

Yves Bélorgey

Des mêmes auteurs chez d'autres éditeurs

De Jean-François Chevrier

L'Action restreinte. L'art moderne selon Mallarmé, Paris, Hazan, 2005

Jeff Wall, Paris, Hazan, 2006

Proust et la photographie. La résurrection de Venise, Paris, L'Arachnéen, 2009

La Trame et le hasard, Paris, L'Arachnéen 2010

Walker Evans dans le temps et dans l'histoire, Paris, L'Arachnéen 2010

Entre les beaux-arts et les médias : photographie et art moderne, Paris, L'Arachnéen 2010

Les Relations du corps, Paris, L'Arachnéen 2011

Des territoires, Paris, L'Arachnéen 2011

L'Hallucination artistique. De William Blake à Sigmar Polke, Paris, L'Arachnéen 2012

Œuvre et activité, Paris, L'Arachnéen, 2013

De Jean-Marc Huitorel

La Beauté du geste. L'art contemporain et le sport, Paris, Regard, 2005

Mimetic, Auxerre, Centre d'art de l'Yonne, 2007

Art et économie, Paris, Cercle d'art, 2008

Jean-François Chevrier, Jean-Marc Huitorel

Yves Bélogey

Anthropologie dans l'espace

Genève, 2012



Jean-Marc Huitorel

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

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

1. Un contexte. 1985-1993 (protohistoire)

Non seulement l'œuvre d'Yves Bélorgey s'identifie sous la forme de peintures et de dessins de grand format représentant des immeubles d'habitation des années 50-70 situés en périphérie urbaine, mais ces grands ensembles modernes en constituent exclusivement l'histoire et le corpus revendiqués. Le premier immeuble qu'il a peint, en 1993, à Lyon, est celui qu'occupaient ses parents et dans lequel il a passé son enfance. La tonalité quasi perecquienne¹ de son travail, cette « espèce d'espace » qui le retient et dont il va faire la matière de son œuvre, est une construction de l'année 1956, l'époque de sa naissance (1960 précisément). Ce qu'il appellera « l'immeuble comme sujet » s'affirme donc aussi comme sujet autobiographique. Non pas que l'anecdote personnelle tienne une place centrale dans le programme qu'il va bientôt établir et qu'il n'aura de cesse de réaliser, mais cependant la recherche d'Yves Bélorgey, comme toute recherche à n'en pas douter, y compris et surtout les recherches scientifiques, se fonde sur l'intime, sur ce point aveugle qui constitue l'origine de l'entreprise de visibilité.

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

¹. Quand bien même Perec ne fait pas partie des écrivains dont Yves Bélorgey est familier.

En 1986, Bêlorgey 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 Kasper 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 Bêlorgey se souviendra de *Homes for America*, cet ensemble photographique présenté sous forme de diapositives qu’en 1966 l’artiste a consacré à des maisons en construction dans le New Jersey. Bêlorgey croise Reinhardt Mucha et se lie d’amitié avec Ludger Gerdes dont la peinture se heurtera peu après à l’incompréhension d’un milieu de l’art 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 de l’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 rejets². 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 dont 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 *Champ* (1991, huile sur toile, 114 x 195 cm), 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 qui faisaient de ces sites en déshérence et par le moyen de la photographie de puissantes et mélancoliques « sculptures ». Ce que Bêlorgey 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 d’impact : une phénoménologie. Et dans ce paysage épique d’usines et de lacs (ces lacs que Gerhard Richter a si souvent représentés), Bêlorgey 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 soit comme les gazomètres, hauts-fourneaux et autres chevalements qui 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 dessin au profit de l’utilisation de la photographie que Bêlorgey va affûter sa méthode. C’est ainsi, en parcourant le paysage si habité de la Ruhr, que 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.

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

De retour en France, c’est à Marseille qu’il entame son programme d’immeubles, à commencer par celui où il a passé son enfance, à Lyon. Faute d’un atelier assez grand, il opte d’emblée pour le carré 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, posée dès son séjour à Düsseldorf où le débat s’était très tôt instauré, 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-ils si peu répondu à ce type de commande ? Pourquoi, depuis l’église et le château, n’a-t-on pas trouvé d’espaces publics vraiment propices à la peinture ? Questions idiotes ? Pas plus idiotes que ces peintures de dessus-de-porte qu’affectionnait Rimbaud ! C’est dans cet état d’esprit qu’Yves Bêlorgey 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 qui sont comme un clin d’œil à 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 panorama en sept parties³ homothétiques aux emplacements publicitaires. Une vraie peinture de hall de gare ! Ce sera le panorama de L’Estaque, un polyptyque en sept peintures à l’huile sur toile de 140 x 254 cm chacun. 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’Estaque donc. Mais L’Estaque 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 Bêlorgey. Le panoramique de L’Estaque témoigne du vif intérêt dont Bêlorgey 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 Bêlorgey, 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 2006, à Amsterdam, lui sera passée commande d’un ensemble de tableaux formant... panorama⁴ qu’il réalisera en 2008. Le voilà à pied d’œuvre.

2. L’immeuble comme motif

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

3. Le choix du panoramique s’explique, entre autres, par un souci d’efficacité de la présence, sept tableaux en sept vues autonomes se seraient exposés au risque de la dissolution. 4. *Twiske West Panorama*, 2009, installé en 2011 dans le sous-terrain de la gare de Schiphol, est composé de sept panneaux de 300 x 300 cm. L’œuvre représente un des ensembles sociaux du nord d’Amsterdam dû à l’architecte Liesbeth van der Pol.

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, et 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 ; il est 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 peindre⁵ », qui le distingue 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’hyperactuel comme forme symbolique qui serait universalisante et qui, à ce titre, participerait du projet moderne⁶ ? » 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 de la fin des années 50 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 avaient poussé loin 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’Ulm⁷, bâtiment mythique 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 se réfère volontiers à Barnett Newman de qui, entre autres choses, 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’anecdote⁸. » Newman fait la distinction, 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 autonomie⁹ ». 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 histoire¹⁰. » 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.

5. Yves Bélorgey a souvent affirmé son désaccord avec tout ce qui touche, de près ou de loin, à « l’art pour l’art ». 6. Les propos de l’artiste sont tous issus de conversations avec l’auteur. 7. Hochschule für Gestaltung, Ulm, architecte Max Bill (1953-1957). Cette école d’art, de design et d’architecture, tout imprégnée de l’héritage du Bauhaus, comprend également des logements que Bélorgey ne manque pas de représenter : demi-exception donc. 8. Barnett Newman, *Écrits*, trad. J.-L. Houbedine, Paris, Macula, 2011. 9. Philippe Lacoue-Labarthe, « Le désastre du sujet », *Écrits sur l’art*, préface de Jean-Christophe Bailly, Dijon, Mamco/Les presses du réel, 2009. 10. *Ibid.*

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

« 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 leurs 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 écrivant, 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 peignant¹¹ 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 martèle l’écrivain : « Reconnaître le plus grand droit de l’objet, son droit imprescriptible, opposable à tout poème¹²... » 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, y compris dans sa dimension critique, 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 », 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 Boris Tomachevski¹³ 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

11. On pourrait cependant percevoir quelque chose de l’ordre d’une méthode discrètement exposée dans l’usage récent des pans de peinture pure. 12. Francis Ponge, *Berges de la Loire* [1941], in *La Rage de l’expression*, Paris, Gallimard, 1989. 13. Boris Tomachevski, « Thématique » (1925), *Théorie de la littérature*, textes des Formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tsvetan Todorov, préface de Roman Jakobson, Paris, Seuil, 1965.

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 Damisch¹⁴ : 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 Ernst 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’interprète¹⁵ ». 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 typique dans la banalité même, dans sa monotonie, des années 1960. De cet immeuble il fit deux tableaux (*Le Chardonnet*, *Lyon*, 1993, huile sur toile, 240 x 240 cm), 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 dizaine¹⁶. » 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 %¹⁷ ». 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.

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 décripera sur cette histoire de signature.

¹⁴. Hubert Damisch, *L’Origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1987. ¹⁵. *Ibid.* ¹⁶. Cité par Thibault Tellier in *Le Temps des HLM (1945-1975). La saga urbaine des Trente Glorieuses*, Paris, Éditions Autrement, 2007. ¹⁷. *Ibid.*

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 ruine 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’être¹⁸. »

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) par Gerhard Richter (*September*, 2005, huile sur toile, 52 x 72 cm, MoMA, New York) ; 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 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 que, en fait d’enjeux sociaux, le discours des architectes est plus marquant que celui des artistes¹⁹. Mais faillite

aussi, 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, malgré 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 XVIII^e siècle, constitue un éclairage révélateur de la position de Bélorgey entre ferveur du tableau, atmosphère préromantique et désenchantement postmoderne. 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.

3. Peinture. De quelques entrées

Le corpus des œuvres d’Yves Bélorgey 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

¹⁸. Robert Smithson. « Une visite aux monuments de Passaic, New Jersey », in *Robert Smithson, le paysage entropique 1960-1973*, Bruxelles/Marseille, Palais des beaux-arts/MAC, galeries contemporaines des musées de Marseille, 1994. Texte initialement paru sous le titre « The Monuments of Passaic » dans *Artforum*, décembre 1967. 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).

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 ce dernier 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 cm. Pourquoi 240 ? Comme souvent chez BÉLORGEY, pour un faisceau de raisons, certaines pragmatiques comme le fait que 240 cm 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 un positionnement clair qui s'explique par le contexte dans lequel l'artiste a entamé 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 BÉLORGEY : 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 ^{xx}e siècle. Quelques rares peintures ont pour support le bois ou l'isorel, la série dite « genevoise²¹ » principalement. Entre autres raisons, l'artiste propose d'y voir un hommage au Josef Albers de *Homage to the Square*.

Les dessins, toujours sur papier, sont réalisés au graphite, parfois rehaussés au 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 de les faire. 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. Parfois, quand le noir et le blanc échappent aux lignes architecturales sans relever du strict paysage, il semble que certaines zones du dessin basculent dans un fantastique surgissant sans intention claire dans la stricte ordonnance du visible. 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, tels les rythmes et les structures de la grille, par exemple dans *Maisons-Alfort* (octobre-novembre 2007, 75 x 75 cm) ou *Immeubles à Maisons-Alfort* (novembre 2008, 240 x 240 cm).

Quand il a commencé à peindre des immeubles d'habitation, Yves BÉLORGEY se méfiait beaucoup des architectures signées²². 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).

²⁰. Quand, en 2010, 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. ²¹. *Ensemble d'immeubles dit Les Avanchets, à Genève*, 7 tableaux, février-novembre 2011, huile sur toile, 240 x 240 cm. ²². Méfiance ne signifie pas ignorance quand bien même la visée de l'opération n'est en rien patrimoniale et donc sans rapport avec la dimension artistique qui, forcément, émane des architectures signées. 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 Sainte-Foy-lès-Lyon (Le Grépon) et à La Courneuve (Barre Renoir).

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 : Alfred Stieglitz, Paul Strand, Berenice Abbott, parmi d'autres. Quant à l'école allemande, grande pourvoyeuse de photographies d'immeubles, c'est BÉLORGEY lui-même qui opère le tri : oui pour Thomas Struth et ses perspectives de rues (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 Bruegel, les intérieurs d'églises de Pieter Saenredam jusqu'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 ! Et l'on pourrait poursuivre avec les formidables immeubles que sont les *Sainte-Victoire* de Cézanne et cette *Maison du pendu*²³ que BÉLORGEY 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 BÉLORGEY, 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 du croquis ou de l'esquisse, BÉLORGEY a recours, massivement, à la photographie. Ce sont des photos, non des dessins, qu'il rapporte de ses voyages et de ses expéditions à 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 à cause de la 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, mais, à la différence notoire de nombreux peintres figuratifs d'aujourd'hui, jamais par projection. Le corpus est énorme et la sélection forcément draconienne. La source photographique de cette peinture est fondamentale et BÉLORGEY 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 BÉLORGEY, 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 ^{xvii}e 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 ^{xvii}e 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 proviendraient ainsi presque mécaniquement de cette transposition indicielle du réel : un processus et une vision préphotographiques qui feraient de la peinture de Vermeer et de ses compatriotes un art de la pure description, en

²³. Ce qui intéresse BÉLORGEY dans ce tableau c'est aussi sa matière même, l'épaisseur terreuse de sa texture telle qu'elle se constitue dans le processus d'organisation du tableau, comme chez Francis Ponge la « poïétique » à l'œuvre. On peut sans doute voir là l'une des sources de l'introduction plus tardive chez lui de ces morceaux de peinture pure dont il sera bientôt question. ²⁴. Svetlana Alpers, *L'Art de dépeindre. La peinture hollandaise du ^{xvii}e siècle*, trad. J. Chavy, Paris, Gallimard, 1990.

