

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

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

1- Un contexte. 1985-93 (protohistoire)

Non seulement l'œuvre d'Yves Bélorgey s'identifie sous la forme de peintures et de dessins de grand format représentant des immeubles d'habitation des années 50-70 situés en périphérie urbaine, mais ces grands ensembles modernes en constituent exclusivement l'histoire et le corpus revendiqués. Le premier immeuble qu'il a peint, en 1993, à Lyon, est celui qu'occupaient ses parents et dans lequel il a passé son enfance. L'origine quasi perecquienne de son travail, cet « espèce d'espace » qui le retient et dont il va faire la matière de son œuvre est une construction des années 60, l'époque de sa naissance (1960 précisément). Ce qu'il appellera « l'immeuble comme sujet » s'affirme donc aussi comme sujet autobiographique. Non pas que l'anecdote personnelle tienne une place centrale dans le programme qu'il va bientôt établir et qu'il n'aura de cesse de réaliser, mais cependant, la recherche d'Yves Bélorgey, comme toute recherche à n'en pas douter, y compris et surtout les recherches scientifiques, se fonde sur l'intime, sur ce point aveugle qui constitue l'origine de l'entreprise de visibilité.

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

En 1986, Bélorgey séjourne en Allemagne. Il vient de jeter aux orties un travail de peinture qui ne le satisfait pas. Il se trouve à la croisée des chemins, muni de quelques références et d'un bon carnet d'adresses, à commencer par celle de Kaspar König qui l'accueille dans son séminaire à la Kunstakademie de Düsseldorf. C'est là qu'il se lie avec un jeune artiste canadien à la notoriété grandissante, invité par König : Jeff Wall. Celui-ci encourage le jeune Français à poursuivre, malgré les doutes, en insistant particulièrement sur des problèmes techniques, sur la maîtrise des moyens. On parle, on échange, on débat. On sait que l'art conceptuel touche à sa fin et qu'il convient à présent de réinvestir l'histoire, de réenvisager la question de l'art dans l'espace public, bref de rebattre les cartes. On écoute beaucoup Dan Graham et, plus tard, Yves Bélorgey se souviendra de *Homes for*

America, cet ensemble photographique sous forme de diapositives qu'en 1966 l'artiste a consacré à des maisons en construction dans le New Jersey. Bélorgey se lie d'amitié avec Reinhardt Mucha et surtout avec Ludger Gerdes dont la peinture rencontrera peu après l'incompréhension d'un milieu de l'art quelque peu déconcerté. C'est l'époque où le jeune Français exécute un ensemble de neuf tableaux qu'il intitule *Les Pronoms Personnels*, qui ne sortira pas de l'atelier et dont il réalisera plus tard d'autres versions. Ce sont des peintures figuratives associant des lettrages qui représentent les pronoms à des scènes rurales et urbaines avec personnages (une femme pour « elle », un homme pour « il », un groupe de femmes pour « elles », etc). L'articulation des mots avec le paysage semble se souvenir du Ed Ruscha de *The Back of Hollywood* (1977) et, plus généralement, de la dialectique texte/toile du Californien. C'est le temps des recherches et des interrogations, des agacements et des rejets¹. C'est aussi pour lui le temps paradoxal des fondations : le contexte exceptionnellement fécond, y est propice.

En 1991, grâce à une bourse du FIACRE, il réside une année durant à la Villa Arson à Nice où Christian Bernard dirige le centre d'art. Période décisive à bien des égards. Outre les rencontres et les échanges, le travail marque une étape importante dans son cheminement vers le motif de l'immeuble. Dans l'exposition qu'il présente à la Villa, il montre des paysages de moyens formats, d'une grande qualité picturale, saisis pour la plupart du train qu'il emprunte entre Nice, Marseille, Lyon et Paris : une montagne, une centrale nucléaire, un bosquet... Contrastes appuyés, tons vigoureux, à la limite de l'expressionnisme, architectures à peine ébauchées auxquelles il reprochera leur imprécision, leur manque de présence et d'identité. On y sent parfois, dans *Champ²* par exemple, une hésitation sur le traitement des surfaces, entre réalisme et abstraction qui aboutit, près de vingt ans plus tard, à des solutions de pure picturalité, crânement revendiquées, dans le premier plan des tout derniers tableaux d'immeubles.

L'année suivante, le voici derechef en Allemagne pour un nouveau séjour dans la Ruhr où Gerdes lui prête son atelier. Il sillonne le bassin industriel, empruntant le S.Bahn : paysages non seulement vus du train mais également sous l'angle de l'histoire récente de l'art, celui des Becher faisant de ces sites en déshérence et par le moyen de la photographie de puissantes et mélancoliques « sculptures ». Ce que Bélorgey cherche là, même confusément, c'est un sujet ; non pas un simple motif (quoi peindre ?), encore moins un prétexte, mais la juste distance entre l'œil et l'objet afin que ce qu'il aura décidé de peindre dise autant du regard que de son point

¹ Düsseldorf, en ces années, subit les influences contrastées de Joseph Beuys et de Gerhard Richter : nourrissantes, étouffantes.

² 1991. Huile sur toile. 114 x 195 cm.

d'impact : une phénoménologie. Et dans ce paysage épique d'usines et de lacs (ces lacs que Gerhard Richter a si souvent représentés), Bélorgey dessine ; puis, de retour à l'atelier, il réalise des tableaux dans la suite de ce qu'il avait entamé à la Villa Arson, confirmé dans l'idée que c'est bien l'immeuble qui l'intéresse, plus encore que les manufactures peinant à s'arracher de ces vastes étendues indistinctes. Cependant ces derniers tableaux, comme les précédents, ne le satisfont pas. Sans qu'on puisse affirmer que l'immeuble comme objet lui apparaît d'une manière proche de celle dont les gazomètres et autres chevalements retinrent l'attention des Becher, on observe chez le jeune peintre français, comme chez le couple allemand, une sorte de devenir-sculpture (une extraction d'objet, comme séparé de son contexte) d'un motif qui chez les uns sera traité par la photographie, chez l'autre par la peinture. Et c'est aussi, par l'abandon progressif du croquis au profit de la photographie que Bélorgey va affûter sa méthode. C'est ainsi qu'à parcourir le paysage si habité de la Ruhr, le projet de peindre exclusivement des immeubles d'habitation prend forme et consistance dans l'esprit de l'artiste qui, cependant, s'octroiera un ultime détour.

C'est à Marseille où, de retour en France, il entame son programme d'immeubles, à commencer par celui où il a passé son enfance, à Lyon. Il opte d'emblée pour le carré et, faute d'un atelier assez grand, de format moyen : 150 x 150 cm. L'immeuble y devient ce sujet qu'il avait souhaité qu'il soit. Il les peint désormais à l'huile sur des toiles que des collectionneurs, l'architecte Rudy Ricciotti parmi les premiers, remarquent. Une question, alors, le préoccupe plus que tout, celle de l'espace public, de l'art dans l'espace public. Les sculpteurs, la plupart du temps, l'ont réglée à leur façon, pour le meilleur et pour le pire. Mais les peintres ? Pourquoi les peintures de gare sont-elles si souvent mauvaises, celle du Train Bleu, gare de Lyon, par exemple ? À l'inverse, pourquoi, en Allemagne de l'Est à l'époque de la RDA, les grandes compositions murales sont-elles plus intéressantes, tant sur le plan de l'iconographie que du traitement pictural ? Pourquoi les bons artistes, ceux des avant-gardes en particulier, ont si peu répondu à ce type de commande ? Pourquoi a-t-on manqué le passage du château et de l'église vers les espaces démocratiques ? Questions idiotes ? Pas plus idiotes que ces peintures de dessus de porte qu'affectionnait Rimbaud ! C'est dans cet état d'esprit qu'Yves Bélorgey décide de montrer ses premières peintures d'immeubles en lieu et place des sept caissons publicitaires en partie haute du hall 4, terminal 2 de l'aéroport de Marseille-Provence, des caissons lumineux comme un clin d'œil de l'ami Jeff Wall... Face à l'impossibilité de superposer des tableaux carrés à ces rectangles, il se lance alors dans l'exécution d'un panoramique en sept parties, homothétiques aux emplacements publicitaires. Une vraie peinture de hall de gare ! Ce sera le

panorama de L'Etaque, un polyptique en sept peintures à l'huile sur toile de 140 x 254 cm chaque. Une folie ! Facture impeccable, réalisme sans faille, excellent réglage des distances ! Cette parenthèse dans un itinéraire qui se fixe, et quand bien même l'artiste fait preuve d'un certain embarras à son propos, est importante à plus d'un titre. Le toponyme lui-même sonne sinon comme un hommage, au moins comme une référence à tout un pan du modernisme, entre impressionnisme, fauvisme, et premiers accents du cubisme, de 1870 à 1914 : Cézanne, Derain, Marquet, Braque, Friesz, Dufy, Renoir... L'Etaque donc. Mais L'Etaque traité en panorama. Autre rappel de la modernité, cette fois par l'entrée photographique. En 1877, le photographe anglais Eadweard Muybridge réalise en treize poses un premier panorama à 360° de San Francisco. Il répète l'opération l'année suivante. La pulsion panoptique, qu'on utilisa ailleurs à des fins moins heureuses, trouvait ici son expression la plus jubilatoire par la maîtrise scopique du réel. Saisir la réalité multiforme de l'objet qu'il désigne à son observation va constituer l'un des fondements de l'entreprise d'Yves Bélorgey. Le panoramique de L'Etaque témoigne du vif intérêt dont Bélorgey fait preuve, on l'a dit, à l'égard de l'art dans l'espace public. On peut avancer que le constat de cette difficulté à inscrire la peinture contemporaine de chevalet (à la différence des wall paintings et autres programmes décoratifs) dans l'espace public va trouver dans le choix des immeubles comme sujet une solution paradoxale et comme reversée à l'intérieur même du tableau : chez Bélorgey la question de l'in situ se pose constamment (il dira souvent sa dette envers Daniel Buren) et à défaut de lui trouver une réponse dans l'espace réel, il va la mettre en perspective dans l'espace représenté, celui du tableau. Pour la petite histoire, il va s'inventer une fiction de commande publique qui porte sur un ensemble illimité d'immeubles d'habitation qu'il aura pour tâche de peindre à l'huile sur des toiles au format désormais fixé : 240 x 240 cm. La réalité finira par rejoindre la fiction puisqu'en 2009, à Amsterdam, lui sera passée commande d'un ensemble de tableaux formant ...panorama³. Le voilà à pied d'œuvre.

