

Le grand écart

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

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

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

L'immeuble d'habitation collective se distingue de la maison individuelle, comme de l'immeuble de bureaux et de l'immeuble de rapport (celui-ci ayant constitué le vecteur d'homogénéisation de la ville haussmannienne). Bélorgey s'intéresse aux témoins et vestiges d'un « projet » ; il entend : un projet social, politique ; il pense à une idée du « collectif ». L'immeuble d'habitation collective procède d'une alternative à la ville bourgeoise, il peut être un élément introduit dans un environnement bâti préexistant ou participer d'un nouvel ensemble : il est constitutif des « grands ensembles » et leur est généralement associé. Bélorgey ne s'intéresse pas aux prototypes du dix-neuvième siècle. Il a écarté de son enquête les cités ouvrières, les cités-jardins, ainsi que les HBM (habitations à bon marché) qui ont constitué un laboratoire de l'architecture sociale depuis les années 1890 jusqu'aux années 1930. Il a d'abord évité l'architecture d'auteur, distinguée par les historiens de l'architecture. Il s'est intéressé initialement aux grands ensembles construits dans des banlieues et des villes

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

nouvelles françaises, sans favoriser les réalisations les plus innovantes ou les plus spectaculaires. La période qu'il privilégie est celle de la diffusion et banalisation des standards du logement collectif après la Seconde Guerre mondiale ; la période des Trente Glorieuses, 1945-1975, qui correspond – il est né en 1960 – à son enfance et son adolescence vécues en famille.

Il signale que le premier immeuble qu'il a peint, en 1993, représente une barre de treize étages, le « groupe Mont-Blanc », à Sainte-Foy-les-Lyon, où il a habité avec ses parents depuis sa prime enfance ; des souvenirs photographiques témoignent d'un environnement lumineux et d'un bonheur familial qui a été partagé par de nombreux bénéficiaires de ce type de logements dans les années 1960 ². Une norme de confort établie pour les classes moyennes autant que pour la population défavorisée contrastait avec la précarité de l'habitat dans les quartiers populaires vétustes et les bidonvilles. Cette dimension autobiographique persiste en pointillés – un oncle, par exemple, a vécu dans tel immeuble de Montreuil, à proximité de l'atelier ; l'histoire des immeubles collectifs est une histoire de famille(s) –, mais elle est passée au second plan, tant l'enquête s'est élargie au fil des années. L'histoire de l'architecture et de l'urbanisme ne l'intéresse pas pour elle-même. Il a consacré toutefois plusieurs tableaux au projet du Mirail à Toulouse et un ensemble important (peintures et dessins) à l'œuvre de Jean Renaudie, architecture-urbaniste à Ivry-sur-Seine et Givors. Ailleurs, en Russie, en Europe de l'Est, en Amérique latine, il suit les mêmes principes. Les immeubles ne sont pas choisis pour leur signification historique. Il retient parfois des bâtiments dessinés par des architectes de renom, tels Émile Aillaud, Alison et Peter Smithson ou Ralph Erskine (un de ses tableaux les plus spectaculaires est une vue du fameux Byker Wall de Newcastle-upon-Tyne). Mais il ne cherche pas à mettre particulièrement en valeur la qualité des projets ; il privilégie l'existant, c'est-à-dire ce qu'il a vu, et ce que l'appareil photographique a enregistré ³.

Chaque immeuble est un exemple extrait d'une immense série. L'exemple est unique puisqu'il est isolé et, d'une certaine façon, monumentalisé par le tableau, mais il ne présente pas l'exemplarité d'un artefact ou d'un document chargé d'histoire. Bélorgey n'est pas historien et il ne travaille pas pour l'Histoire. Le ressort de son entreprise est plutôt un (étrange) devoir de mémoire. Après l'abandon, à la fin des années 1970, du programme de construction des grands ensembles, l'urbanisme social a pris le tournant de la « rénovation ». Bélorgey poursuit plutôt une entreprise de « réparation ». Il s'est lui-même fixé un programme, et il fabrique des images d'immeubles. Son propos n'est pas « constructif », au sens où l'entendaient les artistes des années 1920, puisqu'il interprète une matière documentaire sans chercher à transgresser la norme de la vue naturaliste. Cette interprétation est la restitution d'une combinatoire de formes préexistantes, et non une contribution à un

² Ces souvenirs photographiques constituent un petit groupe à part dans la vaste archive d'images qui nourrit le travail pictural : Bélorgey n'en a tiré qu'un seul tableau ; ils constituent toutefois un relais de la mémoire et un support de la remémoration qui sous-tend la collection de tableaux.