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 décadrée.

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. À la dimension réaliste, vériste même, de cette peinture, l’artiste oppose un autre impératif, tout aussi sourcilieux : que sa peinture ne verse jamais dans l’hyperréalisme. Et comme rien n’est jamais simpliste ou systématique dans la peinture et les dessins d’Yves Bélorgey, on trouvera souvent dans ces surfaces des signes non identifiables, sortes d’énigmes visuelles qui rappellent certains micro-espaces inintelligibles de la peinture de Vermeer à propos desquels les historiens se perdent en conjectures et qu’on a pu interpréter comme de simples reports lumineux obtenus de la chambre noire. 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 référence pongienne – par les caractéristiques de son médium, la peinture à l’huile. C’est ici que Bélorgey 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 graphiques, tantôt rhétoriques, les tableaux d’immeubles d’Yves Bélorgey 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, est ici étrangement absent.

Histoire-géographie

« Les immeubles, dit Bélorgey, j’ai voulu les faire entrer de force dans les tableaux. » Ni par provocation ni pour faire plaisir, simplement parce qu’ils 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 son 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 Yvan Salomone, écart 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. Bélorgey 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 à 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 Bélorgey les repère par hasard ou les débusque par intention. Leur recherche détermine ses voyages comme ses voyages lui fournissent de nouveaux modèles. De Bogotá, en 2002, il rapporte 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 États-Unis et qu’il n’aura de cesse d’aller connaître sur place, de visu. Un cadrage sur les deux premières rangées de fenêtres à São Paulo en dit plus sur l’insécurité qu’un rapport de sociologue. Des fenêtres à Ankara, à La Havane, et ce petit immeuble 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, à Erevan, et il a effectué de nombreux voyages en Europe de l’Est, en Pologne, en Russie, dans les Républiques baltes (à Vilnius et son immeuble aux balcons jaunes, à Łódź, à Varsovie, à Poznań où il fut invité, à Berlin, à Moscou, et encore à Bucarest, à Budapest...). Ces immenses blocs qui datent 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 Miloš Forman. Ce sont ses tableaux parmi les plus durs, moins par la pauvreté dont ils témoignent 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’architecture, 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 y trouver des immeubles à peindre, les quartiers qu’évoque Thomas Bernhard dans ses livres. 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 Kahn 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 d’un type universel d’habitat de masse, mais aussi en relever les particularismes vernaculaires, **moins dans le sens ethnographique classique de ces termes que dans celui**

reposant sur le constat qu’ils sont façonnés par des contextes économiques et politiques.

Renaudie et les immeubles signés

En 2002 et 2003, à Mexico, Yves Bélorgey découvre des immeubles de Mario Pani, l’un d’entre eux orné d’une fresque de José Clemente Orozco. Certes, il n’avait pas effectué le voyage dans le but de photographier l’œuvre de ce grand architecte, mais sa trouvaille 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 des années 1970, Bélorgey 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 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 emboîtements de surfaces ! C’est désormais ce jeu entre réel et peinture, entre les interpénétrations de l’un par l’autre et inversement, c’est désormais 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 Bélorgey avait déjà peint *L’Abreuvoir* à Bobigny dès 1994.

Revenons à Renaudie pour aborder une particularité de certaines peintures d’Yves Bélorgey : 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 Bobigny* (décembre

25. Jean-Christophe Bailly, *Le Champ mimétique*, Paris, Seuil, 2005. On y lit encore que « l’imitation n’imite qu’en ordonnant ». Ce n’est pas Bélorgey qui le démentira.

2009, huile sur toile, 240 x 240 cm), 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 si l’artiste avait cherché à doubler le cubisme de Renaudie par un cubisme de collage. Il invoque encore une possible raison, plus intuitive, plus inconsciente, quoique volontaire en somme. C’est une explication assez touchante, d’une naïveté que revendique Yves Bélorgey, et c’est du côté d’un véritable hommage à l’architecte 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 et 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. Faut-il voir dans ce changement de lieu une explication à la reprise de l’élément paysager ? Pas si sûr ! 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’horizon²⁶. Dans d’autres cas, la nature, arbres et buissons, s’intercale entre rues, pavillons et immeubles²⁷. 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 » – *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) – suggère bien une étendue paysagère 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

²⁶. Il s’agit des tableaux *Cachin, Quartier Grandes Terres des Vignes* et *Vénissieux*, tous d’avril 2007. Ce sont des huiles sur toile dont les deux premières mesurent 240 x 240 cm et la dernière 120 x 120 cm. ²⁷. Les tableaux portant le titre : *Monmousseau Quartier des Minguettes. Vénissieux*, avril 2007, huiles sur toile, 200 x 200 cm et 160 x 160 cm.

plans, généralement des rues, traités de manière quasi abstraite, au couteau, des traînées de peinture pure, disposées selon l’axe perspectif. N’était leur facture matiériste, tout 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 cm.

— *Rue de la Beaune, vers l’avenue de la Résistance, Montreuil*, janvier 2010, huile sur toile, 150 x 150 cm.

— *Rue des Guilands, Montreuil*, avril 2010, huile sur toile, 180 x 180 cm.

— *Rue Énard, Paris 12^e. Immeuble de logement. Architectes : Anger Heyman et Puccinelli. Paris 12^e métro Reuilly-Diderot*, mars-avril 2010, huile sur toile, 240 x 240 cm.

— *Vue de la rue Parmentier, Montreuil*, mars-avril 2010, huile sur toile, 180 x 180 cm.

Un autre tableau (*Place du Marché. Croix de Chavaux, Montreuil*, mars-avril 2010, huile sur toile, 180 x 180 cm) présente des caractéristiques semblables, à cette différence près, que les traînées 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 traînées 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 » (comme *Immeuble et paysage à Sapporo*, août 2009, huile sur toile, 180 x 180 cm) 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 des couleurs non mélangées aux couleurs qu’il appelle « analogiques », c’est-à-dire cor-

respondant aux couleurs du réel, il l’a prise spontanément, se disant que, s’il n’obtenait pas l’effet escompté, il pourrait toujours recouvrir. Il l’obtint : non seulement le tableau gagna en complexité (dût-il perdre en frontalité immédiate), mais 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 la *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 d’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 grille (*Tbilissi, paysage vu du quartier Navtlughi*, décembre 2011-janvier 2012, huile sur toile, 36 x 36 cm), Bélorgey mêle le rendu réaliste de la végétation et les pures touches d’un vert laissé 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 : ces trois couleurs constituent la preuve indiscutable que la nature imite l’art autant que l’art imite la nature. Autre exemple, dans l’un des tableaux de Tbilissi (*Immeuble du quartier Navtlughi, Tbilissi, Géorgie*, janvier-février 2012, huile sur toile, 240 x 240 cm), 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 Bêlorgey qui est le refus de laisser apparaître le fond, le rejet du jeu avec la réserve. Un tableau tel que Bêlorgey l’entend est une surface recouverte ; et le blanc qui s’y voit sera plus blanc encore dans son rapport aux gris bleus, aux gris jaunes, plus somptueusement blanc, la toile 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 brillant²⁸, 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 *marmi 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’Aréopagite 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 *marmi finti* de Fra Angelico peut aider à comprendre le double registre dont use Yves Bêlorgey 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 XXI^e 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 XX^e 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 Bêlorgey 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 logement 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 Bêlorgey, c’est établir une tension dialectique entre ce qu’il appelle le « sujet » comme pan du réel figurable et les moyens requis pour traiter ce dernier, 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

²⁸. Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1990.

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, Bêlorgey 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 et 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. Le fait que, alors qu’il était sorti par la porte, Bêlorgey 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 Bêlorgey 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 Bêlorgey 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 Bêlorgey 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, et l’échec politique et social sur lequel elle débouche, s’affirme une critique constante chez Bêlorgey 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 l’examen rigoureux des attendus 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 Bêlorgey 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 moteur 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 Bêlorgey 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 Bêlorgey). 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 : Pieter Saenredam²⁹ et Hubert Robert³⁰. Que le maître de Haarlem 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 Bêlorgey 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 XVII^e siècle, il ne les dote ni d’existence biographique ni, a fortiori, de psychologie, les réduisant à leur représentation 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 Bêlorgey, 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 Bêlorgey 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 bus (*Monmousseau, Quartier des Minguettes, Vénissieux*, avril 2007, huile sur toile, 160 x 160 cm), ou bien encore, mais il s’agit là d’une affiche de cinéma, ces lignes anthropomorphiques, sautillantes et vives (*Dalle de Bobigny. Magic Cinéma*, juillet 2009, huile sur toile, 150 x 150 cm).

Bêlorgey : « 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. En revanche, jamais de voitures ou de motos, aucune prothèse motorisée. « 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 Mamco³¹, issu d’un voyage à Moscou en 1996, on voit une petite tôle aux dimensions et à la forme d’une voiture. La voiture se trouve bien en dessous mais, sur le tableau, elle n’apparaît pas ; pas plus que le foie de la Vénus de Milo n’apparaît sur la sculpture la représentant...

* *

L’œuvre d’Yves Bêlorgey, 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 faille de l’architecture moderniste/les apories de la peinture, l’objectivité de la photographie/la subjectivité de la touche peinte, parmi d’autres.

²⁹. Peintre hollandais (1597-1665), célèbre pour ses intérieurs d’églises, à Haarlem et à Utrecht en particulier. ³⁰. Hubert Robert (1733-1808) passa onze années à Rome où il connut Piranèse. Après avoir été emprisonné sous la Terreur, il fut nommé en 1800 conservateur du Museum national, préfiguration du Musée du Louvre. ³¹. *Quartier Yassénévo, Moscou*, janvier 1997, huile sur toile, 240 x 240 cm.

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 Bêlorgey, par leur sujet même, peuvent être appréhendés 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 Bêlorgey, 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 des *Tours Giralda et St Blaise, square de Vitruve* (décembre 2011-janvier 2012, huile sur toile, 240 x 240 cm), 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 abstraits³², 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 Bêlorgey, 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’ensemble³³. 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. Le monde de Bresson est toujours regardé au niveau des yeux, sans point de vue surplombant

ou autoritaire, et chaque objet, la plus banale poignée de porte, le détail d’automobile, ainsi saisi, se voit chez lui doté de la plus absolue dignité. C’est ainsi que la fluidité des motifs dans son cinéma, qu’elle produise de la tragédie (*L’Argent*) ou de la rédemption (*Pickpocket*), tisse un continuum du réel depuis lors inégalé et vers lequel tendent la plupart des artistes d’une quelconque importance. 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, médiatrice du rapport entre les objets, les êtres et le monde.

À ce stade de maîtrise, l’art de Bêlorgey 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 tableau, de ces morceaux de maniaquerie vériste, inutiles au regard distrait et cependant si précieux 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 la formidable aventure d’une peinture à nouveau dotée de sa dimension anthropologique.

³². *Immeuble de la porte de Pantin. Architecte Paul Chemetov. Construction 1980* (octobre 2010, huile sur toile, 240 x 240 cm) est un tableau récent d’Yves Bêlorgey. 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 ! ³³. Loin de nous l’intention de faire de Bêlorgey un peintre dévot et cependant, la référence à Fra Angelico en constituait un premier signe, s’affirme 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

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

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

1. A context. 1985-93 (protohistory)

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

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

In 1986, Bélorgey began a long stay in Germany. He had just tossed by the wayside a corpus of paintings that left him unsatisfied. He found himself at a crossroads, with a few references in hand and an address book that held a number of good leads, starting with Kasper König, who welcomed him in his art seminar at Düsseldorf’s Kunstakademie. It

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

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

him it was also a paradoxical period of foundations, and the exceptionally fertile context proved favorable in that respect.