2- L'immeuble comme motif.

Longtemps, comme on l'a dit, Yves Bélorgey a cherché son sujet. Un vrai sujet, pas un prétexte à peindre, pas de ces signes qui, même figuratifs ou

³ Twiske West Panorama, 2009, installé en 2011 dans le souterrain de la gare de Schihol, est composé de sept panneaux de 300 x 300 cm. L'œuvre représente un ensemble sociaux du nord d'Amsterdam dû à l'architecte Liesbeth van der Pol.

formellement flottants, constituent autant d’embrayeurs de peinture abstraite. Quand, par exemple, Alain Séchas dessine, peint ou conçoit la sculpture d’un chat, ce n’est pas parce qu’il a pour projet de représenter le chat en tant que chat, le chat comme catégorie animale et biologique, comme passion personnelle ou comme cause à défendre. Il utilise la figure du chat comme moyen, comme un outil de surgissement du trait, comme effet de présence et de sidération. Et s’il a recours à lui, c’est sans doute dans un souci d’évitement d’une figure humaine directe, mais bien plus encore pour sa qualité de signe, à la limite de l’abstraction : un moyen de production. Le sujet, pour Bélorgey, se situe encore aux antipodes de l’abstraction des « osselets » de Viallat ou des bandes de Buren ; certes plus proche des grilles d’Agnes Martin, par sa capacité à organiser la surface par des lignes orthogonales, et cependant intrinsèquement autre. Ainsi, une fois posée cette négation « *Je ne cherche pas un prétexte pour peindre* »⁴, qui le distingua très fort dans son époque (le début des années 90), Bélorgey a avancé lentement, au prix de beaucoup d’hésitations et de renoncements, dans la circonscription de ce qu’il lui importait de peindre. Et il s’interroge : « *Qu’est-ce qui reste aujourd’hui d’hyper actuel comme forme symbolique qui serait universalisante et qui, à ce titre, participerait du projet moderne ?* »⁵. Dit autrement, peindre, pour lui, ne saurait se réduire à un verbe intransitif. Que peindre soit aussi et toujours peindre la peinture, il l’admet volontiers, quand bien même il ne saurait s’en contenter. Ce qu’il cherche, c’est une prise directe et directement visible sur le réel : une manière de représentation. Le choix de l’artiste, à la charnière des années 80 et 90 du siècle dernier, se porta, on le sait, d’abord sur les immeubles d’habitation des années 60 qu’il étendra ensuite à la période 50-70, ce qu’on a appelé les « grands ensembles ». À leur propos, Bélorgey parle tantôt de « l’immeuble comme sujet », tantôt, empruntant à Panofsky et à Cassirer, de « l’immeuble comme forme symbolique ». Il conviendra ici de chercher à établir le terme qui correspond le mieux à ce choix. Pourquoi l’immeuble moderniste plutôt que les voitures, telle catégorie de population, les machines ou les objets de consommation courante ? Quant aux sites industriels, les époux Becher en avaient rendu le traitement désormais impossible, tant ils étaient allés loin dans la perfection de leur prise en compte.

Si l’immeuble d’habitation constitue l’essentiel du corpus de peintures et de dessins d’Yves Bélorgey, il faut toutefois signaler, comme dans toute règle l’exception. Il s’agit ici de la série de dessins qu’il a consacrée en 2010 à l’école d’art que Max Bill a conçue pour la ville d’Ulm⁶, bâtiment mythique

⁴ Yves Bélorgey a souvent affirmé son désaccord avec tout ce qui touche, de près ou de loin, à « l’art pour l’art ».

⁵ Les propos de l’artiste sont tous issus de conversations avec l’auteur.

⁶ Hochschule für Gestaltung, Ulm. Architecte, Max Bill (1953-57).

quoique récemment restauré d'une manière qui ne fit pas l'unanimité. Cette exception, de l'aveu même de l'artiste, pourrait bien constituer une alternative aux immeubles de logement. Jean Renaudie ne fut-il pas également un grand architecte d'écoles ?

Soit « l'immeuble comme sujet ». Bélorgey en réfère volontiers à Barnett Newman de qui, entre autre chose, il a lu ceci : « *La question centrale de la peinture est celle du subject matter . Pour la plupart des gens, le sujet est ce que Meyer Schapiro a appelé l' « objet » (object matter). C'est l' « objet » que la plupart des gens veulent voir dans la peinture. C'est lui qui fait à leurs yeux la plénitude de la peinture. À mon sens, l'utilisation des objets et la manipulation des surfaces (areas) pour elles-mêmes aboutissent inévitablement à l'anecdote* »⁷. Newman distingue, comme Schapiro, entre l'objet (les sujets figuratifs) et le sujet, d'essence métaphysique, existentielle. La question est ici de savoir si l'immeuble dans la peinture de Bélorgey relève de cette catégorie des objets (en ceci, par exemple, qu'il est figuratif et mimétique) et donc de l'anecdote. On pariera que non. Mais on devra, tout autant, se dégager des analyses que Philippe Lacoue-Labarthe développait dans les années 90 et pour qui « *l'arrivée de l'art est la proclamation de son autonomie* »⁸. Ce qui est alors arrivé à l'art tient dans cette apparente contradiction entre le discours sur sa mort annoncée (Hegel) et celui sur son absolutisation. C'est ce que Lacoue-Labarthe propose de nommer « le désastre du sujet ». Et de poursuivre : « *Ce n'est pas l'art qu'il faut libérer du sujet, c'est le sujet dont l'art doit faire son deuil. L'art est désormais sans sujet, sinon par un effet de citations internes à sa propre histoire* »⁹. En s'opposant à cette définition somme toute moderniste, Yves Bélorgey signe la fin d'une époque et peut légitimement, quoique à ses risques et périls, revendiquer la peinture autant que le sujet et ...l'immeuble en tant que sujet ; sujet et non pas seulement objet car, on le verra, son articulation à un récit plus vaste, à des problématiques plus larges, le gardera du danger de la simple anecdote.

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

PPC versus CTM

⁷ Barnett Newman. Écrits. Paris. Macula. Collection Vues. 2011.

⁸ Philippe Lacoue-Labarthe. Le Désastre du sujet. In Vies d'artistes. Coll. sous la direction de Catherine Grenier et Françoise Cohen. 1990. Éditions de La Différence. Repris dans Écrits sur l'art. Collection Mamco. Les presses du Réel, 2009.

⁹ ibidem

« Reconnaître le plus grand droit de l'objet, son droit imprescriptible, opposable à tout poème... »

« Il s'agit de savoir si l'on veut faire un poème ou rendre compte d'une chose (dans l'espoir que l'esprit y gagne, fasse à son propos quelque pas nouveau) ».

Francis Ponge, La Rage de l'expression (1952)

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

*droit de l'objet, son droit imprescriptible, opposable à tout poème... »*¹⁰. Il le dit à sa manière : « *Il faut que ce soit l'immeuble qui vienne devant. Il faut que ce soit lui qui ait raison.* » Il ajoute cependant, comme rappelant à Ponge que le CTM ne doit pas être totalement sacrifié au PPC : « *Ce n'est pas parce que l'immeuble prime que la facture doit être négligée* ». Voilà ce que signifie littéralement pour Bélorgey « une peinture d'immeuble ».

Outre l'immeuble comme sujet ou forme symbolique, comme « chose », et en puisant dans le vocabulaire de la critique littéraire, on peut aussi suggérer l'immeuble comme thème ou, plus probablement encore, comme motif. Dans un texte fondateur, le formaliste russe B. Tomachevski¹¹ distingue le thème (unité constituée par les éléments particuliers de l'œuvre) du motif qui peut se définir comme le nom donné au thème d'une partie indécomposable de l'œuvre. « Les motifs combinés entre eux constituent le soutien thématique de l'œuvre ». Plus tard, l'un des fondateurs de la critique thématique, justement, Jean-Pierre Richard, reprendra la distinction thèmes/motifs, les premiers compris comme unités de signification, les motifs d'une œuvre étant quant à eux, pour reprendre une définition de l'*Encyclopædia Universalis*, « les objets concrets obsessionnels qui y circulent de façon préférentielle ». À se fonder sur son occurrence systématique sinon obsessionnelle dans la peinture d'Yves Bélorgey, l'immeuble y ressortit bien à l'idée de motif. Et si l'on emprunte à la critique thématique une autre notion chère à Jean-Pierre Richard, celle de paysage, alors on pourra peut-être articuler l'immeuble comme motif à un récit plus vaste, historique autant que géographique, lui-même susceptible de produire, si c'est possible, les contours d'un thème.

Quant à l'immeuble comme forme symbolique, nous nous contenterons, à ce point du texte, de nous demander, en paraphrasant Hubert Damisch¹² : symbolique, la forme dite de l'immeuble ? Mais symbolique de quoi ? Quand Yves Bélorgey parle de l'immeuble comme forme symbolique, il se réfère bien sûr à Panofsky, et, au-delà à Ernest Cassirer, à « la perspective comme forme symbolique ». En quoi la perspective devient, au Quattrocento une forme symbolique majeure ? En ce qu'à travers elle, comme le reconnaît Hubert Damisch, « *l'esprit (...) appréhende la réalité, ou le monde, et l'interprète* »¹³.

¹⁰ Note réf Ponge.

¹¹ B. Tomachevski. Thématique. 1925. in *Théorie de la littérature*. Texte des Formalistes russes, présentés et traduits par Tsvetan Todorov. Collection Tel quel. Éditions du Seuil. Paris. 1965.