³ Bélorgey s'est finalement peu intéressé aux recherches sur le logement menées dans les villes nouvelles pendant les années 1970, en particulier en France. De ce point de vue, sa collection d'immeubles peut sembler désinvolte à l'historien de l'architecture. Il a choisi quelques bâtiments représentatifs du thème de l'architecture proliférante dans les mégastuctures. Il s'est intéressé à Team X et il a pris en compte le Néobrutalisme (Alison et Peter Smithson, Erskine), Mais il a, jusqu'à présent, ignoré le domaine italien (Aymonino, Rossi, etc.). Il s'est finalement intéressé à la grande échelle architecturale plus qu'à la question du territoire (mise en avant par Aymonino).

programme actuel de construction sociale. C'est pourquoi son entreprise est la réparation d'un projet collectif, qui procède d'un intérêt biographique.

À l'idée du collectif correspond une forme générique. Sans les légendes qui accompagnent les tableaux et les dessins, on pourrait croire à un répertoire homogène : la « matière » (le matériau interprété) n'est pas uniforme, mais le caractère générique de la forme architecturale se traduit dans une réduction, sinon une neutralisation, des différences ; on pense à un jeu de variations sur un thème unique. Cet effet de réduction participe d'un parti pris d'impersonnalité qui, selon les préceptes du Mouvement moderne, était supposé accomplir un nouvel ordre constructif dégagé de l'encombrement historiciste et éclectique. Le simple choix du format carré (240 x 240 cm) induit la norme du cube qui s'est imposée dans le Style international depuis les années 1920 ; cette norme est pour le peintre-interprète une base de travail et un stimulant critique.

De manière corrélatrice, le réalisme pictural suppose, dit-on, une *égalité entre les choses* ; Bélorgey reprend volontiers cette idée (sans forcer la métaphore politique). Le tableau est un champ unifié analogue à la grille régulière de l'immeuble collectif ; cette unification résulte d'une dédramatisation. Les différences doivent apparaître par elles-mêmes, telles qu'elles ont été enregistrées par l'appareil photographique ; elles ne procèdent pas d'une composition dramatique. De même que le sujet n'est pas réduit à un prétexte pictural, la teneur descriptive déduite du document photographique n'est pas le support d'une dramatisation. Tel détail indéchiffrable sera donc rendu à l'identique. En même temps, il ne s'agit pas de produire une image homogène, absorbée dans une facture unie, lisse, néo-académique. Chaque tableau, comme chaque dessin, a son histoire. Le report de la photographie n'est pas automatique ; l'image documentaire est nécessairement interprétée. Si le parti pris descriptif réduit l'impact dramatique des différences, la facture n'est pas indifférente ; les incidents de l'enregistrement sont transposés dans le tableau et augmentés d'effets d'altération et de distorsion propres au rendu pictural.

L'interprétation du document ou, plutôt, des documents – un tableau combine les informations fournies par plusieurs prises de vue – souscrit ici à une « théorie des sacrifices » qui fut souvent opposée au dix-neuvième siècle aux performances de la reproduction photographique. Delacroix remarquait dans son *Journal*, le 1^{er} septembre 1859 :

Le réaliste le plus obstiné est bien forcé d'employer, pour rendre la nature, certaines conventions de composition ou d'exécution. S'il est question de la composition, il ne peut prendre un morceau isolé ou même une collection de morceaux pour en faire un tableau. Il faut bien circonscrire l'idée, pour que l'esprit du spectacle ne flotte pas sur un tout nécessairement découpé ; sans cela, il n'y aurait pas d'art. Quand un photographe prend une vue, vous ne voyez jamais qu'une partie découpée d'un tout ; le bord du tableau est aussi intéressant que le centre ; vous ne pouvez que supposer un ensemble dont vous ne voyez qu'une portion qui semble choisie au hasard. L'accessoire est aussi capital que le principal ; le plus souvent, il se présente le premier et offusque la vue. Il faut faire plus de concessions à l'infirmité de la reproduction dans un ouvrage photographié que dans un ouvrage d'imagination ⁴.