In 1991, thanks to a FIACRE grant, the artist enjoyed a year-long residency at Villa Arson (Nice), whose art center was directed by Christian Bernard. This was a decisive period in many respects. Besides the people he met there and the ideas exchanged, his work passed an important milestone on the way to the building motif. The show he put together at the Villa featured medium-format landscapes that displayed first-rate pictorial qualities. Much of the subject matter was captured on the fly from the train he regularly took between Nice, Marseille, Lyon and Paris: a mountain, a nuclear power plant, a grove... The work boasted heightened contrasts and robust tones verging on expressionism, as well as architectures given the barest of treatments, which the artist would later fault for their imprecision, their lack of presence and identity. Occasionally the viewer senses—in Champ (Field; 1991, oil on canvas, 114 x 195 cm), for example—a hesitation in his rendering of surfaces, a style that falls between realism and abstraction which has led, nearly twenty years later, to solutions of pure, brashly asserted pictoriality in the foreground of the most recent building paintings.

The following year saw the artist once more in Germany for a new stay, in the Ruhr this time, where Gerdes lent him his studio. He traveled all over the industrial basin with the S-Bahn. Landscapes were now seen not only from the train but also from the point of view of recent art history, that of Bernd and Hilla Becher, who reworked these abandoned industrial sites into powerful melancholic “sculptures” through their photography. What Bêlorgey was seeking here, even confusedly, was a subject matter, i.e., not some simple motif (what should I paint?), and even less a pretext to paint, but rather the right distance between the eye and the object so that what he decides to paint says as much about the gaze as its point of impact, in other words, a phenomenology. And in that epic landscape of factories and lakes (those same lakes that Gerhard Richter has so often depicted), Bêlorgey made drawings, then, back in the studio, painted pictures in a continuation of what he had begun at Villa Arson, convinced that it was indeed apartment blocks that interested him, more than the factories struggling to tear themselves free from the vast stretches of characterless land. Yet these latest paintings, like the earlier ones, left him unsatisfied. While it is impossible to assert

that the apartment block as object appeared to him in the same way the storage tanks, blast furnaces and other derricks and head frames caught the eye of the Bechers, we can indeed make out in the young French painter’s work, as in the German couple’s, a kind of becoming-sculpture of a motif (i.e., an extraction of the object, as if separated from its context) that the two Germans treated photographically, and the Frenchman in paint. It was also by gradually abandoning drawing and turning to the use of photography that the French painter was to sharpen his method. Thus did the project of painting only residential buildings take shape and solidify in the artist’s mind as he criss—crossed the heavily populated Ruhr landscape. Bêlorgey did, however, grant himself one final detour.

In France once again, it was in Marseille that the artist initiated his plan to paint apartment complexes, starting with the one in Lyon where he had spent his youth. For want of a large enough studio, he opted from the start to work with a medium-format square measuring 150 x 150 cm. There the apartment block became the subject matter he had hoped it would be. He now began rendering such buildings in oil paintings that collectors—the architect Rudy Ricciotti among the first—were noticing. Bêlorgey was especially intrigued by one question that goes all the way back to his stay in Düsseldorf, where the debate had sprung up very early on. It was the question of public space, of art in public spaces. Most of the time sculptors have resolved the question in their way, for better or for worse. But painters? Why are paintings in train stations so often just plain awful, the work done on what is now Le Train Bleu in Paris’s Gare de Lyon, for example? Conversely, why are the grand mural compositions in eastern Germany from the days of the GDR more interesting in terms of both their iconography and their pictorial treatment? Why didn’t good artists, especially those of the various avant-garde movements, respond to this kind of commission? Why, since the church and the château, haven’t they found public spaces truly favorable to painting? Stupid questions? No more stupid than those overdoor paintings that Rimbaud was so fond of! It was in this spirit that Bêlorgey decided to show his first apartment block paintings in seven advertising light boxes in the upper part of Hall 4, Terminal 2 of the Marseille-Provence Airport—light boxes that were a nod to his friend Jeff Wall... Faced with the impossibility of superimposing square paintings over these rectangles, the artist eagerly

began painting a panorama³ in seven homothetic parts in place of the advertisements. A genuine painting for a train station concourse! It was a panorama of L’Estaque, a polyp-tych of seven oil paintings measuring 140 x 254 cm each. Madness! Impeccable craftsmanship, flawless realism, excellent accommodation of the distances! This digression from a pathway that was becoming increasingly defined—even though the artist is slightly embarrassed about it—is important for several reasons. Toponymy itself resonates, if not as a homage, then at least as a reference to a whole chapter of modernism, between impressionism, fauvism and the first rumblings of cubism, from 1870 to 1914, which is to say, Cézanne, Derain, Marquet, Braque, Friesz, Dufy, Renoir and so on down the line. Hence L’Estaque. But the artist painted L’Estaque as a panorama. Here is another echo of modernity, this time by way of photography. In 1877, the English photographer Eadweard Muybridge, in thirteen distinct shots, created the first 360° panorama of San Francisco. He repeated the operation a year later. The panoptical impulse, which was used elsewhere with less happy results, assumed its most jubilant expression here in Muybridge’s scopic mastery of reality. Capturing the multiform reality of the object that he singles out for his observation was to constitute one of the pillars of Bêlorgey’s artistic enterprise. The panorama of L’Estaque evinces his keen interest in art found in public spaces, as I mentioned above. It can be argued that the recognition of the difficulty of inscribing contemporary easel painting (unlike wall paintings and other decorative projects) in public space was to find in the selection of apartment blocks as a subject matter a paradoxical and, as it were, inverted solution within the painting. That is, in Bêlorgey’s work the question of on-site art is being constantly raised (he has often spoken of his debt to Daniel Buren), and, unable to discover a solution in real space, he put it in perspective in representational space, the space of the painting. Here is a telling anecdote in this regard. Bêlorgey invented for himself a fictional public commission involving an unlimited series of residential buildings which it was his job to paint in oil in a format henceforth fixed at 240 x 240 cm. Reality would eventually catch up to fiction in 2006 when he was commissioned in Amsterdam to produce a series of paintings meant to form... a panorama,⁴ which he did in 2008. The real work was now about to start.

2. The apartment block as motif

For quite some time, Bêlorgey, as I have pointed out, was searching for his subject matter. That is, a true subject matter, not a pretext to paint, not some of those signs which, even if figurative or formally indecisive, are the start of abstract painting. When Alain Séchas, for example, draws, paints or designs a cat sculpture, it isn’t because artistically he intends to represent a cat as cat, the cat as an animal and biological category, personal passion, or cause to be defended. He uses the figure of the cat as a means, as a tool for the sudden emergence of line, as an effect in terms of astonishment or presence. And if he makes use of it, it is probably because he wants to avoid a direct human figure, and even more for its character as sign, at the limit of abstraction. That is, a production tool. For Bêlorgey, the subject matter is the complete opposite of Viallat’s “knucklebones” or Buren’s stripes; through his ability to organize a surface using orthogonal lines, he is certainly more akin to Agnes Martin and her grids, and yet intrinsically different. Thus, once the negation “I’m not looking for a pretext to paint”⁵ was granted, a negation that very clearly set him apart at the time (the early ‘90s), Bêlorgey slowly made his way forward in delimiting what to him was important to paint, while enduring numerous moments when he hesitated or wanted to give up. And he wondered, “What remains today that is way up-to-date as a symbolic form that is universalizing and, in that respect, part of the modern project?”⁶ Or to put it another way, to paint cannot be reduced to an intransitive verb for him. He readily admits, even though he couldn’t manage to settle for this, that to paint is always to paint a painting. What he is looking for is a direct and directly visible purchase on reality, i.e., a manner of representation. As is well known, at the turning point of the 1980s and ‘90s, the artist’s choice initially involved apartment blocks from the late 1950s, which he was to

³. A concern for the effectiveness of the artwork’s presence is one of the reasons for the artist’s choice of a panorama—seven paintings with seven independent views could have been displayed but only at the risk of a certain dissipation.

⁴. *Twiske West Panorama*, 2009, installed in 2011 in the underground concourse of the Schiphol train station, is made up of seven panels measuring 300 x 300 cm each. The piece depicts a housing block in northern Amsterdam by the architect Liesbeth van der Pol. ⁵. Bêlorgey has often voiced his disagreement with everything having to do directly or indirectly with “art for art’s sake.” ⁶. The artist’s remarks come from conversations with the author.

extend to the period running from the 1950s to the '70s, that is, to what has been called the “great complexes.” Referring to them, BÉlorgey speaks about either “apartment blocks as subject matter,” or, taking a page from Panofsky and Cassirer, “the apartment block as symbolic form.” This would be a good place to look to establish the term that best corresponds to the artist’s choice. Why the modernist apartment block rather than, say, cars, this or that category of the population, machines, or everyday consumer objects? As for industrial sites, the Bechers made any treatment of the subject matter impossible, given the degree of perfection they achieved in their rendering.

While the apartment block forms the better part of BÉlorgey’s body of paintings and drawings, it is still worth pointing out the exception that exists, as it does with all rules. I mean the series of drawings he devoted in 2010 to the art school that Max Bill designed for the city of Ulm,⁷ a building that is mythic, albeit recently restored in a way that hasn’t met with universal approval. By the artist’s own account, this exception could well constitute an alternative to the apartment blocks. But wasn’t Jean Renaudie also a great architect of school buildings?

So in other words, “the apartment building as subject matter.” BÉlorgey readily refers to Barnett Newman, whose writings the French painter has read, including these lines, “The central issue of painting is the subject matter. Most people think of subject matter as what Meyer Schapiro has called ‘object matter’. It is the ‘object matter’ that most people want to see in a painting. That is what, for them, makes the painting seem full. For me both the use of objects and the manipulation of areas for the sake of the areas themselves must end up being anecdotal.”⁸ Like Schapiro, Newman makes a distinction between the object matter (the figurative subjects) and the subject matter, which has a metaphysical, existential essence. The question here is whether the apartment building in BÉlorgey’s painting falls within this category of object matter (in that, for example, it is figurative and mimetic) and is therefore anecdotal. Quite possibly not. But we should likewise free ourselves from the analysis Philippe Lacoue-Labarthe developed in the 1990s, for whom “the arrival of art is the declaration of its autonomy.”⁹ What happened to art then lies in the apparent contradiction between talk of its predicted death (Hegel) and that of its absolutization. It is what Lacoue-Labarthe proposes to call “the disaster of subject matter.” He goes on to assert, “It is not art that must be freed from

subject matter, it is subject matter that art must do without. Art is henceforth devoid of subject matter, except through an effect of references that are innate to its own history.”¹⁰ By opposing this definition, which is modernist when all is said and done, BÉlorgey puts paid to an epoch and can legitimately lay claim—though at his own risk—to the painting as much as the subject matter and... to the apartment block as subject matter, that is, subject matter and not only object matter since, as we shall see, its articulation in a broader narrative and broader issues preserves it from the danger of the merely anecdotal.

Finally the painter was to discover the theoretical support for this very strained, dialectical synthesis not in the work of historians or theoreticians of art, but rather in the writings of the poet Francis Ponge.