¹² Hubert Damisch. *L'origine de la perspective*. 1987. Collection Idée et recherches. Flammarion. Repris en 1993 dans la collection Champs.
« *Symbolique, la forme dite « perspective » ? Mais symbolique de quoi ?* ».

¹³ *ibidem*.

S'il nous faudra revenir, plus loin, sur la question de la perspective, retenons dès à présent que l'immeuble d'habitation, en tant que forme symbolique, apparaît aux yeux de Bélorgey comme le motif le plus à même d'appréhender la réalité et de l'interpréter. Mais de quelle réalité s'agit-il ?

Les grands ensembles.

On l'a dit, Yves Bélorgey a commencé par peindre l'immeuble lyonnais où vivaient ses parents et où il a passé son enfance, une construction des années 1960. De cet immeuble il fit deux tableaux¹⁴, premiers cercles géographiques d'une série centrifuge, dans un développement et une extension d'espaces à la Perec, qu'il ne va ensuite cesser d'élargir à l'échelle française puis planétaire. Ainsi chaque immeuble va constituer le motif d'un thème qu'on désignera par « les immeubles modernistes des périphéries urbaines », pour la plupart entre les années 1950 et la fin des années 1970. Certaines constructions représentées par l'artiste remontent aux années 1940 alors que d'autres datent des années 1980 et 90. Ils appartiennent tous à la catégorie qu'on désigne sous le nom de « grands ensembles » à propos desquels le géographe Yves Lacoste écrit : « *À la suite de l'homme de la rue, on en est venu à nommer grand ensemble, tout immeuble ou tout groupe d'habitations d'allure moderne, même si le nombre de logements qu'ils contiennent ne dépasse pas la dizaine* »¹⁵. Historiquement, le boum des grands ensembles correspond à ce qu'on a appelé en France « les Trente Glorieuses ». Il s'agissait, au sortir de la guerre, de faire face à un double impératif : reconstruire sur les ruines causées par les bombardements et loger les masses laborieuses que l'exode rural déversait dans les zones urbaines. L'urgence et les contraintes spatiales, contre le rêve pavillonnaire, poussèrent à privilégier les vastes ensembles de logements collectifs. Si les causes et les dates varient d'un pays, d'un continent à l'autre, on observe un mouvement identique en Europe, qu'elle fût d'Est ou d'Ouest, en Amérique du Sud et dans la plupart des colonies, l'Amérique du Nord ayant, quant à elle, largement anticipé sinon impulsé la tendance à bâtir grand et haut. En France, « entre 1945 et 1975, le parc de logements passe de 14,4 millions à un peu plus de 21, soit une augmentation de 46,25% ».¹⁶ Par le système du zonage (séparer les aires d'habitation des lieux de travail et des espaces commerciaux), les villes d'après guerre allaient changer radicalement de visage, modifiant en profondeur, non seulement le paysage mais aussi l'image de l'immeuble.

¹⁴ Le Chardonnet, Lyon. 1993. Huile sur toile. 240 x 240 cm.

¹⁵ Cité par Thibault Tellier in *Le temps des HLM (1945-1975). La saga urbaine des Trente Glorieuses*. Éditions Autrement, 2007.

¹⁶ Ibidem.

On sait la connotation globalement négative dont furent victimes, très tôt, ces constructions à propos desquelles on hésitait même à parler d'architecture, sinon pour dénoncer, par un anachronisme qui sentait la mauvaise foi et les règlements de comptes, l'influence délétère de la Charte d'Athènes. De fait, Yves Bélorgey commence par peindre des immeubles « sans signature ». Non que derrière ces constructions il n'y ait pas d'architectes, mais on veut les ignorer, contaminé qu'on est par le syndrome de l'anonymat, de la déshumanisation. Pas de singularité, pas de style, donc pas d'architecte. Bélorgey peindra dans un premier temps des entités architecturales peu remarquables. Il revendique cette méfiance vis-à-vis de la signature et ce n'est que plus tard, quand il s'intéressera à Jean Renaudie, mais aussi à la suite de ses voyages au Mexique où il découvre Mario Pani, qu'il modifiera son point de vue et les critères de ses choix de motifs ; que, pour reprendre ses mots, il se décriera sur cette histoire de signature. Si l'on veut voir en Yves Bélorgey un peintre de paysage, ce qu'entre autres choses il est, on comprend aisément qu'il ait choisi de représenter ce pan essentiel du paysage moderne que constituent les immeubles des périphéries urbaines, des ZUP et autres villes nouvelles, des banlieues et des cités comme on dit aujourd'hui. Si l'on a présent à l'esprit que l'artiste commence à peindre ces motifs en 1993, on devra constater que sa position d'énonciation se situe « après coup », alors que ce grand mouvement de construction, non seulement est clos, mais très largement remis en question (ce qu'il était déjà à sa grande époque), très dégradé aussi, parfois en ruines et de plus en plus soumis à la démolition. Le thème auquel s'intéresse Bélorgey est donc une période close et achevée ; moderniste, donc historique. Ainsi ce qui fut moderne du temps de la construction, associé au futur et au progrès, est à présent, au temps de la représentation, révolu, déjà ancien, une chose du passé. Et parce que leur devenir-ruine était inscrit dans leur érection même, Robert Smithson parla à leur propos d' « architecture d'entropie ». Se promenant dans la région de Passaic, New Jersey, au cœur d'espaces où allaient s'élever les immeubles et se percer les routes, il écrit : « *Ce panorama zéro paraissait contenir des ruines à l'envers, c'est-à-dire toutes les constructions qui finiraient par y être édifiées. C'est le contraire de la « ruine romantique », parce que les édifices ne tombent pas en ruines après qu'ils aient été construits, mais qu'ils s'élèvent en ruines avant même de l'être* »¹⁷.

¹⁷ Robert Smithson. Une visite aux monuments de Passaic, New Jersey, in catalogue Robert Smithson, le paysage entropique 1960-1973. Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 16 juin/28 août 1994 et Marseille MAC, galeries contemporaines des musées de Marseille, 23 septembre/11 décembre 1994. Texte initialement paru sous le titre *The Monuments of Passaic* dans Artforum, décembre 1967.

On a peu insisté sur cette question de la ruine dans l'œuvre d'Yves Bélorgey. Elle y est centrale à bien des égards, balisée en amont par la référence revendiquée à Hubert Robert, en aval par la destruction des Twin Towers considérée à la fois comme fait historique et comme peinture (d'histoire) de Gerhard Richter (*September*, 2005. 52 x 72 cm, huile sur toile, MoMa, New York)¹⁸ ; en passant, effectivement par Robert Smithson, autre référence assumée. À la ruine induite par la notion même d'entropie (mais Robert Smithson s'exprimait, lui, dans le contexte, déjà critique, des derniers feux du modernisme) se superpose le constat de la faillite du mouvement moderne : faillite sociale et politique tant l'échec de ce qui put se percevoir un temps sinon comme une utopie du moins comme une séquence progressiste ; et faillite architecturale aboutissant à des programmes de démolition. Peu avant d'entamer la réalisation de son projet, Bélorgey lit Robert Venturi et Rem Koolhaas parce qu'il considère qu'en fait d'enjeux sociaux, le discours des architectes est plus marquant que celui des artistes¹⁹. Faillite enfin, à tout le moins clôture, du modernisme artistique, crise de la peinture, en ce moment même où Yves Bélorgey, en Allemagne, auprès de Ludger Gerdes et, quoi qu'il en ait, à l'ombre de Gerhard Richter, trouve sa voie et son sujet. On se gardera toutefois de faire reposer cette entreprise sur le seul socle de la fin attestée du modernisme. Si l'on veut se faire une idée plus complète et plus juste de son travail, il convient d'articuler ce constat d'échec à un projet ambitieux, sinon risqué : opposer à la fin d'un cycle la somptuosité d'une peinture fière de ses moyens traditionnels, qu'elle brandit crânement, mais qui, sans renoncer à sa spécificité, prendrait ses distances vis-à-vis de son autonomie pour se doter d'une dimension anthropologique, en prise directe avec la réalité environnante, avec l'histoire présente, avec l'histoire de l'art. En ce sens, il semble que la vigoureuse mise en scène des ruines par Hubert Robert et son implantation métaphorique dans l'histoire de la fin du 18^{ème} siècle, constitue un éclairage révélateur de la position de Bélorgey entre ferveur du tableau, atmosphère pré romantique et désenchantement post moderne. À la différence d'un Hubert Robert agençant des morceaux de bravoure architecturaux en des constructions inédites, Yves Bélorgey reste attaché à une forme de réalisme qui l'oblige à reproduire les immeubles tels qu'ils sont, rebutants comme les perçoit le regard commun, splendides dans leur rendu pictural. C'est cette série d'articulations dialectiques, ces approches paradoxales, qu'il nous faut à présent décrire et interroger.

¹⁸ *September*, 2005. 52 x 72 cm, huile sur toile, MoMa, New York.

¹⁹ « Je refuse cette vision angélique de l'histoire de l'art qui se cantonne au musée, ignorant l'immeuble d'en face ». Yves Bélorgey. Entretien avec l'auteur.

3- Peinture. De quelques entrées.

Le corpus des œuvres d'Yves Béloge y se partage entre peintures et dessins, de grand format pour la plupart et toujours carrés. Les dimensions « classiques », longtemps exclusives et toujours très largement majoritaires, sont de 240 x 240 cm. Il arrive cependant, pour diverses raisons, dont certaines tiennent à des expérimentations d'accrochage²⁰, que des tableaux, des dessins plus encore, soient de format plus petit, 180 x 180, 160 x 160, 150 x 150, parfois même 105 x 105 cm, voire plus réduits encore. Dans ces derniers cas, il s'agit généralement de détails d'immeubles, des balcons par exemple. Mais rien n'est systématique et il se peut qu'une vue fragmentée de façade produise un tableau de 240 sur 240. Pourquoi 240 ? Comme souvent chez Béloge y, pour un faisceau de raisons, certaines pragmatiques comme le fait que 2,40 m soit la hauteur maximum pour qu'un tableau tienne sur le mur d'un appartement standard, le tableau d'immeuble intégrant ainsi les murs intérieurs dudit immeuble. Il se souvient également que les Hubert Robert du Louvre mesurent 243 x 243 cm, un format qui, conclut-il, sied à l'architecture. C'est précisément cette absence de règles définitives qui l'autorise à varier ses dimensions, rappelant ainsi que le format chez lui ne constitue pas un dogme ou la condition sine qua non du projet. Il arrive que les variations soient infimes, comme d'ajouter un centimètre, histoire de vérifier si cette imperceptible différence produit, ou non, un peu de vibration supplémentaire. Il exclut en revanche l'usage de faux carrés !