⁴ Eugène Delacroix, *Journal 1822-1863*, Paris, Plon, 1981, p. 744.

Ce texte célèbre – mais finalement peu ou mal lu –, a défini le paradigme du tableau au temps de la reproduction. Le peintre devait désormais composer avec la « vue » photographique comme « morceau », « découpe ». Delacroix énonçait déjà le principe du *all over*, c'est-à-dire de la surface peinte bord à bord sans accentuation dramatique. Ce principe fut promulgué par Clement Greenberg à propos de la peinture du champ coloré pratiquée par les expressionnistes abstraits. Dans la génération suivante, marqué par le pop et le photoréalisme, Gerhard Richter a réalisé des tableaux photographiques en accomplissant, par la facture picturale, l'unité du « morceau isolé ». Delacroix recommandait déjà aux photographes un processus de synthèse ou d'abréviation de la reproduction, analogue à l'esquisse :

Les photographies qui saisissent davantage sont celles où l'imperfection même du procédé pour rendre d'une manière absolue, laisse certaines lacunes, certains repos pour l'œil qui lui permettent de ne se fixer que sur un petit nombre d'objets. Si l'œil avait la perfection d'un verre grossissant, la photographie serait insupportable : on verrait toutes les feuilles d'un arbre, toutes les tuiles d'un toit et sur ces tuiles les mousses, les insectes, etc. Et que dire des aspects choquants que donne la perspective réelle, défauts moins choquants peut-être dans le paysage, où les parties qui se présentent en avant peuvent être grossies, même démesurément, sans que le spectateur en soit aussi blessé que quand il s'agit de figures humaines ? Le réaliste obstiné corrigera donc dans un tableau cette inflexible perspective qui fausse la vue des objets à force de justesse.

Bélorgey, pour sa part, travaille à *l'intérieur de la vue photographique*. Il ne suit pas le conseil de Delacroix, il ne limite pas le « nombre d'objets » peints ; il refuse le *all over* de Richter. Il prend en compte la multiplicité des détails saisis par la photographie. En revanche, il annule le « choc » de la « perspective réelle » en privilégiant la stabilité d'une distance égale, sans premier plan obstructif, et en limitant les effets de trompe-l'œil. Il évite également l'effet de dispersion hyperréaliste. Le format qu'il a choisi lui permet d'intégrer une précision descriptive qui varie selon la facture. Il est remarquable que la plus grande amplitude dans les gradations du rendu pictural, depuis la simple indication jusqu'à la précision calligraphique, apparaisse dans le traitement de la matière végétale et notamment des feuillages. Les tableaux d'immeubles, peints ou dessinés, oscillent entre la figure et le paysage ; ils font de l'élément central d'un paysage urbain (l'immeuble) une sorte de figure⁵. Le sujet, nous le vérifions, tient à l'espace du tableau autant qu'à l'histoire de l'architecture et de la forme urbaine. C'est dans l'espace régulier du tableau que se produisent les variations de l'objet peint et une diversification des formes architectoniques analogue à un jeu de figures. En interprétant un projet de construction sociale, les tableaux d'immeubles répondent à un modèle photographique du réalisme pictural. Le sujet est double, urbain et pictural.

⁵ Le paysages avec immeubles s'apparentent aux paysages avec monuments dont Hubert Robert, en France au dix-huitième siècle, s'était fait une spécialité. Selon les distinctions de genres de la tradition académique, la peinture d'architecture participe du « paysage historique » quand elle privilégie les vestiges de l'Antiquité. Bélorgey a découvert Hubert Robert en Allemagne dans les années 1980 ; il en a parlé avec Ludger Gerdes dont il suivait l'enseignement. Le format 240 x 240 cm est emprunté aux quatre tableaux peints en 1785-1787, conservés au Louvre, qui figurent des monuments romains de Nîmes et Orange. Cette référence à la *veduta* historique participe d'un intérêt pour une esthétique des ruines et de la mémoire monumentale qui se démarque du pittoresque des coins de nature pratiqué par les paysagistes réalistes du dix-neuvième siècle.