VT versus ICW

Recognize the greater right of the object, its inalienable right, in relation to any poem... The point is knowing whether you wish to make a poem or comprehend an object (in the hope that the mind wins out, comes up with something new on the subject). Francis Ponge, *Mute Objects of Expression* (1952)

Like Ponge, we understand at first that BÉlorgey has taken things’ side. He has sided with the apartment block. Painting the building, like naming the thing, requires a great amount of care, time, precision, work... and rage. On Cézanne’s apples, D.H. Lawrence came up with this fine turn of phrase, “The appleyness of the apple.” Something like that applied to the crate, the shrimp, the bird, the mimosa, the pine woods, the wasp, the gymnast too, and the young mother. To the apartment block: grab hold of it in order to make it cough up what it’s got, make it finally

7. Hochschule für Gestaltung, Ulm, designed by the architect Max Bill (1953-57). This school of art, design and architecture, thoroughly infused with the heritage of Bauhaus, includes residential areas as well, which BÉlorgey took care to include. Hence, a half-exception. 8. Barnett Newman, *Selected Writings and Interviews*, ed. John P. O’Neill. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1992: 250. 9. Philippe Lacoue-Labarthe, “Le Désastre du sujet,” *Écrits sur l’art*, preface by Jean-Christophe Bailly, Dijon: Mamco/ Les presses du réel, 2009. 10. Lacoue-Labarthe, “Désastre.”

admit its “buildingness”! To come back tirelessly, go over all of them, the high ones, long ones, anonymous ones, name ones, those in the west, east, north and south. Each taken in its precise singularity, they and their differences, those differences, as Ponge asserts, more interesting than the analogies: the discriminating function at the source of the expression, always. All those banal differences, one per painting, one painting for each. Yet when all is said and done, a view of the building, a view of painting. Elsewhere, a view of things, a poetics. In both cases, a rhetoric. That is what BÉlorgey drew from Ponge, who was, he stresses, his main theoretical reference for over ten years. What molded him and, in a way, founded his own method is the Ponge of My Creative Method in fact, those Algerian pages in which he lauded the indispensable balance between the VT and the ICW, the Voice of Things and In Consideration of Words. Against the temptation of an autonomous language capable of producing a literature that is cut off from reality, against the posture of art for art’s sake, Ponge opts for a poetics that would tangle with what it strives to name through an ordeal by words, themselves summoned to form a text that would finally prove the inanity of dictionaries. In the Mute Object of Expression, whose prolegomena is contained in My Creative Method, he writes himself writing, circling his Pine Woods, just as forty years later BÉlorgey would circle his apartment blocks, yielding nothing to words, nothing to reality. Unlike Ponge, however, BÉlorgey doesn’t paint himself painting,¹¹ but from the master of words and things, he draws the lesson that there is only a work of art in that fundamental tension between the subject matter and the means put in place to make it happen. And, by replacing “poem” with “painting,” he could adopt what the writer hammers home, “Recognize the greater right of the object, its inalienable right, in relation to any poem...”¹² He puts it in his own words, “The building has to come out front. The building has to be right.” He adds, however, as if reminding Ponge that the ICW mustn’t be completely sacrificed to the VT, “It’s not because the apartment building is preeminent, including in its critical dimension, that craftsmanship ought to be overlooked.” Here then is what “an apartment block painting” literally means for BÉlorgey.

Besides the apartment block as subject matter or symbolic form, as a “thing,” we can also suggest the apartment building as theme or, even more likely, as motif, by drawing on the vocabulary of literary criticism. In a seminal text,

the Russian formalist Boris Tomachevski¹³ distinguishes between the theme (unit made up of particular elements of the artwork) and the motif, which can be defined as the name given to the theme of an undecomposable part of a work of art. “The motifs combined among themselves form the thematic support of the work of art.” Later, Jean-Pierre Richard, one of the founding thinkers of thematic criticism in fact, would return to the themes/motifs distinction, the former understood as units of meaning while the motifs of a work of art would be, to borrow the definition proposed by the Encyclopædia Universalis, “the obsessive concrete objects that circulate there in a preferential way.” If we go by the fact that the apartment block figures systematically, if not obsessively, in BÉlorgey’s painting, then it is indeed linked to the idea of the motif. And if we borrow from thematic criticism another notion dear to Jean-Pierre Richard, namely, the concept of the landscape, then we could perhaps connect the apartment block as a motif with a broader narrative, both historical and geographical, and able to produce, perhaps, the outlines of a theme.

As for the apartment building as symbolic form, we can limit ourselves at this point in the text to asking ourselves, to paraphrase Hubert Damisch,¹⁴ “Is the so-called apartment block form symbolic? If so, symbolic of what?” When BÉlorgey speaks of the apartment building as symbolic form, he is referring of course to Panofsky and, beyond him, to Ernst Cassirer and “perspective as symbolic form.” In what way did perspective become a major symbolic form in the quattrocento? As Damisch sees it, in that “the mind... grasps reality, or the world, and interprets it” through perspective.¹⁵ While we shall come back to the question of perspective further below, for now we need only remember that, in BÉlorgey’s eyes, the apartment block as symbolic form appears to be the motif that is best suited to grasping reality and interpreting it. But what reality are we dealing with here?

11. We can make out, however, something on the order of a method discreetly on display in the recent use of areas of pure painting. 12. Francis Ponge, *Mute Objects of Expression*, Trans. Lee Fahnestock, New York: Archipelago Books, 2006. 13. Boris Tomachevski, “Thematics” (1925), reprinted in *Russian Formalist Criticism, Four Essays*, trans. Lee. T. Lemon and Marion J. Reiss, Lincoln: University of Nebraska Press, 1965. 14. Hubert Damisch, *L’Origine de la perspective*, Paris: Flammarion, 1987. 15. Damisch, “Origine.”

The great complexes

As I have mentioned above, B lorgey began by painting the apartment block in Lyon where he lived with his parents and where he spent his childhood, a typical construction, in its monotony, of the very banality of the 1960s. He painted two pictures of this building (Le Chardonnet, Lyon, 1993, oil on canvas, 240 x 240 cm), which formed the first geographic ripples of a centrifugal series, in a development and extension of space à la Perec that he has endlessly enlarged since, first on a French and later global scale. Thus, each apartment block was to form the motif of a theme that would be designated as “modernist apartment blocks from city outskirts,” mostly from the 1950s through the late 1970s. Some of the constructions depicted by the artist go back to the 1940s in fact, while others date from the 1980s and ‘90s. They all belong to the category called the grands ensembles (great complexes, in other words, the projects), about which the geographer Yves Lacoste writes, “Following in the footsteps of the man in the street, we have come to call grand ensemble any apartment building or any group of dwellings with a modern look, even if the number of flats they contain does not exceed a dozen.”¹⁶ Historically, the boom in such constructions corresponds to the Trente Glorieuses (the Thirty Glorious Ones, or three decades of postwar prosperity in France). At the end of the war, there was a dual imperative that had to be met, i.e., rebuild on the ruins caused by the bombing and house the masses of workers that were pouring into urban areas from the countryside. The urgency and spatial constraints, as opposed to the dream of the individual suburban villa, led to favoring vast complexes of collective housing. While the causes and dates vary from country to country and continent to continent, an identical movement can be seen in Europe (be it East or West), South America and most of the colonies, with North America having largely anticipated, even urged on, the trend of building big and high. In France between “between 1945 and 1975, the housing stock went from 14.4 million to a little over 21 million, an increase of 46.25%.”¹⁷ A system of zoning (separating residential areas from the workplace and commercial zones) was to radically change the face of postwar cities, which would profoundly modify not only the landscape but also the image of the apartment block.

The generally negative connotation that has hung over these constructions from very early on is well known. One

was even reluctant to employ the term architecture, unless it was to decry the harmful influence of the Athens Charter through an anachronism that smacked of bad faith and a settling of scores. In fact, B lorgey began by painting “nameless” apartment blocks, not the work of well-known architects. It is not that behind these constructions there are no architects whatsoever, but rather that people want to ignore them, the nameless designers being contaminated by the syndrome of anonymity and dehumanization. No singularity, no style, and hence no architect. B lorgey initially painted nondescript architectural entities. He openly accepted the suspicions regarding name architects, and it was only later, when he became interested in Jean Renaudie, but also in the wake of his travels in Mexico, where he discovered Mario Pani, that the painter was to alter his point of view and the criteria of his choice of motifs, that he was to lighten up on the name business, to borrow the painter’s own words.

If we wish to view B lorgey as a landscape painter—which he indeed is, among other things—it is easy to understand that he chose to depict this key part of the modern landscape, constituted by the apartment blocks of city outskirts, ZUPs (priority urbanization zones), and other planned communities, the banlieues, the council estates and the projects, as they are variously called nowadays. If we bear in mind that the artist started painting these motifs in 1993, it becomes clear that his position of enunciation is located “after the fact,” when that great drive to build was not only finished, but also quite widely questioned (which it had already been in its heyday), as well as largely dilapidated, occasionally in ruins and increasingly prey to the wrecking ball. The theme B lorgey is interested in is therefore a period that is over and done, modernist and hence historical. Thus, what had been modern when being built, and associated with the future and progress, was now, at the time of its depiction, obsolete, already old, a thing of the past. Given how their future decay was already inscribed in their very construction, Robert Smithson, for example, spoke of “the architecture of entropy” with respect to them. Walking around Passaic, New Jersey, amid spaces where buildings were going to rise and highways come through, he writes, “The zero panorama seems to contain ruins in

16. Quoted by Thibault Tellier in *Le temps des HLM (1945-1975). La saga urbaine des Trente Glorieuses*. Paris:  ditions Autrement, 2007. 17. Tellier, *HLM*.

reverse, that is—all the new construction that would be built. This is the opposite of the ‘romantic ruin’ because the buildings don’t fall into ruin after they are built but rather rise into ruin before they are built.”¹⁸

This question of ruins in B lorgey’s work has received little attention. Yet it is central to his output in many respects, which is marked at its outset by the clear reference to Hubert Robert, and more recently by the destruction of the Twin Towers considered as historical fact and as (history) painting by Gerhard Richter (September, 2005, oil on canvas, 52 x 72 cm, MoMA, New York), and of course Smithson, another reference the artist has readily assumed. Over the ruin induced by the very notion of entropy (although Smithson was speaking in the already critical context of modernism’s final gasps), the artist superimposed the recognition of the modern movement’s failure, specifically a social and political failure of what, for a time, could be seen at least as a progressive sequence, if not a utopia; and an architectural failure that led to demolition projects. Shortly before starting in on his project, B lorgey read Robert Venturi and Rem Koolhaas because he considered the writings and talk of architects to be more memorable than that of artists, in terms of social issues.¹⁹ But it was a failure too, or at the very least the end, of artistic modernism, a crisis in painting at the very moment B lorgey was finding his way and his subject matter in Germany under Ludger Gerdes and, whatever his objections, in the shadow of Gerhard Richter. Yet we have to take care not to base this undertaking solely on the certified end of modernism. If we want to get a fuller, more accurate idea of his work, we must connect this admission of failure with a more ambitious, if not riskier, project, i.e., against the end of a cycle, to set the sumptuousness of a style of painting that is proud of its traditional means, which it brandishes with in-your-face confidence as it keeps its distance with respect to its own autonomy without forgoing its specificity, taking on an anthropological dimension that is in direct contact with the surrounding reality, current history and the history of art. In this sense, it seems that Robert’s vigorous staging of ruins, and its metaphorical insertion in late-eighteenth-century history, shed a telling light on B lorgey’s position between the fervor of the painting, pre-Romantic atmosphere and postmodern disenchantment. Unlike a Robert piecing together architectural showpieces into novel constructions, B lorgey remains attached to a form of realism that forces him to reproduce apartment blocks as they are, unlovable in the eyes of ordi-

nary mortals, splendid in their painterly treatment. It is this series of dialectical articulations, these paradoxical approaches, that we now need to describe and analyze.

3. Painting. On several entrances

B lorgey’s body of work is divided between paintings and drawings, mostly large-format but always square. The “classic” dimensions are 240 x 240 cm, long the only size and still largely the format of the majority of the works. Occasionally, however, for a range of reasons, some having to do with experiments in how the works are displayed together,²⁰ the paintings and the drawings especially adopt smaller formats, 180 x 180, 160 x 160, 150 x 150, even 105 x 105 cm, and smaller formats still. In the latter instances, the pieces generally depict building details, balconies, for instance. But nothing is systematic and it is possible that the fragmentary view of a façade produces a painting measuring 240 x 240 cm. Why 240? As is often the case with B lorgey, it is for a cluster of reasons, some of which are pragmatic, like the fact that 240 cm is the maximum height for a painting if it is to be able to hang on the wall of a standard apartment, the apartment block painting integrating in this way the inner walls of the said building. He recalled as well that the paintings by Robert that are hanging in the Louvre measure 243 x 243 cm, a format, he concluded, that suits architecture. It is in fact this absence of definitive rules that allows him to vary the dimensions of his formats, recalling that the format in his work doesn’t amount to a dogma, or the condition sine qua non for the project. At times the variations are indeed minute, such as adding a centimeter or so, just to verify whether that imperceptible

18. Robert Smithson, “A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey,” *Artforum*, December 1967. See *Robert Smithson, the Collected Writings*, ed. Jack Flam. Berkeley: University of California Press, 1996. 19. “I reject this angelic view of art history which is restricted to the museum and ignores the building across the way.” Yves B lorgey, interview with the author. 20. When in 2010, fresh from his stay in Japan, he exhibited the results of his work there at the Renos Xippas Gallery, he departed from the “classic” format by attempting, not to do smaller paintings, but rather to give viewers the impression that the painting is being looked at from further away by reducing the formats. An attempt at dematerializing the wall.

difference produces a little additional vibration or not. He excludes, however, the use of fake squares!

