçons du bilan qu'il avait pu faire du programme des grands ensembles, en essayant de rester au plus près des réalités. Ses idées ont trouvé un contexte favorable dans des villes à majorité communiste comme Ivry et Givors. Ce qui était expérimental à l'époque doit être actualisé, pour combler l'écart avec l'utopie d'une époque déjà lointaine. Renaudie n'a pas construit seulement des immeubles mais des morceaux de ville, qui sont des propositions d'habitation exigeantes. Des passages, des traversées relient des espaces hétérogènes, logements, ateliers d'artistes, locaux d'artisans, bureaux, commerces, équipements publics. Cette organisation très diversifiée laisse apparaître des recoins, des lieux non fonctionnels et non conformes aux normes sécuritaires. Elle forme un paysage. Le caractère fort est l'intégration au site, soit suivant le dénivelé d'une colline existante (Givors), soit, sur dalle ou non, par un montage en zigzourat qui constitue des petites collines en étoiles. Cette forme en étoile est si caractéristique qu'elle a fini par devenir l'appellation générique de ces ensembles. Renaudie a construit beaucoup de lieux pédagogiques (écoles, bibliothèques), où le caractère ludique et poétique de ses espaces est le mieux venu. Tout cela m'avait toujours intéressé, et j'étais peut-être enfin prêt à l'intégrer dans ma peinture.

Dans cette architecture, l'invention n'est pas un exercice formel, puisqu'elle concerne directement les conditions de vie quotidiennes. Mais on peut apprécier la variété des plans d'appartements, comme une variation sur un même thème. On passe constamment de l'idée à l'usage. Le vieillissement, l'usure sont intégrés au projet. L'érosion du béton n'est pas toujours un défaut de maintenance, elle fait partie d'une culture du matériau (même si les qualités du béton brut de décoffrage sont dépréciées dans une ère *high* et *low tech* qui cherche à annuler les marques du temps). De même, l'appropriation par les habitants était souhaitée. Le projet est fort, il s'impose, mais l'habitant est invité à le transformer. Quand on visite l'ensemble de Givors, on ne peut que penser à une favella à flan de montagne. Parce qu'elle a été longtemps expérimentale et qu'elle a produit dans ce registre des monuments aujourd'hui célébrés, l'architecture dite « moderne » est supposée faite pour les riches. La mythologie du XX^e siècle distingue la maison moderne isolée, propre, lisse et transparente, sur pilotis, et le « grand ensemble » qui reflète tous les travers de la société et ses fausses utopies. Renaudie ne pouvait accepter ce partage. On le vérifie quand on considère son traitement des jardins, qui ne sont pas des espaces verts. Il n'est pas si fréquent de trouver des ensembles de logements

qui affirment leur caractère urbain tout en déclinant les possibilités du jardin : privé, collectif, en terrasse ou sur terrasse, avec en arrière-plan le modèle du jardin ouvrier. Grâce à Renaudie, j'ai pu accentuer mon intérêt pour les conflits de l'herbe et de la pierre. Dans les grands tableaux d'immeubles, j'avais toujours accentué, par force, l'aspect minéral. Avec Renaudie, c'est impossible, même si on a pu me reprocher de n'avoir pas traduit fidèlement la richesse végétale de ses aménagements. Comme d'habitude, j'ai peint d'après des photos faites en hiver, et un connaisseur m'a fait remarquer qu'il n'y avait pas assez de nature.

Le sujet de l'exposition était clair, puisque tous les bâtiments ont été conçus par le même architecte, mais il me semble que la forme de l'exposition se démarque encore, autant qu'auparavant, du reportage ou du documentaire. C'est même tout l'intérêt d'une exposition : les tableaux occupent et définissent un espace à parcourir, sinon à habiter. Le sujet est pointé, nommé. Est-ce une exposition d'architecture ? Moins que jamais, le spectateur ne peut oublier le sujet. L'homologie ou l'équivalence entre les immeubles et les tableaux est déplacée. Comme d'habitude, j'ai peint ce que j'ai vu. Je n'ai pas peint des idées mais des lieux, au plus près, en essayant de me rapprocher à la fois des choses elles-mêmes et de leur « fabrique ».