L'idée du *peintre de tableaux* induit une série de renoncements (au-delà du sacrifice des détails). Le peintre de tableaux s'intéresse à l'architecture, sans prétendre agir directement sur ou dans l'espace architectural, comme le fait par exemple Daniel Buren ; il ne cherche pas à produire des environnements, même si chaque tableau transforme l'espace de perception du regardeur ; il s'intéresse à la ville, mais il ne considère pas la peinture comme un instrument d'intervention dans l'espace urbanisé. L'activité picturale reste attachée au paradigme de l'œuvre autonome, la peinture ne s'est pas émancipée du tableau ; son domaine est l'atelier. Il est arrivé à Bèlorgey de peindre pour des lieux déterminés, à la manière d'un programme décoratif ; il a notamment répondu à une commande de l'aéroport de Schiphol, à Amsterdam en 2010-2011. Mais il s'en est tenu au tableau et à la mesure (ou norme) correspondante.

Un format de plus de deux mètres de côtés rompt avec le tableau de chevalet qui correspond à l'intimité domestique et, par là même, à la maison individuelle plutôt qu'à l'immeuble collectif. Mais la « dimension » collective induit une autre mesure, qui correspond au « grand nombre ». Il est significatif que le premier programme d'habitation sociale se soit formé en France dans les années 1890 au moment où les pouvoirs publics cherchaient à favoriser les arts appliqués et l'art monumental. Bèlorgey a choisi un espace intermédiaire (ambigu ?), entre le tableau de chevalet et le monument ; ce faisant, il perpétue le modèle de l'œuvre picturale, indépendante du lieu d'exposition, déplaçable, alors que son sujet est *l'immeuble*, c'est-à-dire un bâtiment fixé au sol et généralement de grandes dimensions.

« Le peintre, disait Matisse, n'existe que par ses tableaux ⁶. » La formule exprime une exigence de rigueur : le peintre ne peut se payer de mots. Mais la formule vaut aussi bien pour le grand format de la peinture d'histoire et des programmes décoratifs. Le peintre peut intervenir dans l'espace public, dans l'espace du débat ; il peut intervenir dans l'actualité politique et considérer, comme Beuys, qu'il produit des objets pour susciter la discussion. Depuis l'invention des Salons et de la critique d'art autour de 1850, l'artiste moderne est censé produire pour un public général, indéterminé, qu'il n'a pas « choisi » et qui ne se réduit pas à un cercle d'amateurs et commanditaires, privés ou institutionnels. Bèlorgey se réfère à ce paradigme de *l'œuvre pour le public*. C'est ainsi qu'il entend dépasser le « mélange de compassion et de dénonciation que semble appeler le sujet ». Il est peu probable qu'il irait jusqu'à penser son projet de réparation comme une rédemption ⁷. Mais il est certain que le tableau d'immeuble constitue une contribution au travail de mémoire collective que permet l'œuvre d'art publique.

L'œuvre pour le public est adressée à *qui veut* ; elle ne fait pas appel à une culture populaire anti-élitaire, mais elle suppose une flexibilité des intérêts individuels et des activités sociales distincte des spécialités et des discours d'expertise. Le tableau d'immeuble ne peut remplacer l'expérience de l'habitant ni l'observation sociologique, mais il ne s'inscrit pas prioritairement dans une histoire (savante) de la peinture ; il participe à un travail de mémoire qui peut passer par d'autres formes : le récit, le film. Le dessin joue ici un rôle fondamental. Il donne la structure de l'image peinte et présente un aspect d'épure qui peut rappeler la clarté

⁶ Propos rapporté par Pierre Courthion, *Le Visage de Matisse*, Lausanne, Marguerat, 1942, p. 57 ; Pierre Schneider, *Matisse*, Paris, Flammarion, 1984, p. 234.