Les peintures sont presque systématiquement des huiles sur toile. Choisir la technique la plus traditionnelle, la plus connotée « histoire de la peinture », atteste d'un positionnement clair qui s'explique par le contexte dans lequel l'artiste a débuté son œuvre et où, comme jamais auparavant, la peinture fut l'objet de toutes les questions, de tous les rejets, de toutes les spéculations et aussi de tous les repositionnements. Un choix qui se justifie également, et plus encore, par la nature même du projet de Béloge y : un art identifiable par ses attributs les plus visibles prenant pour sujet, non seulement cet art lui-même, mais tout autant un certain état du monde, sous la forme des immeubles de logement de la seconde moitié du 20^{ème} siècle. Quelques rares

²⁰ Quand, en 200 ? , au retour d'un séjour au Japon, il expose le résultat de son travail chez Renos Xippas, il déroge au format « classique » en tentant, non pas de faire des tableaux plus petits, mais en réduisant les formats, de donner au regardeur l'impression que la peinture est vue de plus loin, une tentative de dématérialisation du mur.

peintures ont pour support le bois ou l'isorel, la série dite « genevoise »²¹ principalement. Entre autres raisons, l'artiste propose d'y voir un hommage au Josef Albers des ...Hommages au carré.

Les dessins, toujours sur papier, sont réalisés au graphite, parfois augmentés de pastel. Les plus petits formats sont généralement placés sous verre et encadrés, les plus grands, composés de deux feuilles rassemblées bord à bord, restent le plus souvent libres. Les dessins ne servent jamais d'études ou d'esquisses pour des tableaux et de ce fait n'ont jamais d'équivalents peints. Nombre d'entre eux représentent des entrées, des fenêtres ou des balcons ; d'autres, aussi nombreux, des immeubles entiers. Qu'Yves Bélorgey choisisse de réaliser un dessin plutôt qu'une peinture s'explique par des raisons aussi simples que le temps disponible, l'envie et le plaisir. Le souci de fidélité au modèle est aussi constant que dans les peintures quand bien même les modalités du rendu diffèrent sensiblement. L'usage contrasté du noir et du blanc, par exemple, outre le clin d'œil à la tradition photographique, produit des apparences plus séchantes où le trait, moins concurrencé par la logique de la couleur, garde sa fonction orthogonale et structurante. On peut encore voir, dans l'usage subtil des noirs, un hommage au clair-obscur de ces Hollandais auxquels l'artiste voue une admiration ancienne. À l'opposé, un œil facétieux autant qu'attentif aux canons du modernisme ne manquera pas de relever les nombreux carrés noirs sur fond blanc que produit inmanquablement le report, même fidèle, de certaines surfaces de fenêtres, tirant de banales façades du côté des paradigmes modernistes, les rythmes et les structures de la grille, par exemple.²²

Quand il a commencé à peindre des immeubles d'habitation, Yves Bélorgey se méfiait beaucoup des architectures signées²³. Le programme tel qu'il l'envisage en 1993 concerne des bâtiments, non des monuments ; des bâtiments qu'on ne regarde pas d'un œil de connaisseur averti, encore moins d'amateur, sinon pour en déplorer la laideur et l'échec social dont ils étaient la marque indélébile (sauf à les détruire). Le sujet qu'Yves Bélorgey avait retenu brillait donc par son ingratitude, à l'opposé des ruines sublimées d'Hubert Robert, bien loin même des visions très énergiques que les grands photographes américains proposaient des immeubles pionniers : Berenice Abbott, Alfred Stieglitz, Paul Strand parmi d'autres. Quant à l'école

²¹ Note Mamco.

²² Maisons-Alfort (octobre-novembre 2007, 75 x 75 cm) ou Immeubles à Maisons-Alfort (novembre 2008, 240 x 240).

²³ Méfiance ne signifie pas ignorance. Le premier immeuble qu'il peint, celui du Chardonnet à Lyon où il a passé son enfance est dû à Franck Grimal et ce sont des bâtiments du même auteur qu'il ira, la même année, chercher à Saint-Étienne (Le Crépon) et à La Courneuve (la Barre Renoir).

allemande, grande pourvoyeuse de photographies d'immeubles, c'est Bêlorgey lui-même qui opère le tri : oui pour Thomas Struth et ses perspectives de rue (on comprend pourquoi) et non à Andreas Gursky parce que le all over ne saurait constituer une solution au problème actuel du tableau, qu'il soit photographique ou pictural. Et pourtant, il ne fait aucun doute que l'architecture ait son histoire à l'intérieur même de l'histoire de la peinture. Depuis les villes de Giotto, de Benozzo Gozzoli, *La Veduta di Città sul mare* d'Ambrogio Lorenzetti, la Tour de Babel de Brueghel ; de Peter Saenredam aux visions portuaires du Lorrain, en passant par *La Città Ideale* d'Urbino dont on ne sait s'il faut l'attribuer à l'architecte Luciano Laurana, à Piero della Francesca lui-même ou à d'autres encore ! Mais encore les formidables immeubles que sont les *Sainte-Victoire* de Cézanne, cette *Maison du Pendu* que Bêlorgey a beaucoup regardée ; jusqu'aux Delaunay cubistes décomposant les cathédrales. Une longue histoire au cours de laquelle les peintures d'architectures s'imposent davantage dans les époques où précisément l'architecture fleurit, où l'on s'attache à la conquête de nouveaux espaces : ceux du monde, ceux du tableau.

De la photographie (documentaire) au tableau : mimétisme et représentation.

Pour comprendre ce qui est en jeu dans la peinture d'Yves Bêlorgey, particulièrement en ce qui concerne les procédures de représentation, il nous faut décrire la manière dont il travaille en amont du tableau. Les phases de repérage et de documentation sont en effet essentielles par ce qu'elles disent de son rapport au réel et de sa manière de le transcrire en termes picturaux. Plutôt que le dessin, sous les formes de croquis ou d'esquisse, Bêlorgey a recours, massivement, à la photographie. Ce sont des photos, non des dessins, qu'il ramène de ses voyages et de ses expéditions dans la périphérie des villes. Une fois l'immeuble ou l'ensemble de constructions repérés, il les photographie sous tous les angles, par fragments si leur saisie entière s'avère impossible par manque de recul ou par présence d'obstacles intermédiaires. Les tirages sur papier qui suivent sont de dimensions standard ; jamais d'agrandissements mais des montages, dans un patient et rigoureux travail de collage. La phase photographique se déroule sans augurer du tableau à venir. Tel immeuble photographié ne débouche pas fatalement sur une peinture, mais c'est toujours à partir des photographies qu'il peint, celles-ci à portée de regard, parfois même collées sur la toile. Le corpus est énorme et la sélection forcément drastique. La source photographique de cette peinture est fondamentale et Bêlorgey évoque souvent son travail sous l'angle du binôme objectivité/subjectivité. En empruntant à Panofsky la notion de « forme symbolique », et quand bien même il l'applique à l'immeuble, il ne peut éviter qu'on songe à la perspective. C'est le moment de tenter de dire en quoi la peinture de Bêlorgey, une peinture de facture classique surgie dans une période pour le moins éclectique, les années 1990,

présente une singularité aussi remarquable qui, nous l'analysons ailleurs dans ce texte, provient certes d'un positionnement par rapport aux enjeux contemporains, mais qui trouve également sa source dans une histoire plus ancienne et tout aussi fondatrice.

Dans *Ut pictura, ita visio*, le second chapitre de sa magistrale étude sur la peinture hollandaise du 17^{ème} siècle, *L'art de dépeindre*²⁴ Svetlana Alpers déconstruit le préjugé selon lequel toute peinture mimétique se fonderait sur la perspective linéaire conçue par les Italiens. Malgré l'absence de preuves tangibles quant à son utilisation, elle avance que la peinture hollandaise du 17^{ème} siècle se bâtit très largement sur le modèle de la chambre noire et sur les découvertes de Kepler quant à la formation de l'image rétinienne. La peinture hollandaise et sa conception de la perspective proviendrait ainsi presque mécaniquement de cette transposition indicielle du réel : un processus et une vision pré photographiques qui feraient de la peinture de Vermeer et de ses compatriotes un art de la pure description, en opposition à la peinture italienne fondée, elle, sur la mémoire des textes, c'est-à-dire sur la narration. D'un côté la captation du réel se réalise à travers des schémas théoriques (les récits, la perspective linéaire), de l'autre par un procédé mécanique de report. D'où cette conclusion que la peinture italienne se construit de manière quasi abstraite, dans un cadre, alors que la peinture hollandaise procède avant tout du décalque fidèle de la réalité visible au moyen de la couleur, dans une disposition toujours ouverte et décadree. Par l'origine photographique de ses peintures, la représentation dans l'art d'Yves Bélorgey devrait plus à la tradition hollandaise qu'à la perspective albertienne. Lui-même revendique cette part d'objectivité que lui procure le document photographique qui le porte à prendre le parti des choses. Il le répète à l'envi : pas un détail de ses sujets, pas une couleur même qui ne proviennent du réel observé et enregistré par l'appareil photographique doté de cette confiance que lui fait l'œil du peintre. C'est la dimension réaliste, vériste même, de cette peinture à laquelle l'artiste oppose un autre impératif, tout aussi sourcilieux : que sa peinture ne verse jamais dans l'hyperréalisme. On verra plus loin, quoique trop rapidement, par quels moyens l'artiste remplit ce que Jean-Christophe Bailly appelle « la condition même de l'opération mimétique : opération d'intelligibilité qui exige de celui qui s'y livre recul ou retrait²⁵ ». C'est sur cet équilibre tendu mais jamais rompu que se tient l'art d'Yves Bélorgey. Et c'est bien en effet par les moyens de la peinture seule que cet équilibre est obtenu ; en d'autres termes et pour poursuivre la

²⁴ Svetlana Alpers. *L'art de dépeindre. La peinture hollandaise du XVII^{ème} siècle*. Date ? Gallimard. Bibliothèque des Histoires.