J'avais peint par deux fois en 2000 et en 2002 le projet du Mirail à Toulouse. Dans les années 1960, cette opération fut un exemple par son ambition et sa mixité. Des équipements administratifs et sportifs importants avaient été prévus, une université y est implantée ; des immeubles d'une dizaine d'étages jouxtent des unités plus petites dans une structure ramifiée, autour d'un étang, et ponctuée d'espaces verts. L'image « carcérale » que j'en ai donnée peut sembler très critique, et donc peut-être plus lisible — selon les préjugés actuels sur les grands ensembles — que les tableaux sur Renaudie, mais je voulais précisément éviter cette position, sans idéaliser le sujet. Les tableaux dans leur forme peinte contredisent toute position de jugement, ils ne disent pas le bien et le mal. Mon approche de l'œuvre de Renaudie est positive, mais pas plus que je n'étais critique en peignant le Mirail. L'essentiel est d'amener le spectateur à une expérience de confrontation, physique, perceptive, plutôt que d'orienter son jugement sur la valeur du projet architectural. Dans les ensembles de Renaudie, la transparence et l'opacité se matérialisent par emboîtements et glissements successifs. Les angles aigus sont dérangeants, violents, mais ils correspondent, dans la conception des appartements, à des coins de lecture. Ce contraste exprime une transformation des conventions du confort domestique. Le spectateur peut éprouver face au tableau un sentiment ambigu qui résulte du contraste entre la tension des formes géométriques et la régularité stable de la composition en carré.

S'il y a une morale du travail pictural, elle tient dans tous les cas à une essentielle volonté descriptive qui déborde les justifications que je peux en donner. Je ne savais pas à quoi pouvaient servir mes dessins quand j'en ai proposé l'idée à mes amis architectes. Je ne le sais pas mieux aujourd'hui. J'interprète, je cherche une équivalence entre l'architecture et le tableau. Cette équivalence prend corps par la répétition. Mais je produis aussi un décalage, une distance, qui peuvent soutenir le questionnement et le débat. Après avoir longtemps fixé, dans la forme répétitive du tableau, les variations spécifiques d'une architecture indifférente, j'ai le sentiment de m'approcher du mystère de l'habitat. Les Étoiles de Renaudie peuvent paraître éloignées dans le temps, même si elles ont été construites dans les années 1980. J'ai redessiné, rouvert, les façades murées de

Villetaneuse. Le tableau tend à remplacer l'immeuble. Les immeubles de Villetaneuse sont à l'abandon, désertés comme des barres, mais Givors et Ivry sont encore habités. Mes tableaux annulent l'écart. Quand toute mon attention était fixée sur les hautes barres anonymes — que Renaudie refusait de construire —, j'étais incapable de peindre les Étoiles, ou même de les photographier. Aujourd'hui, ce qui était pour moi une utopie, ou peut-être une solution exceptionnelle, est devenu une réalité. La proximité des immeubles de Renaudie et leur qualité d'échelle m'ont permis de resserrer le rapport entre peindre et habiter.

Ainsi se terminait le texte de 2004 pour communications, pour conclure je vais faire une petite mise au point sur mon travail actuel...

Je citerais donc deux expériences: 1/ Une exposition avec Bernd et Hilla Becher dans un tout petit centre d'art à Chateauroux. À côté de ce très beau travail qui a porté au plus haut niveau l'enjeu d'une objectivité documentaire dans le champ de l'œuvre d'art, comment allait se lire les dessins? J'ai proposé de n'exposer que des dessins noir et blanc de 240x240cm, concernant des ensembles de la région parisienne. En produisant ces dessins juste avant de venir au Japon, je pensais que cette interprétation de documents photographique allait jouer dans cette exposition comme une fusion ou une confusion totale entre la subjectivité et l'objectivité. C'est avec cette sensation que j'ai proposé ces dessins. Je pense que cette exposition que je n'ai pas vue puisque j'étais au Japon devait en effet exacerber pour ce qui est de mon travail le rôle que peut avoir la photographie dans mon travail, et mettre en même temps en évidence cette part d'interprétation qui caractérise le passage au dessin redoublé dans ces dessins pas l'échelle .

2/ La photographie qui m'a donc permis d'intégrer un plus grand nombre de choses dans le tableau et de trouver une certaine forme de précision en me rapprochant de l'immeuble comme le montrent les dessins. Elle me permet aujourd'hui de prendre de la distance, de m'éloigner de l'immeuble pour retrouver un point d'où je peux travailler des paysages. Les tableaux de paysages sont en effet une forme qui détruit en quelque sorte le type de tableau que j'avais mis au point et dont je viens de décrire les mécanismes. Le tableau d'immeuble avec son sujet précis son échelle bien réglée est mis en crise par la distance l'apport de nouvelles données hétérogènes qu'il sera difficile d'organiser dans le tableau. Depuis quelque temps je retrouve le moyen de peindre des paysages, de voir l'immeuble en lien avec son environnement. En

répondant à une commande publique à Amsterdam , il fallait organiser le travail en atelier collectif et le résultat est un paysage, que j'ai appelé un paysage du souhait (selon le concept d'Ernst Bloch dans Principe Espérance) car je pensais que pour un lieu public, pour une gare je devais proposer une image pour l'avenir. Par là je suppose que l'art ne se comporte pas tout à fait de la même façon dans le musée et dans un lieu public. Ce ne sont tout simplement pas les mêmes conditions de visibilité.