The paintings are almost systematically oil on canvas. To select the most traditional technique, the one that most clearly connotes “history of painting,” evinces a clear position that is explained by the context in which the artist began his oeuvre and where, as never before, painting was the subject of every question, every rejection, every speculation—every repositioning, too. It is a choice that is also justified—even more than that—by the very nature of BÉlorgey’s undertaking, i.e., an art that is identifiable by its most visible attributes, which takes as its subject matter not only this art itself, but also a certain state of the world, in the form of apartment blocks dating from the second half of the twentieth century. A few rare examples have a wood or hardboard support, the so-called “Genevan” series mainly.²¹ For several reasons, the artist sees these as a homage to the Josef Albers of... Homages to the square.

The drawings are all executed on paper in graphite, which is occasionally heightened with pastel. The smallest formats are generally put behind glass and framed; the larger ones, made up of two sheets placed side by side, are usually exhibited as is. The drawings never serve as studies or sketches for the paintings, and consequently never have painted equivalents. A good number of them depict entrances, windows or balconies, while others, just as numerous, represent entire apartment buildings. That BÉlorgey chooses to do a drawing rather than a painting can be explained by such simple reasons as the time at his disposal, the urge to do one or the other, and the pleasure in the execution. The concern for remaining faithful to the model is just as constant as in the paintings, even though the representational modalities are appreciably different. The contrasting use of black and white, for example, beside the nod to the tradition of photography, produces a sharper look in which line, competing less with the logic of color, maintains its structuring, orthogonal function. It is also possible to read in the subtle use of the shades of black a homage to the chiaroscuro of those Dutch artists whom BÉlorgey has admired for many years now. Sometimes when the black and white goes beyond the architectural lines without being strictly a function of the landscape, it seems that certain zones of the drawing tip over into fantasy, looming up with no clear intention in the strict arrangement of the visible. Conversely, an eye that is equal parts mischievous and attentive to the canons of modernism cannot fail

to notice the numerous black squares on white backgrounds inevitably produced by the transfer—even a faithful one—of certain window surfaces, pushing banal façades over toward modernist paradigms, as for example the rhythms and structures of the grid Maisons-Alfort (October-November 2007, 75 x 75 cm), or Immeubles à Maisons-Alfort (Buildings in Maisons-Alfort; November 2008, 240 x 240 cm)).

When he began painting apartment blocks, BÉlorgey was very careful to steer clear of buildings designed by well-known architects.²² His plan of action, as he saw it in 1993, addressed buildings, not monuments, buildings that are not viewed with the eye of a seasoned connoisseur, and even less of an enthusiast, unless it is to bemoan the ugliness and social failure which they are a persistent sign of (unless they are torn down). The subject matter selected by BÉlorgey was conspicuous then by its aridness, the very opposite of Robert’s sublimated ruins, and a very far cry indeed from the highly energetic views the great American photographers made of pioneering apartment buildings, artists like Berenice Abbott, Alfred Stieglitz, Paul Strand and others. As for the German school of photography, which has been a ready supplier of apartment block photographs, it is BÉlorgey himself who has put together the shortlist: yes for Thomas Struth and his street perspectives (it is easy to see why), and no for Andreas Gursky, because the all-over cannot be a solution to the current problem of the picture, whether photographic or painterly. And yet, it is clear as day that architecture indeed has its history inside the history of painting, from the towns portrayed by Giotto and Benozzo Gozzoli, Ambrogio Lorenzetti’s La Veduta di Città sul mare, Bruegel’s Tower of Babel and Pieter Saenredam’s church interiors, to the harbor visions of Claude by way of La Città Ideale that is conserved in Urbino and which we are unsure to whom it ought to be attributed, the architect Luciano Laurana, or Piero della Francesca himself, or even some other painter altogether! And we could go on, with

²¹. Ensemble d’immeubles dit Les Avanchets, à Genève, 7 paintings, February-November 2011, oil on canvas, 240 x 240 cm. ²². Mistrust does not mean ignorance, even when the aim of the operation has nothing to do with cultural heritage and is therefore utterly unrelated to the artistic dimension that inevitably attaches to designs by known architects. The first housing block that he painted, Chardonnet in Lyon, where he spent his childhood, is the work of Franck Grimal, and it was buildings by the same architect that BÉlorgey sought out, the same year, in Sainte-Foy-lès-Lyon (Le Grépon) and La Courneuve (Barre Rénou).

those wonderful buildings that are Cézanne’s various versions of Mont Saint-Victoire or his²³ which BÉlorgey spent many long hours looking at; right up to the cubist Delaunays decomposing a number of cathedrals. A long history in the course of which paintings of architecture are more prominent in periods when architecture flourishes and man strives to conquer new spaces of the world and of paintings.

From (documentary) photography to the painting: mimetism and representation

To understand what is at stake in BÉlorgey’s painting, especially in terms of representational procedures, we need to describe the way he works beforehand, before starting in on a painting. The location and documentation phases are indeed essential in that they reflect his relationship to reality and his way of transcribing it in pictorial terms. Rather than turning to drawing and sketches, BÉlorgey makes great use of photography. It is indeed photos, not drawings, that he brings back from his trips and expeditions to city outskirts. Once he has chosen an apartment block or complex for a location, he photographs it from every angle, in fragments if an overall shot proves impossible because he cannot get back enough from it, or there are other structures coming between him and the site. The paper prints that follow are done in standard dimensions; there are never any enlargements, only a patient and meticulous piecing together of the individual shots. The photography phase runs its course without foreshadowing the future painting. This or that photographed apartment building does not inevitably end up in a painting, but it is always from photographs that BÉlorgey paints, with the photos always within sight, sometimes even stuck to the canvas, but never projected on the support, an obvious difference with many figurative painters nowadays. The corpus of photos is enormous, the selection necessarily drastic. The photographic source of this painting is fundamental, and BÉlorgey often talks about his work from the point of view of the objectivity/subjectivity duality. Borrowing from Panofsky the notion of “symbolic form,” even if he does apply it to the apartment building, he cannot avoid viewers’ thoughts turning to perspective. Here is the place then to attempt to say how BÉlorgey’s painting presents such a remarkable singularity, a species of painting boasting a classic technique that took

shape during a period (the 1990s) that was eclectic, to say the least. That singularity—I analyze it elsewhere in this text—arises from a position with respect to contemporary issues, yet is also rooted in a history that is still older and just as fundamental.

In “Ut pictura, ita visio,” the second chapter of her masterful study of seventeenth-century Dutch painting, The Art of Describing,²⁴ Svetlana Alpers deconstructs the received wisdom according to which all mimetic painting is founded on the linear perspective developed by the Italians. Despite the absence of tangible proof of its use, she asserts that seventeenth-century Dutch painting was largely based on the camera obscura model and Kepler’s discoveries touching on the formation of retinal images. Dutch painting and its understanding of perspective would have stemmed almost mechanically from this index-based transposition of reality, i.e., a process and prephotographic view that would make the painting of Vermeer and his compatriots an art of pure description, as opposed to Italian painting, based on the memory of texts, in other words, on narrative. On the one hand, recording reality is achieved through theoretical frameworks (narrative, linear perspective), and on the other, by a mechanical process of transferring. Hence the conclusion that Italian painting is constructed in a nearly abstract manner, in a frame, whereas Dutch painting is above all a product of the faithful tracing of visible reality through color in an arrangement that is always open and outside of the frame.

Through the photographic roots of his paintings, representation in BÉlorgey’s art owes more, it seems, to the Dutch tradition than to Albertian perspective. He himself lays claim to that degree of objectivity provided by the photographic document, which encourages him to side with things. As he repeats over and over, there is not a single detail of his subject matter, not even a color, that is not a product of a reality that is observed and recorded by a camera endowed with the confidence that a painter’s eye can afford it. Against the realist, even veristic dimension of this painting, the artist

²³. What interests BÉlorgey in this painting is also the very pigment that has gone into it, the earthy thickness of its texture such as it comes together in the process of arranging the painting, like the “poietic” at work in Ponge’s writing. This can probably be seen as one of the sources of those bits of pure painting that BÉlorgey would later introduce into his work and which we shall examine shortly. ²⁴. Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago: University of Chicago Press, 1983.

sets another imperative that is just as presumptuous, i.e., that his painting will never descend into hyperrealism. And since nothing is ever simplistic or systematic in BÉlorgey’s painting and drawings, these surfaces often reveal unidentifiable signs, sorts of visual enigmas that recall certain unintelligible microspaces in Vermeer’s output, about which historians continue to lose themselves in conjecture and which some have managed to interpret as simple highlight transfers that the artist obtained inside a camera obscura. We shall see below, though too quickly, the means by which the artist fulfills what Jean-Christophe Bailly calls “the very condition of any mimetic operation, i.e., the operation of intelligibility that requires of anyone who engages in it detachment or distance.”²⁵

BÉlorgey’s art exists then in this tense, though never broken balance. And it is indeed through painterly means alone that this balance is obtained, in other words—and to continue with my reference to Ponge—through the characteristics of his medium, i.e., oil painting. It is here that BÉlorgey borrows from the Italian tradition not the mathematical resolution of perspective space, but a certain sense of framing, use of grids (which is not the prerogative of modernism), and more recently the introduction of abstract elements. For while the apartment blocks and their urban environment are indeed a product of a mechanical recording that guarantees them referential accuracy and, consequently, an anthropological dimension, they are scrupulously inscribed in a painting that looks like a window, or at the very least are clearly framed. Graphic here, rhetorical there, BÉlorgey’s paintings of apartment buildings present a sort of synthesis between a painting that is strictly descriptive and what we must indeed call a form of history painting. Save for this one slight difference—and I will discuss it below—that the usual support of history, human figures, are strangely absent here.

History-geography

“I wanted,” BÉlorgey says, “to force the apartment blocks into the paintings.” Neither to provoke, nor to please, simply because he finds himself at the heart of the triangular relationship between art, architecture and the world. Hence, for him, it is not a matter of loving or not loving the buildings he paints, but of considering them. And if there is any

provocation, it is perhaps in the discrepancy between such a grim subject matter, grim despite the empathy he clearly feels with respect to it, and the use of oil on canvas, a technique generally associated with the most civilized and the most cultivated art form.

We find a similar discrepancy in the work of Yvan Salomone, between the forbiddingness of his landscapes of ports, among other subjects, and the delicacy of the watercolor with which he captures them. Apartment blocks were good then for photography, film and graphic novels; BÉlorgey has brought them into the field of painting. They find themselves transformed, and painting along with them.