²⁵ Jean-Christophe Bailly. *Le Champ mimétique*. La Librairie du XXI^{ème} siècle. Seuil. 2005. On y lit encore que « l'imitation n'imité qu'en ordonnant ». Ce n'est pas Bélorgey qui le démentira.

référence pongienne, en tenant compte des mots, c'est-à-dire, dans son cas, par les caractéristiques de son médium, la peinture à l'huile. C'est ici que Bêlorgey emprunte à la tradition italienne, non pas la résolution mathématique de l'espace perspectif, mais un certain sens du cadrage, l'usage de la grille (qui n'est pas l'apanage du modernisme) et, plus récemment, l'introduction d'éléments abstraits. Car si les immeubles et leur environnement urbain procèdent bien d'une saisie mécanique qui leur garantit la fiabilité référentielle et de ce fait leur dimension anthropologique, ils s'inscrivent rigoureusement dans un tableau aux allures de fenêtre, à tout le moins fortement cadré. Tantôt graphique, tantôt rhétorique, les tableaux d'immeubles d'Yves Bêlorgey présentent une manière de synthèse entre une peinture de stricte description et ce qu'il faut bien appeler une peinture d'histoire. À ceci près, mais nous le commenterons ailleurs, que le support habituel de l'histoire, les figures humaines, sont étrangement absentes de ses tableaux.

Histoire-géographie.

« *Les immeubles*, dit Bêlorgey, *j'ai voulu les faire entrer de force dans les tableaux* ». Ni par provocation ni pour faire plaisir, simplement parce qu'il se trouvent au cœur du rapport triangulaire entre l'art, l'architecture et le monde. Partant, il ne s'agit pas pour lui d'aimer ou de ne pas aimer ces immeubles qu'il peint, mais de les considérer. Et si provocation il y a, c'est peut-être dans ce décalage entre un sujet aussi âpre, malgré l'empathie dont il fait preuve à leur égard, et l'usage d'une technique d'expression, la peinture à l'huile sur toile, généralement associée à l'art le plus policé, le plus cultivé. C'est un écart semblable que l'on retrouve chez Ivan Salomone, entre la rudesse des paysages portuaires, entre autres, et la suavité de l'aquarelle au moyen de quoi il en rend compte. Les immeubles donc, c'était bon pour la photographie, le cinéma ou la BD, Bêlorgey les ramène dans le champ de la peinture. Ils s'en trouvent changés, la peinture aussi.

Des bâtiments sans signature. Plus justement des bâtiments dont on ne veut pas prendre en compte la signature. Le programme débute à Lyon et s'étend assez vite à Marseille et Paris, l'axe PLM bien connu des voyageurs du chemin de fer ! Les immeubles modernistes se voient de loin, c'est leur qualité et leur défaut. Yves Bêlorgey les repère par hasard où les débusque par intention. Leur recherche détermine ses voyages comme ses voyages lui fournissent de nouveaux modèles. De Bogota, Colombie, en 2002, il ramène des vues d'immeubles construits par l'état et transformés par les habitants, mais il collecte aussi des images d'extrême délabrement. À Mexico, la pauvreté, la dégradation autant que les ensembles coquets. De Glasgow, les imposantes citadelles de Red Road Court dont il apprit l'existence lors d'un séjour aux

Etats-Unis et qu'il n'ait cessé d'aller connaître sur place, de visu. Un cadrage sur les deux premières rangées de fenêtres à Sao Paulo dit plus sur l'insécurité qu'un rapport de sociologue. Des fenêtres à Ankara, à La Havane, ce petit collectif d'Istanbul. Les relevés d'Yves Bélorgey s'étendent en cercles de plus en plus larges au monde entier. Ces dernières années, il s'est rendu au Japon, en Laponie, à Tbilissi et à Erevan. De nombreux voyages en Europe de l'Est, Pologne, Russie, Républiques Baltes. À Vilnius et son immeuble aux balcons jaunes. À Lodz, Varsovie, à Poznan où il fut invité ; à Berlin, Moscou, et encore Bucarest, Budapest... Ces immenses blocs du temps des régimes communistes, il les voit et les peint sombres, à la limite parfois du noir et blanc de la tristesse qui s'en dégage, de ce noir et blanc tirant au gris des premiers films de Milos Forman. Ce sont ses tableaux parmi les plus durs, moins par le témoignage de pauvreté que par leur profonde mélancolie. Une sorte de peinture d'histoire sans personnages, dont les héros seraient les immeubles, pas si muets que ça ! Ici comme dans les banlieues françaises ou les quartiers sinistrés des grandes métropoles sud-américaines, ce que Francis Ponge appelle le parti-pris des choses (le parti-pris de l'immeuble) le dispute fortement au compte tenu des mots (l'exigence du tableau). D'un côté l'explosion de réalité dont chaque peinture est le théâtre, de l'autre l'affirmation d'un art de la dire, en l'occurrence de la peindre. C'est toujours de cette tension-là que naît la formidable qualité de cette peinture. Des projets d'immeubles et donc de voyages, il en a pour la vie ! Tels bâtiments lui viennent des histoires et des traités d'architectures, de son insatiable curiosité en la matière, tels autres de la littérature. Il projette par exemple de se rendre à Vienne afin d'y repérer, pour les peindre, les immeubles qu'évoque Thomas Bernhard dans ses livres. Il a les adresses. Il veut vérifier. On est loin par là des premiers immeubles anonymes, fruits du seul repérage visuel.

Ainsi le projet « planétaire » d'Yves Bélorgey, dans le sens des « archives de la planète » qu'Albert Khan tenta de constituer dans les années 1920 en envoyant des opérateurs photographiques aux quatre coins du monde, vise un double objectif quant à l'inventaire des immeubles : proposer une vision universalisante d'un type d'habitat de masse, mais aussi en relever les particularismes, vernaculaires moins dans le sens ethnographique que liés aux conditions politiques et économiques dont ils constituent les symptômes.

Renaudie et les immeubles signés.

En 2002 et 2003, à Mexico, Yves Bélorgey découvre que certains des immeubles qu'il documente, parmi ces immenses ensembles, se trouvent être signés de Mario Pani, celui-ci est orné d'une fresque d'Orozco. Certes il n'avait pas effectué le voyage dans le but de photographier l'œuvre de ce grand architecte, mais sa découverte le marque et c'est l'année suivante, en 2004, à Paris, qu'il commence à s'intéresser aux constructions de Jean

Renaudie. Au contact de ces bâtiments qu'on ne songe pas d'emblée à assimiler aux grands ensembles malgré leur destination de logements collectifs des années 1970, Bêlorgey avoue s'être décripé vis-à-vis du problème que constituait pour lui l'architecte auteur, de la difficulté qu'il éprouvait à peindre des immeubles signés. Il commencera par une série de dessins destinés à accompagner des amis architectes dans un projet de sauvegarde d'un ensemble d'un élève de Renaudie à Villetaneuse. Puis il peindra Les programmes d'Ivry et de Givors, entre autres. Un verrou, de toute évidence, avait sauté là, et quel verrou ! Quoi de plus pictural, en effet, que l'image des constructions de Renaudie ? Quoi de plus naturellement cubiste ? En soi, un immeuble de cet architecte se pose en véritable concurrent du tableau, et cependant, c'est bien du réel que proviennent ces lignes sécantes, ces emboitements de surfaces ! C'est désormais ce jeu entre réel et peinture, entre les interpénétrations de l'un par l'autre et inversement, cette frontière poreuse, qui vont intéresser l'artiste et participer à la complexité croissante de son travail.

D'autres programmes connus, d'autres grandes signatures suivront, entre autres : Alexandra Road à Londres de Neave Brown (2005), The Byker à Newcastle-upon-Tyne de Ralph Erskine (2008), La Tour Fleurs et la Tour Nuages, à Nanterre par Émile Aillaud (2010) dont Bêlorgey avait déjà peint L'Abreuvoir à Bobigny dès 1994.

Revenons à Renaudie pour aborder une particularité de certaines peintures d'Yves Bêlorgey : les tableaux avec inserts. De quoi s'agit-il ? À partir de 2004, l'année où il s'intéresse particulièrement à Jean Renaudie, il introduit dans des tableaux d'immeubles des carrés peints sur la surface achevée et qui représentent une autre vue du même immeuble, soit un détail, soit, à l'inverse, une vue plus générale. La taille et l'emplacement de ces inserts varient d'un tableau à l'autre. Celui de la dalle de Bobigny²⁶, placé au centre, en plein axe perspectif, occupe près du quart de la surface du tableau. C'est une œuvre qui, dans son état premier, semblait poser problème par l'absence de point de passage vers l'arrière, par sa frontalité quasi aveugle ; et c'est pour combattre cet effet muraille, comme en trouant son tableau, qu'il a opté pour l'insert. Il y voit également un clin d'œil (ce n'est pas le seul) à l'alignement perspectif des carrés d'Albers. Les rajouts les plus nombreux, toutefois, concernent les immeubles de Renaudie, le Centre Jeanne Hachette d'Ivry en particulier. On les trouve tantôt en bas à gauche, tantôt en haut, du même côté. L'effet peut en paraître étrange, comme s'il avait cherché à doubler le cubisme de Renaudie par un cubisme de collage. Il invoque encore une possible raison, plus intuitive, plus inconsciente, quoique assez volontaire en somme. C'est une explication assez touchante, d'une naïveté que revendique l'artiste, et c'est du côté d'un véritable hommage à l'architecte

²⁶ Dalle de Bobigny. Décembre 2009. Huile sur toile. 240 x 240 cm.

du centre d'Ivry qu'il faut la chercher. Quand il a décidé de consacrer un certain nombre de tableaux à Jean Renaudie, et pour la première fois, Yves Bélorgey a cherché à constituer un véritable ensemble, susceptible de donner toute la mesure de cette architecture si complexe, si peu réductible à la vision frontale pas plus qu'à la disposition en perspective. Impossible de tout dire en un seul tableau, d'où l'idée d'introduire d'autres tableaux dans le premier, des vignettes qui feraient fonction de zoom ou de focus ; qui répondraient davantage encore à l'impératif documentaire, comme plus tard l'importation de zones de couleur pure viendra rappeler que le tableau, ici, compte autant que l'immeuble.