Une photographie est une sorte de clair souvenir. Le monde est miniaturisé, mais le souvenir est là. Le tableau cherche à être précis, mais ce n'est plus la même chose, ce n'est plus la même clarté (ou transparence) du souvenir. Les choses se brouillent la précision prend d'autres directions, ou bien cette précision devient une forme imprécise, car l'espace peint est un autre espace. Et donc, au Japon, lorsque je traversais les paysages , qui étaient pour moi étranges comme j'étais étranger, j'ai fait cette expérience de ne pas pouvoir trouver le milieu, ce lieu d'où je pourrais être précis, d'où je trouverais une forme. (Cela contredit ce dont on crédite souvent les étrangers qui verraient mieux de leur distance) Et une fois de plus je fais cette expérience simple de m'appuyer sur l'immeuble, littéralement mais aussi je pourrais dire picturalement, sur l'immeuble.

¹ J'ai lu notamment avec intérêt le livre d'André Corboz, *Peinture militante et architecture révolutionnaire. À propos du thème du tunnel chez Hubert Robert*, Birkhäuser Verlag, Bâle/Stuttgart, 1978.

² Cette relation est bien établie par Eugène Fromentin dans *Les Maîtres d'autrefois* (1876) : « En langage très ordinaire, et dans son action commune à toutes les écoles, le clair-obscur est l'art de rendre l'atmosphère visible et de peindre un objet enveloppé d'air. Son but est de créer tous les accidents pittoresques de l'ombre, de la demi-teinte et de la lumière, du relief et des distances, et de donner par conséquent plus de variété, d'unité d'effet, de caprice et de vérité relative, soit aux formes, soit aux couleurs. Le contraire est une perception plus ingénue et plus abstraite, en vertu de laquelle on montre les objets tels qu'ils sont vus de près,

l'air étant supprimé, et par conséquent sans autre perspective que la perspective linéaire, celle qui résulte de la diminution des objets et de leur rapport à l'horizon. Qui dit perspective aérienne suppose déjà un peu de clair-obscur. » (Le Livre de poche, Paris, 1965, p. 352).

³ I. Schein, *Paris construit*, éd. Vincent Fréal & Co, Paris, 1970.

⁴ Quand j'ai présenté ce travail dans la galerie de Rénos Xippas en 2002, j'ai largement augmenté les notices qui accompagnent les cartels. Par exemple, à propos de Tlatelolco : « Au nord, à deux stations de métro du centre historique. Avec le Zocalo (la place centrale), ce site est le deuxième centre urbain aztèque. Le site archéologique, les bâtiments religieux du XVII^e siècle, et l'unité d'habitation s'organisent autour d'un grand espace libre, la place des Trois Cultures, lieu historique depuis la résistance aztèque jusqu'aux événements tragiques de 1968. Mario Pani, né en 1911, a commencé ses études à Paris, à l'École des beaux-arts ; il est une figure centrale du modernisme mexicain post-révolutionnaire. Il a construit l'université, des bâtiments publics, et les principaux programmes de logements sociaux à partir de 1949. Tlatelolco est un grand centre urbain constitué par la répétition de trois types d'édifices correspondant à des niveaux de revenus. Petit à petit, l'accession à la propriété a été favorisée. Cela a rendu plus précaire le bon fonctionnement des services de sécurité, d'hygiène et d'entretien. L'ensemble des habitations et des jardins donne une forte impression de densité. »

⁵ Sur ces questions, voir notamment Hassan Fathy, *Construire avec le peuple*, Sindbad, Paris, 1970.

⁶ Philippe Boudon, *Pessac, de Le Corbusier. Étude socio-architecturale, 1929/85*, Dunod, Paris, 1969.

⁷ Jean Renaudie, *La Logique de la complexité*, édité par Patrice Goulet et Nina Schuch, Institut Français d'Architecture, Paris, 1992.

Ecrit de l'artiste à paraître dans « Communications », éditions Seuil-EHESS