⁷ L'idée théologique de rédemption a été souvent liée depuis Walter Benjamin à un projet de justice et d'émancipation sociales fondé sur la réhabilitation de « l'histoire des vaincus ».

graphique obtenue dans la photographie d'architecture des années 1920, en particulier chez l'Allemand Werner Mantz. En même temps, le dessin procède d'une activité de *tracer* qui répond plutôt au récit et au film que peut susciter la « vie » de l'immeuble (ou la vie *dans* l'immeuble) ; il interprète la variété du clair-obscur.

À l'encontre des procédures de construction et de déconstruction, qui découlent d'un postulat antinaturaliste et antipittoresque, Bélorgey reprend la convention de la *veduta* (inaugurée à la fin du dix-septième siècle) pour donner une actualité picturale à une *matière documentaire*. Quelques dessins reprennent des images photographiques « trouvées », mais l'iconographie des tableaux a toujours résulté, jusqu'à présent, d'une observation et d'une imprégnation spécifiques (aidées par l'enregistrement photographique). L'expérience du territoire, dans un cheminement, pas à pas, prime sur l'image, comme la mémoire sur l'histoire. La vue est une affaire de distance, expérimentée d'abord sur le terrain, comme l'immeuble est une affaire de famille(s). Ces analogies d'expérience sont déterminantes parce qu'elles correspondent au double sens du mot « sujet » : sujet peint et sujet peintre.

Les vues peintes d'après photographies attestent la situation de l'art moderne entre les beaux-arts et les médias, entre l'étude de la nature et l'interprétation du monde second de l'image médiatique. Depuis le dix-neuvième siècle, le pittoresque, relayé par une photogénie diffuse, condense les deux registres de manière plutôt indigeste. Les vues peintes de Bélorgey et ses grands dessins d'étude ne sont pas des variations sur une imagerie médiatique à la façon du pop. Pour lui, le tableau est à l'image ce que le document est à l'archive. Il ne peut souscrire au dogme antipittoresque sur laquelle s'est fondée la géométrie constructiviste du vingtième siècle. Il admet que les principes et les modèles de l'architecture « statistique » (conçue pour « le grand nombre »), tels que les a exhumés, entre autres, Bruno Vayssière, supposent une condamnation du modèle de l'agroville médiévale⁸. Mais il constate que la réalité des usages contredit le dogme. De même, il a, selon ses propres termes, « voulu, ou subi, la simplicité des images plates du pop art » ; il ne s'en est pas satisfait⁹. Il essaie de se situer dans une autre durée qui lui permette de transposer en peinture les registres mêlés, impurs, de l'architecture moderne.

Dès le milieu du dix-neuvième siècle, tout avait été dit, tout et son contraire, et par les meilleurs auteurs. Quand Delacroix s'inquiète des effets de la photographie comme « art à la machine » (*Journal*, mai 1855), un idéologue plus confiant dans les bienfaits du progrès technique, écrit :

Une maison c'est un instrument, c'est une machine pour ainsi dire, qui non seulement sert d'abri à l'homme, mais doit autant que possible, se pliant à tous les besoins, seconder son activité et multiplier le produit de son travail. Les constructions industrielles, les usines, les fabriques de tous genres sont à cet égard des modèles presque achevés et dignes d'être imités¹⁰.

⁸ Voir Bruno Vayssière, *Reconstruction-Déconstruction. Le hard french ou l'architecture française des trente glorieuses*, Paris, Picard, 1988.

⁹ « Immeubles, tableaux, documents », *op. cit.*, p. 176. Bélorgey signale ensuite son intérêt pour « la peinture d'architecture au siècle des Lumières, Panini et Hubert Robert ».

¹⁰ Jean-Paul Flaman donne cette citation dans *Loger le peuple. Essai sur l'histoire du logement social* (Paris, La Découverte, 1989, p. 235), en signalant, sans autre précision bibliographique, qu'elle est extraite d'un compte

Le programme que s'était fixé Bélorgey en 1993 a connu, logiquement, de nombreux aménagements pour s'adapter à cette complexité historique. Les immeubles peints ne sont plus nécessairement des barres et des tours extraites de l'anonymat de l'architecture statistique. Au Mexique, les altérations fonctionnelles, les aménagements bricolés et l'auto-construction ont été pris en compte. Depuis les tableaux consacrés à Renaudie, le point de vue inclut souvent le site, autant que les détails de proximité ; un bâtiment ou un ensemble peut être décomposé en vues multiples, qui forment parfois une séquence¹¹. Dans une paire récente, une tour de Saint-Étienne est figurée selon deux points de vue très différents, qui semblent même se *contredire* : la tour est alternativement isolée et absorbée dans le paysage.