Le paysage.

Yves Bélorgey situe l'introduction du paysage et de la nature dans sa peinture en 2007, au moment où il quitte Lyon pour s'installer à Paris. C'est un constat. Une explication ? Voir ! Car s'il est une constante, aussi loin qu'on remonte dans l'œuvre, c'est bien celle du paysage ! Qu'il s'agisse des petits tableaux de campagne avec montagnes, bâtiments ou centrales nucléaires vus du train ou bien encore du panorama de L'Estaque, sans parler des innombrables tableaux d'immeubles qui comportent des arbres. Ces derniers, il est vrai, remplissent comme chez Cézanne une fonction de structuration du plan, d'encadrement du motif, doublant par des lignes issues de la nature les verticales sévères de l'architecture. Mais là encore, Bélorgey veille à ce qu'il n'y ait pas le moindre soupçon quant au vérisme de ses sujets : pas un arbre représenté qui, non seulement n'existe dans la réalité mais encore qui ne prenne racine, pourrait-on dire, dans le plan même du tableau ! Quand nous parlons d'introduction du paysage, nous voulons dire par là que les premiers plans laissent une large surface à la nature, l'immeuble n'apparaissant qu'à l'arrière, barrant la ligne d'horizon²⁷. Dans d'autres cas, la nature, arbres et buissons, s'intercale entre rues, pavillons et immeubles²⁸. Parfois aussi le mot « paysage » figure dans le titre de l'œuvre comme dans *Paysage à Sapporo* (Septembre 2009), désignant ici moins des immeubles uniques qu'un plan large et fuyant vers l'horizon dans l'axe duquel s'inscrit une succession de maisons et de petites constructions, le tout très classiquement vu d'un point haut. De même le terme « vue »²⁹ suggère bien une étendue paysagère

²⁷ Cachin. Quartier Grandes Terres des Vignes. Vénissieux, Avril 2007. Huile sur toile. Deux peintures de 240 x 240 cm à quoi il faut en ajouter une de 120 x 120 cm.

²⁸ Les tableaux portant le titre : Monmousseau Quartier des Minguettes. Vénissieux, Avril 2007. Huiles sur toile. 200 x 200 cm et 160 x 160 cm.

²⁹ *Vue de la rue des Sorins. Bagnolet.* Juin 2008-juillet 2009. Huile sur toile 150 x 150 cm ou encore *Vue des entrepôts de la Sernam à Pantin.* Novembre 2010-avril 2011. Huile sur toile. 240 x 240 cm.

embrassée par le regard. C'est le moment de dire un mot des ciels de Bélorgey qui furent longtemps blancs et sans nuages, ceux-là que recherchent les photographes d'architecture. S'il peut arriver, aujourd'hui encore, que sa lumière soit diffuse, Yves Bélorgey ne s'interdit plus, et c'est dans la logique paysagère, les contrastes lumineux, les effets de saisons. On peut enfin lire dans cette place grandissante laissée au paysage verdoyant une étape non négligeable dans un processus plus large de réflexion sur les plans du tableau et qui débouchera, deux ou trois ans plus tard, sur l'introduction de vastes pans de peintures pures.

La couleur pure.

Fin 2009, début 2010, Yves Bélorgey a introduit d'étranges surfaces picturales au sein de ses tableaux ; des premiers plans, généralement des rues, traités de manière quasi abstraite, au couteau, des trainées de peinture pure, disposées selon l'axe perspectif. N'était leur facture matiériste, toute empreinte des traces du geste (gestuelle en effet, plus qu'expressionniste), elles rappelleraient les pavements dans les peintures du Quattrocento, chez Piero della Francesca en particulier, sur lesquels se fondait la construction de la perspective. Après les inserts, il s'agit là de ce qu'on pourrait appeler la seconde importation d'un élément exogène, abstrait cette fois, dans des tableaux clairement réalistes.

En voici quelques exemples.

.Rue Parmentier à Montreuil. Décembre 2009. Huile sur toile. 150 x 150. YBO10 9

.Rue de la Beaune, vers l'avenue de la Résistance Montreuil. Janvier 2010. Huile sur toile. 150 x 150. YBO10 23

.Rue des Guilands Montreuil. Avril 2010. Huile sur toile. 180 x 180. YBO10 40

.Rue Erard, Paris 12^{ème}. Immeuble de logement. Architectes :Anger Heyman et Puccinelli. Paris 12^{ème} métro Reuilly Diderot. Mars-Avril 2010. Huile sur toile. 240 x 240. YBO10 37

.Vue de la rue Parmentier, Montreuil. Mars-Avril 2010. Huile sur toile. 180 x 180. YBO10 41

Un autre tableau (*Place du Marché. Croix de Chavaux, Montreuil.* Mars-Avril 2010. Huile sur toile 180 x 180. YBO10 42) présente des caractéristiques semblables à cette différence près que les trainées colorées y sont remplacées par une surface de taches d'apparence impressionniste. Cette modulation se justifie paradoxalement par une raison relevant du souci réaliste : les trainées marquent la direction et le mouvement (la rue) alors que les taches signifient la surface plane et statique (la place).

En 2009 déjà, certaines peintures « japonaises »³⁰ témoignaient de cette volonté d'abstraction. En effet, la manière dont Bélorgey y représente la neige hésite entre le rapport référentiel et l'autonomie du blanc voire le souvenir du blanc des peintres, celui de Zurbaran par exemple.

Dans certains de ces tableaux il s'agit moins d'immeubles comme sujets centraux du tableau que de paysages urbains organisés autour de la rue ou de la place. De ce fait on ne sait plus si les immeubles en constituent encore le sujet ou bien s'ils ne servent plus que de cadre à cette surface de pure peinture.

La décision de confronter de la couleur pure aux couleurs qu'il appelle « analogiques », c'est-à-dire correspondant aux couleurs du réel, il l'a prise spontanément, se disant que si ça ne fonctionnait pas comme il l'espérait, il pourrait toujours recouvrir. Il se trouve que ça a fonctionné, que non seulement le tableau gagna en complexité (dût-il perdre en frontalité immédiate), mais que ces surfaces abstraites ne nuisirent en rien à la lisibilité du sujet. Il fallait certes qu'elles « tiennent » face au poids des immeubles, que ce premier plan, dans son étrangeté même, s'affirme suffisamment pour que le rapport des forces au sein du tableau conserve toute sa tension. Cette tension, notons-le, ne s'obtient pas par une opposition dure et tranchée entre les deux régimes convoqués, elle se révèle beaucoup plus subtilement, dans une fluidité qui trouve sa source, non dans une décision théorique, mais bien dans la pratique picturale. Dès *Vue de la rue des Sorins, Bagnolet* (juin 2008-juillet 2009, Huile sur toile 150 x 150 cm), une peinture très paysagère, on remarque cette contamination des parties réalistes par les touches de pure couleur, déjà d'apparence abstraite. La tendance s'accroît dans les derniers tableaux, ceux de Tbilissi et de Erevan où les deux registres s'interpénètrent en maints endroits. Dans une réinterprétation intuitive mais brillante de la touche impressionniste, dans cette herbe par exemple qui foisonne derrière la grille³¹, Bélorgey mêle le rendu réaliste de la végétation et les pures touches d'un vert rendu à son autonomie. Parfois le jeu entre couleurs pures et couleurs analogues devient joyeusement retors. L'un des tableaux de la série genevoise frappe par des pans d'immeubles recouverts de bleu, de rouge et de jaune, couleurs pures s'il en est, mais couleurs analogiques tout autant puisque ce sont bien les teintes de ces parties d'immeubles et on ne doute pas un instant que c'est pour cette raison que l'artiste a choisi de représenter ce bâtiment. Ceux qui ont peur du rouge, du jaune et du bleu savent désormais pourquoi : toutes trois constituent la preuve indiscutable que la nature imite l'art autant que l'art imite la nature. Autre exemple, dans l'un

³⁰ *Immeuble et paysage à Sapporo*. Août 2009. Huile sur toile. 180 x 180. YBO10 15

³¹ Références du tableau, l'un des derniers vus à l'atelier.

des tableaux de Tbilissi³², une petite surface verte se distingue parmi le blanc des sacs qui se pourrait lire comme une importation de surface abstraite. Il n'en est rien : c'est bien d'un sac vert qu'il s'agit, fidèlement rendu. C'est léger, assez jubilatoire, très frais et non dénué d'humour. Les sacs blancs eux-mêmes, pourtant bien identifiables, disent autre chose que la blancheur d'un sac : ils se souviennent du blanc en tant que blanc et rappellent une autre caractéristique des peintures de Bélorgey qui est le refus de laisser apparaître le fond, le rejet du jeu avec la réserve. Un tableau tel que Bélorgey l'entend est une surface recouverte ; et le blanc qui s'y voit sera plus blanc encore dans son rapport aux gris bleu, aux gris jaunes, plus somptueusement blanc, s'affirmant ainsi, contre les ambivalences du fond, en tant que surface revendiquée : peinte.