Nameless apartment blocks. More accurately, apartment buildings for which nobody cares to know the name of the architect. The series began in Lyon and quickly spread to Marseille and Paris (the Paris-Lyon-Marseille axis well known to intercity train travelers). The modernist apartment blocks can indeed be seen from far off, a quality and a curse. BÉlorgey was spotting them by chance, or intentionally tracking them down. Research about such sites was now determining his travels, just as his travels were furnishing him with new models. From Bogotá, in 2002, he brought back views of apartment blocks that were built by the state and subsequently transformed by the inhabitants, but he also collected images of extreme disrepair. In Mexico City, poverty and deterioration as well as stylish complexes. From Glasgow, the imposing citadels of Red Road Court—he had learned of their existence during a stay in the United States and would return again and again to the site to see it for himself and know it firsthand. A shot framing the first two rows of windows of a complex in São Paulo says more about criminality than any sociology report. From windows in Ankara to Havana, like that small collective apartment building in Istanbul, BÉlorgey’s surveys have been spreading outward in wider and wider circles to encompass the entire world. In the past few years he has been to Japan, Lapland, Tbilisi and Erevan, and he has traveled extensively in Eastern Europe, Poland, Russia, the Baltic republics (to Vilnius and its apartment complex with yellow balconies, to Łódź, Warsaw, Poznań, where he was invited, Berlin, Moscow, Bucharest and Budapest, the list goes on). He sees these immense apartment blocks dating from the Communist

²⁵. Jean-Christophe Bailly, *Le Champ mimétique*, Paris: Seuil, 2005. There we read as well that “imitation only imitates by organizing.” BÉlorgey would not disagree.

regimes and paints them darkly, his palette verging at times on the black and white of the sadness they give off, that grayish black and white of Milos Forman’s earliest films. These are among his hardest paintings, less for the poverty they evince than for the deep melancholia they convey. A kind of history painting without figures, in which the heroes are the apartment buildings, which are not all that mute! Here, as in the troubled neighborhoods of French cities or the devastated neighborhoods of South America’s sprawling metropolises, what Ponge calls the voice of things (the voice of the apartment block) strongly rivals the consideration of words (the demands of the painting). On the one hand, we have the explosion of reality that plays out in the theater of each painting; on the other, the affirmation of an art expressing just that, in this case, the art of painting that reality. It is always this particular tension that gives rise to the formidable quality of BÉlorgey’s painting. Stretching out before him, a lifetime of apartment block projects and therefore trips! Some buildings come to him from architecture treatises or histories, or from his insatiable curiosity in this regard, while others spring from literature. He has planned, for example, to go to Vienna to track down—and find apartment buildings to paint—the neighborhoods mentioned in Thomas Bernhard’s books. He wants to verify. We are a far cry here from the early anonymous apartment blocks, the result of his locating them solely by sight.

Thus BÉlorgey’s “planetary” project—in the sense of the “planetary archives” that Albert Kahn tried to put together in the 1920s, sending camera operators to the four corners of the world—has a dual aim when it comes to inventorying apartment complexes. It seeks not only to offer a view of a universal type of mass habitation, but also to record vernacular particularisms there, less in the classic ethnographic sense, and more in terms of their being fashioned by economic and political contexts.

Renaudie and buildings by known architects

In 2002 and 2003, in Mexico City, BÉlorgey discovered apartment buildings designed by Mario Pani, one of them decorated with a fresco by José Clemente Orozco. Granted, he hadn’t gone there to photograph the work of this great architect, but his fortuitous discovery left an impression on him and the following year, in 2004, in Paris, he began to

look into the constructions of Jean Renaudie. Coming into contact with these buildings from the 1970s, BÉlorgey admits to having relaxed vis-à-vis his problem with the known architect-creator, the difficulty he had painting “name” buildings. He began with a series of drawings meant to accompany a few architect-friends involved in a project to preserve a Renaudie complex in Villetaneuse. Then he painted the vast apartment blocks in Ivry and Givors, among others. Clearly something had given, something major! What is more pictorial, indeed, than the image of Renaudie constructions? What is more naturally cubist? In and by itself, an apartment complex by this architect truly competes with the painting, and yet those intersecting lines and interlocking surfaces do indeed spring from reality. From then on the play between reality and painting, the interpenetrations of one in the other and inversely, and the porous border in between were going to dominate the artist’s concerns and have a hand in the growing complexity of his work.

Other well-known complexes and other big-name architects followed, including Alexandra Road in London by Neave Brown (2005), The Byker in Newcastle upon Tyne by Ralph Erskine (2008), and La Tour Fleurs and La Tour Nuages, in Nanterre by Émile Aillaud (2010), whose L’Abreuvoir in Bobigny had already been treated by BÉlorgey in 1994.

Let’s come back to Renaudie and examine a particularity that appears in some of BÉlorgey’s paintings, viz., his paintings with insets. What is going on? Starting in 2004, the year when he became especially interested in Renaudie, the artist introduced squares painted over the completed surface of his apartment block pictures. The insets represent another view of the same complex, specifically either a detail or, conversely, a more overall view. The size and placement of the insets vary from one painting to the next. The one included in the Dalle de Bobigny (December 2009, oil on canvas, 240 x 240 cm), for example, placed at the center directly on the perspective line, occupies a quarter of the picture surface. In its first state, this painting seemed to pose a problem by the absence of any point of passage towards the rear, because of its almost blind straight-on depiction. BÉlorgey opted for the inset to combat this imposing wall effect, as if piercing a hole in his painting. He also saw the inset as a nod (not the only one) to the perspectival alignment of Albers’ squares. The most numerous additions, however, involve Renaudie’s buildings, in particular the

Jeanne Hachette Center of Ivry. Sometimes they are found on the lower left, sometimes above on the same side. The effect may appear strange, as if the artist had sought to duplicate Renaudie’s cubism with his own collage cubism. It conjures up yet another possible reason, a more intuitive and more unconscious one, although fairly deliberate, when all is said and done. It is a rather touching explanation, whose naivety the painter readily admits, and it is to be found in a genuine homage to the architect of the Ivry center. When he decided to devote a certain number of paintings to Renaudie, for the first time Bêlorgey was looking to turn out a true series, one likely to furnish a complete account of this architecture, so complex and so resistant to being reduced to any straight-on view and layout in perspective. It is impossible to say everything in a single painting and so was born the idea of introducing other paintings into the first one, vignettes that would serve as a zoom or focus, and would adhere even more to the documentary imperative (just as his later decision to bring in zones of pure color come to remind us that the picture counts as much as the building).

The landscape

Yves Bêlorgey dates the introduction of landscapes and nature in his painting to the year 2007, when he left Lyon to settle in Paris. Must we see in this change of place an explanation for his return to landscape elements in his painting? Not so fast! If there is one permanent feature running though the work as far back as we go, it is indeed landscapes, whether the small rural paintings with mountains, buildings, or nuclear power plants viewed from the train, or the panorama of L’Estaque, not to mention the innumerable paintings of apartment buildings that include trees. True, the latter, as in Cézanne’s work, serve as a way of both structuring the fore-, middle and background of the picture and framing the motif, duplicating the stark verticals of the architecture with lines found in nature. Here again Bêlorgey ensures that there isn’t the least doubt as to the verism of his subject matter. Not a tree represented then that not only doesn’t exist in reality but isn’t rooted, we might say, in the very pictorial plane of the painting! When I speak of introducing the landscape into the picture, I mean that the foreground allows nature a broad surface, while the

apartment building appears in the background, blocking the horizon line.²⁶ In other instances, nature—trees and bushes—is sandwiched in between the streets, small houses and apartment blocks.²⁷ Sometimes the word “landscape” also figures in the title of the work, as in Paysage à Sapporo (Sapporo Landscape, September 2009), indicating not so much single apartment buildings as a broad pictorial plane receding towards the horizon along an axis that includes a series of houses and small structures, the whole classically viewed from above. Likewise the term “view”—witness Vue de la rue des Sorins. Bagnolet (View of Rue des Sorins. Bagnolet, June 2008-July 2009, oil on canvas 150 x 150 cm), or Vue des entrepôts de la Sernam à Pantin (View of the Sernam Warehouses in Pantin, November 2010-April 2011, oil on canvas, 240 x 240 cm)—suggests of course a stretch of landscape taken in by the eye. This is a good point to say a word about Bêlorgey’s skies, which were blank and cloudless for quite some time, the kind of skies that photographers of architecture look for. While nowadays the light may still be diffuse, Bêlorgey no longer shies away from the bright contrasts and seasonal effects, which follows the very logic of landscape art. We can finally see in the growing amount of space left to verdant landscapes an important step in a greater process of thinking about the pictorial plane, which led two or three years later to the introduction of vast areas of pure painting.

Pure color

In late 2009, early 2010, Bêlorgey began introducing strange pictorial surfaces into his paintings, foregrounds, usually depicting streets, rendered in an almost abstract style, using the painter’s knife, with streaks of pure paint laid out along lines leading to the vanishing points. Were it not for their materialist treatment, shot through with traces of the artist’s gestures (it is indeed gestural, more than expressionist), these streaks would recall the pavements seen in quattroceto paintings, especially in the work of Piero

26. The paintings in question are *Cachin, Quartier Grandes Terres des Vignes* and *Vénissieux*, all of them from April 2007. These are oil on canvas, the first two measuring 240 x 240 cm and the third 120 x 120 cm. 27. See the two paintings entitled *Monmousseau Quartier des Minguettes. Vénissieux, Avril 2007*, oil on canvas, 200 x 200 cm and 160 x 160 cm.

della Francesca, on which the construction of perspective was founded. Following the insets, this is what we might call the second introduction of an exogenous element—abstract in this case—into clearly realist paintings. Here are a few examples:

Rue Parmentier à Montreuil, December 2009, oil on canvas, 150 x 150 cm
Rue de la Beaune, vers l’avenue de la Résistance, Montreuil, January 2010, oil on canvas, 150 x 150 cm
Rue des Guilands Montreuil, April 2010, oil on canvas, 180 x 180 cm
Rue Érard, Paris 12^{ème}. Immeuble de logement. Architectes : Anger Heyman et Puccinelli. Paris 12^{ème} métro Reuilly-Diderot, March-April 2010, oil on canvas, 240 x 240 cm
Vue de la rue Parmentier, Montreuil, March-April 2010, oil on canvas, 180 x 180 cm

Another painting (Place du Marché. Croix de Chavaux, Montreuil, March-April 2010, oil on canvas 180 x 180) displays similar features, save for this one point: the streaks of color have been replaced by a surface of impressionist-looking spots. This modification is justified paradoxically for reasons having to do with the artist’s attention to realism, that is, the streaks mark direction and movement (the street) whereas the spots signify a static plane surface (the town square).

By 2009, certain “Japanese” paintings like Immeuble et paysage à Sapporo (Apartment Building and Landscape in Sapporo, August 2009, oil on canvas, 180 x 180 cm) already display this penchant for abstraction. Indeed, the way Bêlorgey depicts snow in his work wavers between the referential connection and autonomy for the color white, even allusion to the white of other painters, like Zurbarán’s use of the color, for example.

In some of these paintings, the central subject matter has less to do with apartment buildings than with urban landscapes that are organized around the street or square. Consequently, it is no longer clear if the buildings still constitute the subject matter, or if they only serve as the framework for that surface of pure painting.

The decision to contrast unmixed colors with what he calls “analog” colors, that is, hues corresponding to colors in reality, is one he took spontaneously, telling himself that if he didn’t obtain the intended effect, he could always paint over the canvas. But he did get it. Not only did the

complexity of the painting increase (even at the risk of the picture showing a loss in immediate frontality), but the abstract surfaces did not detract from the legibility of the subject matter. Of course the surfaces had to “hold up” before the weight of the buildings, and the foreground, in its very foreignness, had to assert itself enough so that the balance of forces within the painting retained all of its tension. Bêlorgey doesn’t achieve that tension, I should note, through a hard, clear-cut contrast between the two regimes he conjures up here; rather, it is revealed much more subtly, in a fluidity that springs, not from any theoretical decision, but from his pictorial practice. Starting with Vue de la rue des Sorins, Bagnolet (View of Rue des Sorins, Bagnolet, June 2008-July 2009, oil on canvas, 150 x 150 cm), a work that is very much what a landscape painting should be, we see that contamination of the realist parts by touches of pure color, which already suggest abstraction. This trend has become more marked in the recent paintings, those of Tbilisi and Erevan, where the two registers merge in many areas. In an intuitive, yet brilliant reinterpretation of the impressionist brushstroke, seen in the lush grass, for example, behind the fence in Tbilissi, paysage vu du quartier Navtlughi (Tbilisi, Landscape Seen from the Navtlughi Neighborhood, December 2011-January 2012, oil on canvas, 36 x 36 cm), Bêlorgey blends a realist treatment of the vegetation with pure touches of a green that has been granted its autonomy. At times the play of pure and analog colors becomes joyously crafty. One of the paintings in the Genevan series is especially striking thanks to the sections of the building that are covered in blue, red and yellow, pure colors if ever there were, but also analog colors since they are indeed the hues adorning those parts of the buildings, and there isn’t the slightest doubt that the artist chose to depict the building for that very reason. Anyone harboring a fear of red, yellow and blue now knows why: all three constitute indisputable proof that nature imitates art as much as art imitates nature. By way of another example, in one of the paintings from Tbilisi, i.e., Immeuble du quartier Navtlughi (Apartment Building in the Navtlughi Neighborhood, Tbilissi, Georgia, January-February 2012, oil on canvas, 240 x 240 cm), a small green spot stands out amid the white of the bags, which could be read as the introduction of an abstract surface. Not at all. It is indeed an accurate rendering of a green bag. It is light, fairly jubilant, quite fresh and not without a touch of humor. The white bags themselves, although quite easy to identify, express

something other than the whiteness of the bag. They bring to mind white as white, and recall another feature of B  lorgey’s paintings, his refusal to allow the background to peak through, the rejection of any play on the reserve, the blank uncolored area of the canvas. A painting as B  lorgey understands it is a covered surface, and the white seen there is whiter still in its connection with blue gray or yellow gray, more sumptuously white, asserting in this way, against the ambivalences of the background, as a surface openly proclaimed and embraced: what you see is painted.