Depuis les années 1980, l'imagerie médiatique des grands ensembles a systématiquement falsifié la complexité historique, en ignorant à la fois les formes de l'habitat et les manières d'habiter. Comme la photographie d'architecture, le tableau documentaire traduit surtout un regard sur l'habitat. Les sociologues attentifs aux mécanismes d'interaction s'intéressent à l'habitation, aux manières d'habiter plus qu'aux formes objectives de l'habitat. Les vues de Bélorgey sont « inhabitées » : il devait sans doute écarter la figure à partir du moment où il optait pour la description d'objets historiques qui correspondent, dans le temps, à sa propre histoire. Le parti pris du tableau documentaire procède d'ailleurs d'une distance constitutive, dans la mesure où il se rattache à une forme épique, plus que lyrique, du récit pictural. L'habitation *transparaît* toutefois dans l'image de l'habitat, derrière la façade, entre les éléments de la trame architecturale, dans les vues rapprochées sur les entrées, les balcons, les loggias. Walker Evans se refusait à pousser les portes closes, à franchir les seuils de l'intimité quand celle-ci lui paraissait participer d'un processus d'exclusion ou de relégation sociale. Les tableaux d'immeuble procèdent d'une attitude similaire, dictée par un parti pris de dédramatisation. L'habitation se décline dans le détail des traces de vie ; elle trouve aussi son équivalent dans la facture, dans l'activité matérielle, voire gestuelle, appliquée au rendu de l'image. L'habitat vécu est transposé dans le champ pictural.

Il serait toutefois abusif d'espérer que la facture picturale, aussi nuancée soit-elle, puisse traduire la diversité d'une texture urbaine considérée à l'échelle du territoire. Au sortir de l'atelier, l'imprégnation des tableaux fait surtout apparaître des effets d'assemblage plus qu'une texture. On comprend pourquoi les constructivistes ont voulu rompre avec la tradition du pittoresque : le modèle de la vue topographique, attaché à *la ville* circonscrite, a été assoupli par l'exercice de la composition instantanée (photographique), mais il reste un médiocre conducteur de *l'urbain*. La pratique de la « prise de vue » favorise une attitude d'appropriation esthétique qui occulte la question urbaine. La difficulté insistante est celle de l'articulation souhaitable de l'habitation et de l'habitat. Ce thème, mille fois débattu par les idéologues de l'urbanisme progressiste à la fin des années 1960, renvoie aux tensions entre l'individu et son milieu, entre la famille et la communauté nationale.

rendu du *Traité d'architecture* de Léonce Reynaud en 1853. Il la rapproche évidemment de la déclaration de Le Corbusier sur « la maison-outil » dans *Vers une architecture*, soixante-dix ans plus tard.

¹¹ Les sept tableaux d'immeubles genevois peints dans les premiers mois de 2011 constituent, à ce jour, un des groupes ou cycles les plus aboutis depuis 1993. L'ensemble de tableaux traite en l'occurrence d'un groupe d'immeubles, Les Avanchets (avenue De-Batista), considéré comme le dernier grand ensemble construit à Genève, entre 1971 et 1977.