Pour tenter d'interpréter cette superposition aussi ostentatoire des registres figuratif et abstrait au sein d'un même tableau, on se rappellera comment Georges Didi-Huberman, dans un essai brillant³³, avança une hypothèse aussi hardie que séduisante. Le principal objet de son étude et de sa démonstration concernait la *Sainte Conversation*, une fresque peinte par Fra Angelico vers 1438-1450 au couvent San Marco à Florence, dite aussi *La Madone des Ombres* ; et en particulier les quatre panneaux peints, sans figure apparente, qui en constituent la partie basse, à hauteur d'yeux. Didi-Huberman conteste le fait que ces *marbri finti* (ces faux marbres peints) relèvent de la simple décoration. Le dessein du peintre dévot et fort clerc que fut Fra Angelico étant de susciter par le moyen de la peinture la mémoire du mystère de l'Incarnation, l'auteur pose l'hypothèse que chez Fra Angelico, selon la théologie négative de Denys l'Aéropagite qu'il pratiquait, ce qu'on appelle *figura* est le contraire de ce que l'histoire de l'art nomme habituellement figure (l'image mimétique du réel). Ainsi c'est par cette dialectique de la figuration dissemblante qu'il parvient à suggérer l'Incarnation. Car le divin est dissemblable, « une forme informe, une figure qui porte en elle l'infigurable ». C'est cette humilité seule, ici quelques taches de peinture sur les veinures marbrées, et non l'arrogance mimétique sur laquelle se fonde la Renaissance avec Alberti, qui peut espérer donner, par le visuel plutôt que par le visible, l'idée de Dieu. Et Georges Didi-Huberman de conclure à propos de ces quatre panneaux : « *ces zones sont ainsi des négations en acte de la notion commune de figure ; elles introduisent le mystère, « l'infigurable dans la figure » ; elles sont à la fois des pans de matière colorée, projetée sur un mur, et des pans de théologie négative.* »

En quoi la référence à Didi-Huberman décryptant les *marbri finti* de Fra Angelico peut aider à comprendre le double registre dont use Yves Bélorgey

³² Titre et références du Tbilissi aux sacs blancs.

³³ Georges Didi-Huberman. Fra Angelico. Dissemblance et figuration. 1990. Flammarion. Collection Idées et recherches. 1995. Champs Flammarion.

dans cette série récente de tableaux ? Ce dernier, certes, n'est pas un peintre dévot soucieux du mystère de l'Incarnation. Certes, le début du 21^{ème} siècle n'est pas le Quattrocento et les enjeux auxquels la peinture y est soumise ont bien peu en commun avec la Renaissance italienne. Il n'empêche, un peintre, aujourd'hui, décide d'incorporer à des tableaux de nature figurative, mimétique donc, des pans de peinture abstraite. « Peinture abstraite », évidemment, n'est pas une expression qu'aurait utilisée Fra Angelico. Si nous sommes à présent autorisés à le faire, c'est parce que l'intitulé « peinture abstraite » correspond à une occurrence attestée de l'art du 20^{ème} siècle qui, depuis la fameuse aquarelle de Kandinsky, a produit jusqu'à aujourd'hui, dans des styles et des contextes fort différents, des œuvres majeures, jusqu'à incarner (!), au tournant des années 60 et 70, la limite et le butoir du modernisme, ce qu'on pourrait appeler, en reprenant une expression de Didi-Huberman (à propos de Fra Angelico...), la totale « autonomisation du signifiant », ce que Philippe Lacoue-Labarthe, on l'a vu, nommait « le désastre du sujet ». C'est sur le contournement de cette limite, tant par la figuration que par d'autres formes d'abstraction, que les peintres, à partir des années 1980, ont pu continuer à peindre et à dire par la peinture ce qui n'aurait su se dire par d'autres moyens. C'est dans ce contexte qu'Yves Bélorgey a commencé à produire : en refusant de prolonger le modernisme sous la forme de l'art pour l'art, mais aussi en rejetant la peinture « cultivée », citationnelle par ses motifs autant que par les histoires qu'elle racontait. Notre artiste, donc, a renoncé à la peinture abstraite pour adopter une méthode documentaire aboutissant à des tableaux réalistes, fiables quant à leurs référents toujours vérifiables et reconnaissables. Peut-être aurait-il pu être photographe. Mais c'est peintre qu'il se revendique, peintre qu'il est. C'est par ce moyen qu'il entend incarner l'aspect du réel qu'il a choisi de prendre en compte : les immeubles de logements des années 1950-1980. Or représenter ne saurait ici se réduire à imiter. Certes le mimétisme constitue l'une des caractéristiques du projet, mais il ne s'agit pas seulement de reproduire des immeubles, pour cela, la photographie suffit. Ce à quoi tend l'art de Bélorgey c'est établir une tension dialectique entre ce qu'il appelle le « sujet » comme pan du réel figurable et les moyens à ce requis, c'est-à-dire la peinture, son histoire récente et toutes les questions qu'elle véhicule hic et nunc : représentation et présentation. Et dans cette exigence qu'il juge soudain urgent de rappeler, on ne s'étonnera pas que les « morceaux de peinture » qu'il choisit d'intégrer au motif habituel des immeubles présentent parfois des surfaces sinon de nature au moins d'apparence richtérienne. On sait que lors de ses séjours en Allemagne, Bélorgey évolua dans un milieu très habité par la présence de Gerhard Richter, enseignant à Düsseldorf. On sait aussi que c'est en s'écartant de cette ombre tutélaire mais encombrante qu'il parvint à trouver sa propre expression. On sait enfin que tout choix garde en sa mémoire l'autre élément de l'alternative et que, d'une certaine manière,

fût-ce a contrario, Richter n'a jamais quitté l'horizon de l'artiste français. Qu'alors qu'il était sorti par la porte, Bélorgey décide de le faire rentrer par la fenêtre, en un clin d'œil qui prouve sa lucidité autant que son humour (ramener dans un même tableau ce que le peintre allemand séparait soigneusement), n'a franchement rien de honteux. Enfin, le clin d'œil à Richter se lira moins comme une référence que comme un archétype possible de la peinture, un signe de peinture abstraite entendu dans un sens plus large, plus historique aussi. On aura également remarqué que ces surfaces de peinture pure correspondent à l'espace de la rue, c'est-à-dire à ce lieu emblématique de l'échec du modernisme architectural. Comment alors ne pas voir dans cette opération une ultime bravade consistant à substituer au désastre du sujet le triomphe de la peinture ?

Perspectives, passages et sorties de secours.

La perspective dans les tableaux d'Yves Bélorgey pose un certain nombre de questions spécifiques, au-delà de ses fonctions historique et symbolique. De celles-ci on rappellera cependant que le lien entre peinture, architecture et théâtre, dans le jeu mimétique et en particulier dans la mise en place de la perspective, est très tôt avéré et de ce point de vue, l'œuvre de Bélorgey en présente discrètement le souvenir. On se contentera ici de signaler cette piste féconde que pourrait constituer l'étude de la théâtralité dans ce travail. Si l'artiste en résout les aspects techniques à la fois par la médiation photographique et par un soin minimum accordé aux lignes directrices sur la toile même, l'artiste y a recours pour ce qu'on pourrait appeler la sortie du tableau. Le motif de l'immeuble implique, on le sait, une frontalité qu'on a désignée dans ces lignes par « l'effet-muraille », un butoir spatial qui est sans doute aussi une impasse existentielle. Ce mur, la peinture de Bélorgey cherche constamment à le vaincre, soit en le contournant soit en le perçant. Elle le contourne généralement par des échappées latérales, souvent des rues ou des allées qui débouchent sur le hors-champ. Toutefois c'est le plus fréquemment par les passages, les entrées ouvertes, les dessous des constructions sur piliers que la question se règle. On se souvient également qu'il est arrivé à l'artiste, à défaut d'une solution architecturale et donc liée au référent, d'introduire un insert sur la surface peinte. Il dit aussi avoir renoncé à peindre certains immeubles parce que, précisément, ils n'offraient ni passage traversant ni percée d'aucune sorte. Parmi les raisons qui poussent un artiste de la surface à vouloir s'en échapper de la sorte, on avancera qu'outre la volonté de surmonter l'entropie inhérente à ce vaste mouvement de construction, l'échec politique et social sur laquelle elle débouche, s'affirme une critique constante chez Bélorgey du *all over* en ce qu'il représente une certaine doxa de la peinture moderniste, une impasse

pour la peinture d'aujourd'hui. Que ces deux raisons se trouvent ici associées n'est pas indifférent si l'on veut bien se rappeler le socle de cette œuvre : l'immeuble comme sujet...peint, ce qui suppose la critique de l'immeuble autant que celle du tableau.

Des habitations sans habitants ?

« La vue impressionnante sur le complexe rappelait toujours à Laing l'ambivalence du sentiment qu'il éprouvait à l'égard de ce paysage de béton : une partie de sa séduction venait, il le comprenait trop bien, du fait que ce n'était pas un environnement construit pour l'homme, mais pour son absence. »

J-G Ballard (*I.G.H*)

Les tableaux d'Yves Bélorgey provoquent chez le regardeur un exceptionnel effet de présence ; difficile de ne pas s'en souvenir une fois qu'on les a vus. Et pourtant ! Combien parmi ces regardeurs attentifs ont été d'emblée frappés par l'évidence, par ce qui aurait dû leur sauter aux yeux et que cependant ils n'ont pas remarqué au premier regard ? Qui a noté d'entrée de jeu qu'on ne trouvait ni humains ni véhicules à moteurs dans ces représentations par ailleurs si radicalement urbaines ? Le fait vaut d'être signalé comme la recherche d'une explication vaut d'être menée. L'absence des humains dans la peinture d'Yves Bélorgey n'a rien de choquant pour la raison que ces derniers n'y sont pas indispensables (non pas aux immeubles eux-mêmes comme l'avance J-G Ballard, mais à la peinture de Bélorgey). Avant d'observer quelques-unes des stratégies de substitution que l'artiste met en place, il n'est pas inutile de se référer à l'histoire et à quelques exemples de la place qu'ont accordée certains peintres d'architectures à la figure humaine au sein de leurs tableaux : Peter Saenredam³⁴ et Hubert Robert³⁵. Que le maître de Harlem ait excellé dans la représentation d'intérieurs d'églises n'enlève rien à l'intérêt d'une rapide référence à son œuvre, que par ailleurs Bélorgey à ce jour a peu regardée. Non seulement chez Saenredam, les personnages, parfois un chien, parcimonieusement placés dans les églises servent d'indicateurs d'échelle, dans une vision toute luthérienne du rapport à Dieu, mais souvent aussi, tant ils sont vus de loin, ils apparaissent, ou peu s'en faut, sans visage. En toute logique, celle du dévot comme celle du peintre hollandais du 17^{ème} siècle, il ne les dote ni d'existence biographique ni, a fortiori, de psychologie, les réduisant à leur représentation

³⁴ Peintre hollandais (1597-1665), célèbre pour ses intérieurs d'églises, à Harlem et à Utrecht en particulier.