To try to interpret this showy layering of figurative and abstract registers in one and the same painting, we might recall here how Georges Didi-Huberman, in a brilliant essay,²⁸ put forward a hypothesis that is both daring and appealing. The main subject of his study and demonstration was the Sacred Conversation, also known as the Madonna of the Shadows, a fresco painted by Fra Angelico around 1438-1450 in Florence’s Convent of San Marco, specifically four painted panels that are devoid of any obvious figures and form the lower part of the work at eye level. Didi-Huberman challenges the notion that the marmi finti (fake painted marble) are simply decoration. Since the intention of Fra Angelico, a devout painter and the very essence of the cleric, was to conjure up through paint the memory of the Incarnation’s mystery, the author hypothesizes that in the good friar’s work, according to the negative theology of Pseudo-Dionysius the Areopagite that he practiced, what is called figura is the opposite of what art history usually designates as figure (the mimetic image of reality). It is thus through this dialectic of dissembling figuration that he is able to suggest the Incarnation. For the divine is dissimilar, “a shapeless shape, a figure that bears within it the unfigurable.” Not the mimetic arrogance which the Renaissance was firmly grounded in with Alberti, but a few simple spots of paint on marbled veining—it is the latter humility alone that holds out the hope of offering the idea of God through the visual rather than the visible. Speaking of these four panels, Didi-Huberman concludes, “These zones are thus negations in action of the common notion of figure; they introduce the mystery, ‘the unfigurable in the figure’; they are sections of colored pigment projected on a wall, and sections of negative theology.”

How can a reference to Didi-Huberman decrypting Fra Angelico’s marmi finti help us understand the dual register that B  lorgey employs in this recent series of paintings? The latter is of course no devout painter concerned with the

mystery of the Incarnation. And granted, the early twenty-first century isn’t the quattrocento; the issues which painting is subject to in our recent age have very little in common with the Italian Renaissance. The fact remains, however, that a painter today has decided to include in paintings that are by nature figurative and therefore mimetic, patches of abstract painting. “Abstract painting,” of course, isn’t an expression Fra Angelico would have used. If we are allowed to do so nowadays, it is because the expression “abstract painting” corresponds to an attested occurrence from twentieth-century art, which, since the famous watercolor of Kandinsky, has produced to date major works in very different styles and contexts, to the point of incarnating (!) in the late 1960s and early 1970s the limit and end point of modernism, what one might call, to borrow an expression coined by Didi-Huberman (regarding Fra Angelico...), the total “autonomization of the signifier,” and which Philippe Lacoue-Labarthe termed, as we have seen, “the disaster of subject matter.” In bypassing this limit through both figuration and other forms of abstraction, painters, beginning in the 1980s, were able to continue to paint and express in painting what couldn’t be expressed through other means. It is in this context that B  lorgey began to produce his work, i.e., by refusing to extend modernism in the form of art for art’s sake, but also by rejecting a “cultivated” painting that is referential in its motifs and the stories it tells. Our artist, then, threw over abstract painting and adopted a documentary method that leads to realist paintings that are trustworthy with regards to their referents, which are always verifiable and recognizable. Perhaps he could have been a photographer. But he claims to be a painter and painter he is. Through this medium he intends to embody the aspect of reality he has chosen to cover, the hulking residential blocks of the years 1950-1980. Yet representation here cannot be reduced to imitation. Of course mimeticism constitutes one of the characteristics of the project, but it is not just about reproducing apartment blocks; for that, photography is indeed enough. What B  lorgey’s art is moving towards is establishing a dialectical tension between what he calls the “subject matter” as a section of figurable reality, and the means needed to attain that, which is to say, painting, its recent history, and all the

28. Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris: Flammarion, 1990.

questions that it conveys here and now, i.e., representation and presentation. And in this demand, which he finds suddenly urgent to recall, it is not surprising that the “bits of painting” he chooses to integrate with the usual apartment block motifs occasionally display surfaces that are Richterian in appearance, if not by nature. We know that during his stays in Germany, B  lorgey moved in a milieu very much haunted by the presence of Gerhard Richter, who was then teaching in Düsseldorf. It is also clear that by moving out of that tutelary, if troublesome, shadow, he was able to find his own voice. Finally, we know that any and every choice retains a memory of the other, alternative element and that, in a way, be it only by contrast, Richter has never left the French artist’s purview. Frankly there is nothing shameful in B  lorgey’s deciding—Richter having already taken his leave through the front door—to sneak him back in through the window, in a tip of the hat that testifies to the younger artist’s lucidity and humor (by bringing together in one and the same work what the German painter used to carefully separate). Finally, the tip of the hat to Richter can be read less as a reference than as a possible archetype of painting, a sign of abstract painting understood in a broader, more historical sense. It shouldn’t escape our attention, finally, that these surfaces of pure painting correspond to the space of the street, that locus which is emblematic of the failure of architectural modernism. How can we not see then in this operation a final act of bravado that consists in substituting the triumph of painting for the disaster of the subject matter?

Perspectives, passages and emergency exits

Perspective in B  lorgey’s paintings raises a number of specific questions, beyond its historical and symbolic functions. Of these I would like to recall, however, that the connection between painting, architecture and theater, in the play of mimesis and especially in the introduction of perspective, became clear very early on, and, from that point of view, B  lorgey’s work is a discreet reminder of it. I shall content myself here with pointing to the fertile line of research represented by the study of theatricality in this body of work. While B  lorgey resolves the technical aspects of this through the mediation of photography and a minimum of attention to the main lines in the picture itself, he turns to this for

what we might call the painting’s exit. The motif of the apartment block implies, we know, a frontality which has been called here “the imposing wall effect,” a spatial end point that is probably also an existential impasse. B  lorgey’s painting seeks constantly to conquer that wall, either by skirting it, or by putting a hole through it. Generally it skirts the wall through lateral vistas, often streets or lanes that open onto areas outside the frame. It is most often via the passages, however, the open entrances, the ground level of raised constructions perched on columns, that the question is worked out. It is also worth recalling that in the absence of an architectural solution and hence a solution connected with the referent, the artist has at times introduced an inset into the painted surface. He also says he has given up painting certain apartment blocks because they offered no passage through the building entirely nor an opening of any sort. Among the reasons that push an artist of surfaces to want to escape from them, I would advance that, beside the wish to overcome both the inherent entropy in this vast construction movement, and the political and social failure that that led to, B  lorgey’s art presents a constant critique of the all-over technique in that it represents a certain general consensus of modernist painting, a dead-end for painting today. That these two reasons are associated here is not irrelevant if we bear in mind the basis of this body of work, i.e., the apartment block as painted subject matter. This supposes a critique of the building as much as a rigorous examination of the expectations of paintings.

Dwellings without inhabitants?

“The spectacular view always made Laing aware of his ambivalent feelings for this concrete landscape. Part of its appeal lay all too clearly in the fact that this was an environment built, not for man, but for man’s absence.” J.G. Ballard (High Rise)

B  lorgey’s paintings spark in the viewer an exceptional effect of presence; it is difficult not to remember them once you have seen them. And yet! How many of these attentive viewers were struck from the outset by what was obvious, by what ought to have been blindingly evident and which they didn’t notice at first glance? Who has noted straight off that there are neither humans nor motor vehicles in these

depictions, which are so radically urban otherwise? The fact is worth pointing out, just as the search for an explanation is well worth the trouble. The absence of humans in B  lorgey’s painting is not at all shocking because they are not an indispensable part (not in the apartment blocks themselves, as Ballard asserts, but in B  lorgey’s painting). Before we go over a few of the substitution strategies the artist has devised, it is worth referring to history and a few examples of the importance that certain painters of architecture gave the human figure within their paintings, Pieter Saenredam²⁹ and Hubert Robert,³⁰ for instance. That the Dutch master of Haarlem excelled in depicting church interiors detracts not a jot from the interest of a quick detour through his work, which B  lorgey has seen little of to date, by the way. In Saenredam’s work, not only do the figures, or the occasional dog, parsimoniously placed in the churches, serve as indicators of scale in a wholly Lutheran view of humanity’s relationship to God, but very often they also appear faceless, or nearly, given they are seen from so far away. Logically, in other words, in the logic of the devout believer and the seventeenth-century Dutch painter, Saenredam denies these figures any biographical existence or—even more so—any psychology, reducing them to their social representation and their location in the painting. From these figures, so minimized in Saenredam’s (Protestant) architectures, to their complete disappearance in B  lorgey’s (civil and secular) architectures, there is but a difference of degree. In the work of Hubert Robert, Catholic and a bit Roman, the relationship of scale is reduced of course, but the difference between the figures and the architecture in which they are placed remains glaring. Everything changes when it comes to the status of the figures. In the art of the French painter, who was quite familiar with Italy, the narrative urge remains intact in the pure tradition of history painting, and his compositions are based as much on narrative as on architecture. If, by its very reality, the ruin represents history, it also serves as a framework, practically a setting, for stories, those of the century of which these painters are both a product and symptom. I stated above that B  lorgey’s apartment buildings can seem like the heroes of a story without humans. But are these contemporary figures for whom they were built, regardless of what Ballard maintains, so manifestly absent? On the face of it, yes, even though a few ghostly shades loom up here and there, like that vague silhouette in a bus shelter (Monmousseau, Quartier des Minguettes, Vénissieux, April 2007, oil on

canvas, 160 x 160 cm), or those bouncy, lively anthropomorphic outlines that are, however, merely part of a movie poster (Dalle de Bobigny. Magic Cin  ma, July 2009, oil on canvas, 150 x 150 cm).

As B  lorgey puts it, “I quickly became aware that it is viewers themselves who are the figure in the painting, that that validated the scale of the painting and the painting had to be on an equal footing with viewers; yet if there was indeed a figure in the painting, it was there to introduce a third instance, which viewers see and think that there was a story... Yet there is no narrative, no story. If there is a story, it’s the story of the building, the title of which, the name of the architect, I provide. One part of my manifesto is indeed that absence of figures. It is a paradox since my paintings are very figurative.”

Actually, the presence of humans in these paintings takes shapes as synecdoche, that rhetorical figure indicating an object by its attributes or by the material making it up, the whole by one of its parts, the figure by an object characterizing it, etc. If we get closer, if we look closely at the balconies, for example, we see laundry drying there, clothes, flower pots, furniture inside, often curtains, trashcans, garbage and finally bikes, lots of bikes. On the other hand, never any automobiles or motorcycles, no motorized prostheses. As the artist puts it, “The bikes are a kind of ecological irony.” The irony also affects the cars. Thus, in the painting now hanging in Mamco,³¹ which sprang from a trip to Moscow in 1996, a bit of sheet metal in the size and shape of a car can be seen. The car indeed stands underneath, but it does not appear in the painting, no more than the liver of Venus de Milo appears in the sculpture depicting her...

*
* *

As I have tried to show above, B  lorgey’s body of work, his painting especially, rests on a certain number of tensions. These include the voice of the apartment building/the

²⁹. Dutch painter (1597-1665), famous for his church interiors in Haarlem and Utrecht especially. ³⁰. Hubert Robert (1733-1808) spent eleven years in Rome, where he knew Piranesi. Imprisoned during the Reign of Terror, he was named curator of the Museum national, precursor of the Louvre, in 1800. ³¹. *Quartier Yass  n  vo*, Moscou, January 1997, oil on canvas, 240 x 240 cm.

demands of painting; the opacity of the wall/the openings in the picture; the universalizing generic/the vernacular particular; the failure of modernist architecture/the aporias of painting; the objectivity of photography/the subjectivity of the brushstroke.