L'habitat collectif fut souvent conçu pour un usage type déduit d'une moyenne statistique et en fonction d'idées massives du collectif. Le peintre de tableaux s'intéresse aux altérations de ces paramètres dans la mesure où il intègre, de manière empirique, une matière documentaire constituée de faits spécifiques (*matter of facts*), irréductibles à la norme statistique. Mais la question urbaine centrée sur le logement présente évidemment un contenu sociopolitique qui déborde l'histoire des formes artistiques ; c'est pourquoi la conception d'un « urbanisme selon ses fondements artistiques » avancée par Camillo Sitte au début du vingtième siècle est taxée de nostalgie ¹². Toutefois, on peut y voir aussi un idéal historico-critique. Le constat de l'impossibilité de reproduire, dans les procédures modernes, la spontanéité des aménagements urbains anciens n'interdisait pas, selon Sitte, de penser la ville comme « œuvre d'art » ¹³. La rupture des cadres traditionnels de l'urbanisation appelait à ses yeux un supplément de rigueur dans la conception, plutôt qu'une confiance aveugle dans un développement spontané.

Le peintre de tableaux se place nécessairement en porte-à-faux par rapport au dogme fonctionnaliste de l'architecture statistique. Mais son projet de réparation n'est pas une entreprise de restauration antimoderniste ou postmoderne ; il concerne l'image et la mémoire, non les formes urbaines réelles. Le peintre de tableaux produit et transforme une matière documentaire qui révèle des formes d'habitat et, dans une moindre mesure, des manières d'habiter. Il s'intéresse aussi à ce qui, dans l'aménagement des territoires urbanisés, fait paysage. Il montre les réseaux visibles. Sa technique se rattache à un âge de l'outil et de l'instrument ; il compose avec les propriétés « métriques », au sens mathématique du terme, de l'image photographique. Mais ces limites, acceptées, sont productives. Bélorgey a beaucoup étudié le rapport construction/déconstruction chez Rémy Zaugg, pour comprendre qu'il devait faire autre chose, ou la même chose autrement.

Zaugg s'est fondé sur la phénoménologie de la perception ; son œuvre jette un pont entre la déconstruction du tableau cézannien – une forme active de critique de la peinture – et le jeu architectural du cube et du plan coloré ¹⁴. Tableau et construction spatiale sont deux modes de perception qui convoquent idéalement la participation du sujet à une œuvre ouverte. La vue photographique « réduit », dans tous le sens du terme ; elle est réglée par un rapport de distances qui assigne une place aux sujets (peint et peintre). Bélorgey surmonte cette contrainte en combinant des vues et en différenciant la facture picturale. La tradition de la *veduta* lui permet finalement d'actualiser une stratégie rhétorique et didactique fondée sur l'appropriation et l'épreuve picturale du lieu commun. Or, Zaugg avait remarquablement défini cette stratégie :

Sachant que la réalité est un ramassis plus ou moins organisé de routines perceptives et

¹² Camillo Sitte, *L'Art de bâtir les villes. L'Urbanisme selon ses fondements artistiques* (*Der Städtebau*, Vienne, 1901), trad. Daniel Wieczorek, Paris, L'Équerre, 1980.

¹³ « On serait en droit de penser que l'art a sa place pleine et entière précisément dans l'aménagement des villes, car la ville est une œuvre d'art qui exerce quotidiennement, à chaque heure, son action sur la masse du peuple, alors que le théâtre et le concert ne sont accessibles qu'aux classes fortunées. » (*ibid.*, p. 119-120).

¹⁴ Rémy Zaugg (1943-2005) a collaboré à plusieurs reprises avec les architectes Jacques Herzog et Pierre de Meuron. Son œuvre pictural, constitué de tableaux de mots, comprend un vaste cycle consacré à l'analyse de *La Maison du pendu* de Cézanne ; la procédure suivie est une transcription spatialisée de notations perceptives. Le titre, *Esquisses perceptives – Tableaux*, reprend une notion de Husserl. Plusieurs tableaux rappellent surtout un espace mallarméen. Voir Rémy Zaugg, *Constitution d'un tableau. Journal 1963-1968*, Dijon, Adac, 1989.

d'automatismes sensoriels et mentaux, de lieux communs et d'évidences, je m'applique à localiser ceux-ci, à les apprendre, à m'en pénétrer et à les assimiler, donc à prendre conscience et à réfléchir sur ce qui va de soi. C'est un travail difficile, car les évidences sont, par définition, transparentes, donc non perceptibles. [...] Les évidences sont le ciment invisible du mur de la réalité. Le travail de l'artiste consiste à les opacifier et à les assombrir. [...] Ce qui m'a pénétré depuis l'enfance, ce qui est fatalement mien, je m'applique aujourd'hui à le refaire mien, consciemment, une seconde fois, dans et par un mouvement réflexif. Il me faut, pour avoir une chance d'approcher le réel, développer un état d'esprit, une mentalité, qui ne craigne pas l'expectative, l'incertitude, le non-savoir, et qui se garde de commuer par réflexe le non-savoir en affres, l'incertitude en honte, l'expectative en paralysie ¹⁵.