³⁵ Hubert Robert (1733-1808) passa onze années à Rome où il connut Piranèse. Après avoir été emprisonné sous la Terreur, il fut nommé en 188 conservateur du Muséum national, préfiguration du musée du Louvre.

sociale et à leur situation dans le tableau. De ces figures si minorées dans les architectures (protestantes) de Saenredam à leur disparition complète dans celles (civiles et laïques) de Bélorgey, il n'y a qu'une différence de degré. Chez Hubert Robert, catholique et un peu romain, le rapport d'échelle est certes réduit mais l'écart reste flagrant entre les personnages et l'architecture dans laquelle ils s'inscrivent. Tout change s'agissant du statut des personnages. Chez le peintre français, pétri d'Italie, la pulsion narrative est intacte, dans la pure tradition de la peinture d'histoire, et c'est sur le récit autant que sur l'architecture que se fondent ses compositions. Si la ruine, par sa réalité même, représente l'Histoire, elle sert également de cadre, quasiment de décor, à des histoires, celles du siècle dont ces peintures sont le produit autant que le symptôme. On a dit plus haut que les immeubles d'Yves Bélorgey pouvaient apparaître comme les héros d'une histoire sans humains. Mais en sont-elles, ces figures contemporaines pour qui, quoi qu'en dise Ballard, ils ont été bâtis, si évidemment absentes ? A priori oui quand bien même surgissent ici et là quelques ombres fantomatiques, comme cette vague silhouette dans un abri bus³⁶, ou bien encore, mais il s'agit là d'une affiche de cinéma, ces lignes anthropomorphiques, sautillantes et vives³⁷. Bélorgey : « *J'ai rapidement pris conscience que c'est le spectateur lui-même qui est le personnage du tableau, que cela validait l'échelle du tableau et qu'il fallait que le tableau soit à égalité avec le spectateur ; or s'il y avait un personnage dans le tableau, c'était introduire une troisième instance, que le spectateur aurait vue, il aurait pensé qu'il y avait une histoire.... Or il n'y a pas de narration, pas d'histoire. S'il y a histoire, c'est celle de l'immeuble, dont je donne le titre, le nom de l'architecte. Une part de mon manifeste, c'est précisément cette absence de personnage. C'est un paradoxe parce que mes tableaux sont très figuratifs.* »

En fait, la présence des humains dans ces tableaux se matérialise sous forme de synecdoques, cette figure de rhétorique qui désigne l'objet par ses attributs ou par la matière dont il est constitué, le tout par une des parties, le personnage par l'objet qui le caractérise, etc. Or si on s'approche un peu, si on observe les balcons par exemple, on y aperçoit du linge qui sèche, des vêtements, des pots de fleurs, des meubles à l'intérieur, des rideaux souvent, des poubelles, des déchets, des vélos enfin, beaucoup de vélos. Des voitures, jamais, ni des motos, pas même des vélomoteurs, aucune prothèse de la mobilité. « *Les vélos*, dit-il, *c'est comme une sorte d'ironie écologique* ». L'ironie touche aussi les voitures. Ainsi dans ce tableau aujourd'hui au Mamco³⁸, issu d'un voyage à Moscou en 1996, on voit une petite tôle aux

³⁶ Monmousseau, Quartier des Minguettes, Vénissieux, Avril 2007. Huile sur toile. 160 x 160 cm

³⁷ Dalle de Bobigny. Magic Cinéma. Juillet 2009

³⁸ Références

dimensions et à la forme d'une voiture. La voiture se trouve bien en dessous mais sur le tableau du coup, elle n'apparaît pas ; pas plus que le foi de la Vénus de Milo n'apparaît sur la sculpture la représentant...

x x

x

L'œuvre d'Yves Béloge, sa peinture tout particulièrement, repose comme on a tenté de le montrer, sur un certain nombre de tensions : le parti pris de l'immeuble/l'exigence de la peinture, l'opacité du mur/les trouées dans le tableau, le générique universalisant/le particulier vernaculaire, la faillite de l'architecture moderniste/les apories de la peinture, l'objectivité de la photographie/la subjectivité de la touche peinte, parmi d'autres.

Il est cependant une caractéristique de cette peinture dont il a été peu question jusqu'à présent et sur laquelle nous aimerions conclure. Nous l'appellerons « le bonheur des détails ».

Si la plupart des tableaux de Béloge, par leur sujet même, se peuvent appréhender de loin et s'identifier au premier coup d'œil, on n'en prendra la pleine mesure jubilatoire qu'en s'en approchant, qu'en entrant de plein corps dans cet espace si parfaitement ajusté à notre mesure.

Un tableau d'Yves Béloge, pour qui n'hésite pas à coller le nez dessus, réserve une foule de surprises plus heureuses les unes que les autres.

L'artiste dit souvent qu'il aimerait obtenir à la fois plus d'empâtement et plus de transparence ! Pour y parvenir, et il y parvient, il multiplie, contre toute orthodoxie moderne, les techniques et les manières de recouvrir la surface. À s'approcher de la dalle blanche et très étale de³⁹ la dalle de ??? (peinture récente à l'atelier), on s'aperçoit à quel point elle est chargée au couteau, empâtée, oui, et cependant si diaphane et lumineuse. On a évoqué plus haut ces zones de passage entre la couleur pure et la couleur analogique, la façon si malicieuse qu'il a de rendre certains grillages... Mais là où, s'agissant des détails, il s'en donne à cœur joie, c'est sur les fenêtres, ces innombrables carrés ou rectangles qui sont autant de tableaux dans le tableau : des tableaux incroyablement soignés et précis dans le drapé d'un rideau, dans cette ombre vers le dedans, dans ces reflets enfin de la nature végétale, si multiples et si variés. Vus autrement, ce sont là autant de tableaux

³⁹ Références

abstraits⁴⁰, à ceci près qu'ils se fondent sans exception sur le rendu d'un détail vérifiable dans le réel. Ces détails, les minuscules parties de tableaux que nous évoquons ici n'en gardent que le nom tant leur importance s'avère équivalente au parti pris général et immédiatement visible de l'ensemble. C'est à présent qu'il faut signaler, outre Francis Ponge dont il a été souvent question, la seconde référence que revendique volontiers Yves Bélorgey, celle de Robert Bresson. C'est de lui, à n'en pas douter, qu'il tient ce culte du détail non pas envisagé comme simple jeu de piste du regard mais, à l'égal des masses et des lignes structurantes, comme constituant essentiel de l'ensemble⁴¹. C'est à lui qu'il doit la conviction de l'égalité entre les choses. Ce qui frappe chez Bresson, sans doute un effet de son christianisme franciscain, c'est ce regard égal sur tous les constituants du réel (« Ce que vous faites au plus petit d'entre les miens... »). Le monde de Bresson est toujours regardé au niveau des yeux et chaque objet, la plus banale poignée de porte, le détail d'automobile, ainsi saisi, se voit ici doté de la plus absolue dignité. De la même façon chez le peintre, point de hiérarchie des valeurs, des objets et des points de vue, mais bien, comme chez le cinéaste, cette qualité transitionnelle, médiatrices du rapport entre les objets, les êtres et le monde. À ce stade de maîtrise, l'art de Bélorgey a acquis une telle assurance qu'il peut s'autoriser des fantaisies qui, ailleurs, paraîtraient sinon naïves, du moins incongrues. Nous voulons parler, dans certaines zones du tableaux, de ces morceaux de maniaquerie vériste, inutile au regard distrait et cependant si précieuses au bonheur de celui qui les repère et qui les goûte. Ainsi cette œuvre patiemment conçue puis élaborée, fondée sur une analyse lucide et courageuse d'un état de l'histoire de l'art contemporain tout juste sorti du modernisme, si méfiante à l'égard de toutes les doxas récentes, se permet-elle le luxe d'une fraîcheur et d'une liberté qui réussissent le prodige de transformer une part jugée ingrate de notre environnement en une formidable aventure d'une peinture à nouveau dotée de sa dimension anthropologique.

⁴⁰ *Immeuble de la porte de Pantin. Architecte Paul Chémétov. Construction 1980. Octobre 2010. Huile sur toile, 240 x 240 cm* est un tableau récent d'Yves Bélorgey. Le premier plan correspondant à la chaussée est occupé par la couleur pure. Au centre, vers l'immeuble, il a fidèlement restitué deux rambardes de protection, haut blanc, base jaune, séparées par un léger vide. Du point de vue du regardeur, on dirait un tableau de Bernard Piffaretti !

⁴¹ Un ami du peintre lui fit un jour remarquer qu'il peignait comme on fait sa prière. Loin de nous l'intention de faire de Bélorgey un peintre dévot et cependant, la référence à Fra Angelico en constituait un premier signe, il y a chez lui ce sens de l'égalité entre les choses, de l'attention au plus petit qui le rapproche d'un Bresson très franciscain, nourri de cette injonction du Christ : « ce que vous faites au plus petit d'entre les miens, c'est à moi que vous le faites. »

Jean-Marc Huitorel