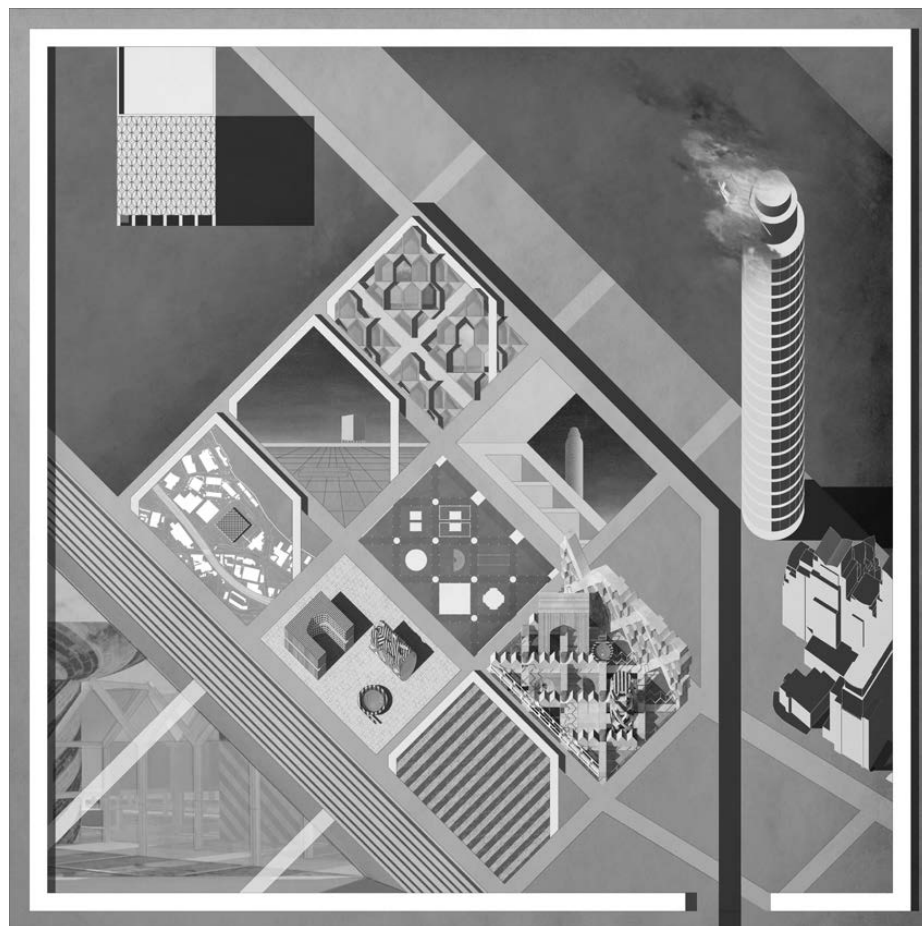


Légende à voir en fonction de l'image définitive.



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

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.