Les lieux communs de l'architecture moderne, fixés par la photographie, sont l'épure du cube dénudé, sans ornement – cette ascèse passe notamment par l'élimination de la corniche et des modénatures –, la simplicité antipittoresque, l'élimination du geste expressif, un prétendu « minimalisme ». Les lieux communs de l'environnement urbain, en rupture avec la ville, sont, au contraire, l'accumulation percée de vides, l'assemblage anarchique, les contrastes d'échelle (les tours et les barres qui surgissent derrière les pavillons). Bélorgey est passé d'un registre à l'autre, assez paradoxalement quand il a commencé à s'intéresser à des œuvres d'architectes auteurs comme Renaudie. L'opacification prônée par Zaugg est accomplie dans un redoublement du « mur de la réalité ». Mais, dès lors que le sujet des tableaux induit en lui-même l'idée de table rase, la visée du réel ne peut plus être la recherche d'un « degré zéro », comme le soutenait Zaugg. Le lieu commun est rendu à sa fonction positive dans l'art de la mémoire ; les figures, singulières, peuvent reparaître, en retrouvant leur place dans le tableau ¹⁶.

Cet emprise de l'espace de la mémoire sur l'image mimétique (peinte ou dessinée) explique le caractère spectral des vues d'immeuble, en particulier dans les dessins. On peut penser au tableau de Cézanne, *La Maison du pendu* (1873), traité comme « sujet » par Zaugg. Car le tableau parle comme une maison hantée. André Breton situait le motif de la maison du pendu – il le retrouvait dans un autre tableau plus tardif, *La Maison abandonnée* du début des années 1990 – parmi les « sujets à halo » de Cézanne ¹⁷. Le « halo » contredit la vue descriptive (Breton parle d'un « milieu non transparent »). À la suite de Cézanne, Matisse cherchait une « condensation des sensations » ¹⁸. Les constructivistes ont écarté les conventions d'un art de la mémoire attaché à une représentation illusionniste ; ils voulaient produire une actualité expérimentale. Mais le tableau selon Zaugg traduit le halo des sensations actuelles en une constellation de mots. L'opacification de l'image résulte de l'obstination mise à fixer

¹⁵ Rémy Zaugg, *Conversations avec Jean-Christophe Ammann*, Dijon, Adac, 1990, p. 48-49.

¹⁶ Le procédé mnémotechnique du lieu commun fut inventé, selon Cicéron (*De oratore*), par le Grec Simonide. *L'Art de la mémoire* de Frances Yates s'ouvre sur ce rappel (trad. Daniel Arasse, Paris, Gallimard, 1975, p. 13-16).

¹⁷ André Breton, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, 1964 (1937), p. 120. Le tableau décrit par Breton (*La Maison abandonnée*, n° 659 du catalogue raisonné de Lionello Venturi) avait été publié sous le titre *La Maison du pendu* dans la monographie consacrée à Cézanne par le critique allemand Julius Meier-Graefe en 1920.

¹⁸ « Je veux arriver à cet état de condensation des sensations qui fait le tableau. » (« Notes d'un peintre » [1908], *Écrits et propos sur l'art*, éd. Dominique Fourcade, Paris, Hermann, 1971, p. 43). Le mot *sensations* est repris à Cézanne ; *état* désigne un moment dans un processus ; *condensation* désigne une transformation chimique. L'association de ces registres induit une *définition psychophysiologique du tableau*.

l'incertitude bavarde du sujet. L'immeuble peint *parle* de tout ce qui a fait, en bien et en mal, la culture de masse du vingtième siècle. Et la maison le hante. Parce qu'elle est le lieu idéal, ou commun, de la vie privée.