There is one feature of this painting that has drawn little attention to now and on which I would like to conclude. I call it “the happiness of details.”

While most of B  lorgey’s paintings, through their very subject matter, can be grasped from afar and identified at a glance, one only gets the full, jubilant picture by moving in close and bodily entering a space that is perfectly made to measure. For viewers who are not shy about poking their noses practically into a picture, a painting by B  lorgey harbors a wealth of surprises, each one happier than the last. The artist often admits that he would like to obtain a more impastoed effect and greater transparency at one and the same time! To do this, he has employed a growing number of techniques and ways of covering the surface of his canvas, thus running counter to every modern orthodoxy. Getting in close to the white and very slack slab of concrete of the slab that is the Tours Giralda et St Blaise, square de Vitruve (décembre 2011-janvier 2012) (Giralda and St. Blaise Towers, Vitruve Square (December 2011-January 2012, oil on canvas, 240 x 240 cm)), you realize the degree to which it is packed with pigment applied with the painter’s knife, impastoed, yes, and yet diaphanous and radiant as well. I have mentioned above those intermediary zones between pure and analog color, and that mischievous way of rendering certain fences... But where the painter really has a ball, as far as details go, is in the windows, those innumerable squares and rectangles that are so many paintings within the painting, incredibly meticulous and precise paintings in the drape of a curtain, or in that shadow falling towards the interior, or finally in the reflections of the plant world, so numerous and varied. Viewed in a different way, they are so many abstract paintings,³² except that they are all without exception based on the depiction of a verifiable detail in reality. The minute parts of the painting we are talking about here are details in name only, given that their importance proves equivalent to the general and immediately visible tenor of the whole, the voice of the thing. Besides the poet Francis Ponge, whose name has often come up, this is what has to be singled out now, the second reference B  lorgey readily claims: Robert Bresson. It is from the French filmmaker, make no mistake, that he gets his obsession

with details, not viewed as a simple scavenger hunt for the eye but rather, like the volumes and structuring lines, as an essential part of the whole.³³ B  lorgey owes him his conviction that things are equal. What strikes us in Bresson’s work, which is probably an effect of his Franciscan Christianity, is that level gaze before all of reality’s parts. Bresson’s world is always seen at eye level, without any overhead or authoritative point of view, and each object—the most banal door handle, the automobile detail—captured in this way, is endowed with the most absolute dignity in his work. So it is that the fluidity of the motifs in Bresson’s films, whether it produces tragedy (Money) or redemption (Pickpocket), weaves a continuum of reality that has remained unequaled since, and which most artists of any importance gravitate to. Likewise, in the painter’s work, there is no hierarchy of values, objects and points of view, but indeed, as in the filmmaker’s output, that transitional quality, mediatorial in the relationship between objects, beings and the world.

At this level of command, B  lorgey’s art has acquired such confidence that he can permit himself certain fantasies which would seem elsewhere, if not naïve, then at least incongruous. I mean those bits in certain zones of a painting of verist fussiness, useless to the inattentive eye and yet so precious to the bliss of those who spot and savor them. Patiently conceived and elaborated, based on a clear-sighted and courageous analysis of a state of the history of a contemporary art that had only lately emerged from modernism, wary of all the recent orthodoxies, this oeuvre allows itself the luxury of a freshness and freedom that bring off the miracle of transforming a part of our environment deemed unattractive into the wonderful adventure of a painting endowed once again with its anthropological dimension.

³². *Immeuble de la porte de Pantin*. Architecte Paul Ch  m  tov. Construction 1980 (October 2010, oil on canvas, 240 x 240 cm) is a recent work of B  lorgey’s. The foreground corresponding to the street is filled with pure color. At the center, towards the apartment building, he has accurately reproduced two guardrails, above white, below yellow, separated by a thin empty space. From the observer’s point of view, it looks like a painting by Bernard Piffaretti! ³³. Far be it for me to make B  lorgey out to be a pious painter, and yet—the reference to Fra Angelico being the first sign—clearly running through his work is that sense of equality among things, of attention paid to the least among us, which likens him to a Bresson, who was very Franciscan in spirit, raised on Christ’s command that “inasmuch as ye have done it unto one of the least of these my brethren, ye have done it unto me.”



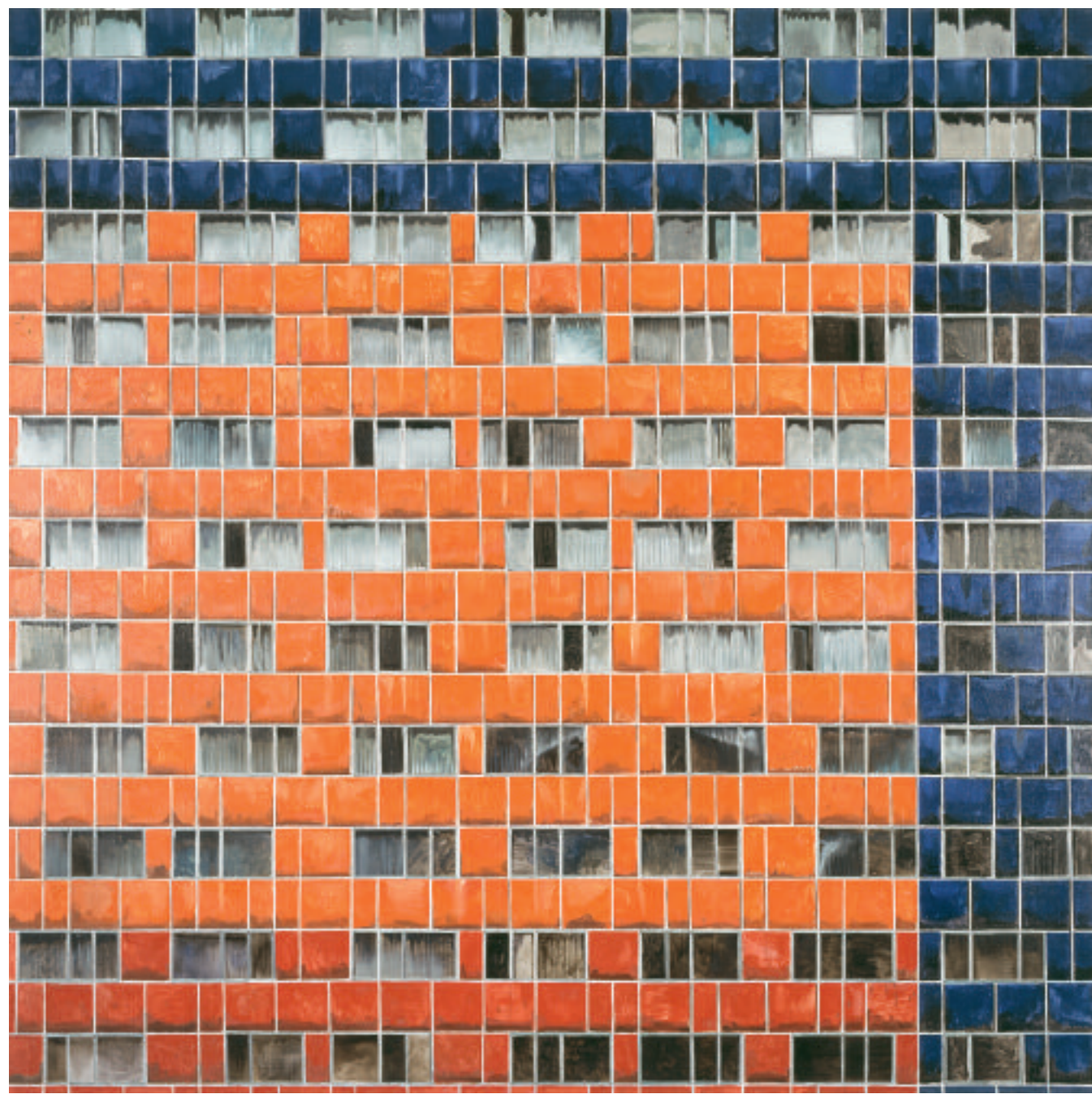






















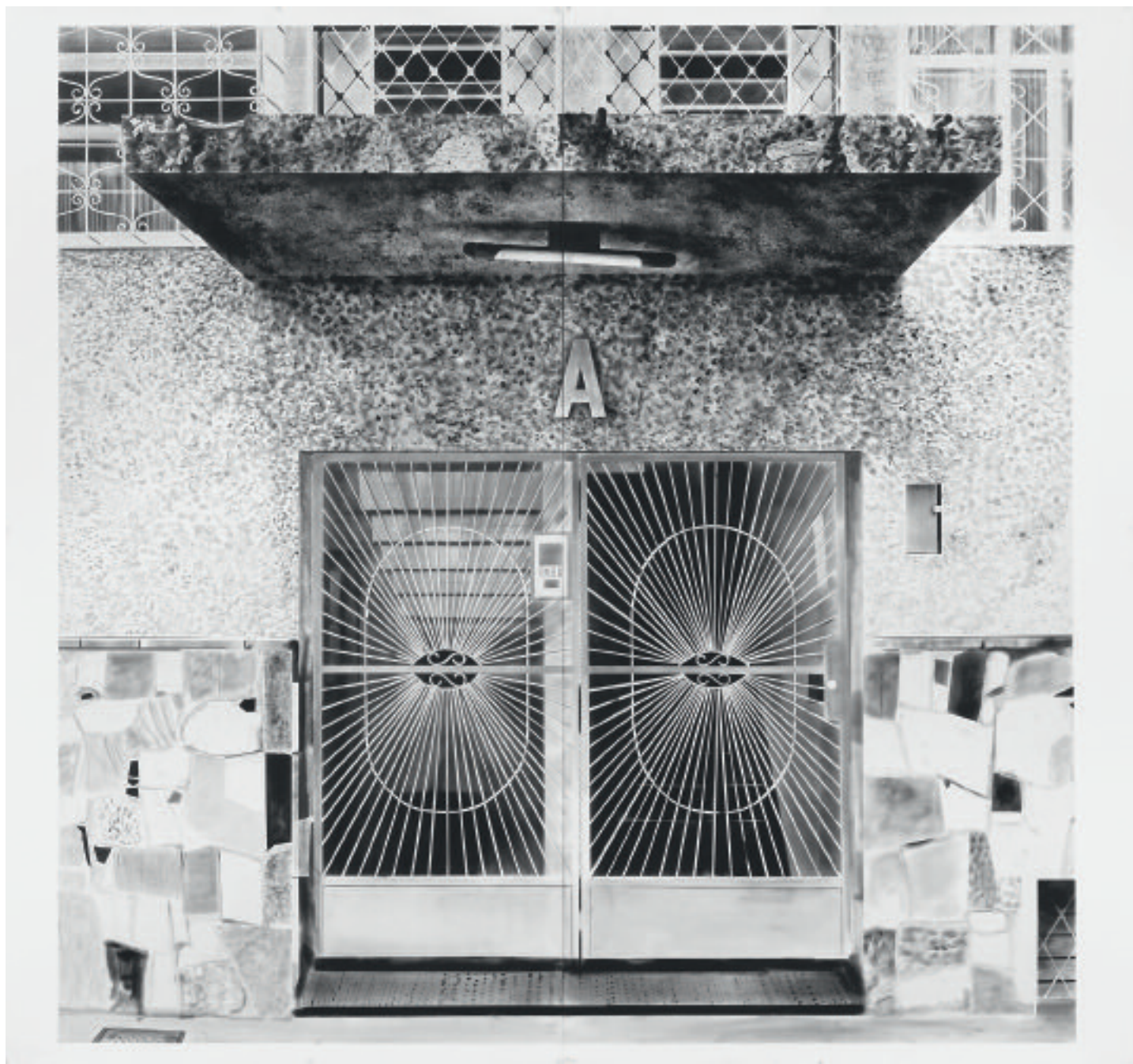
























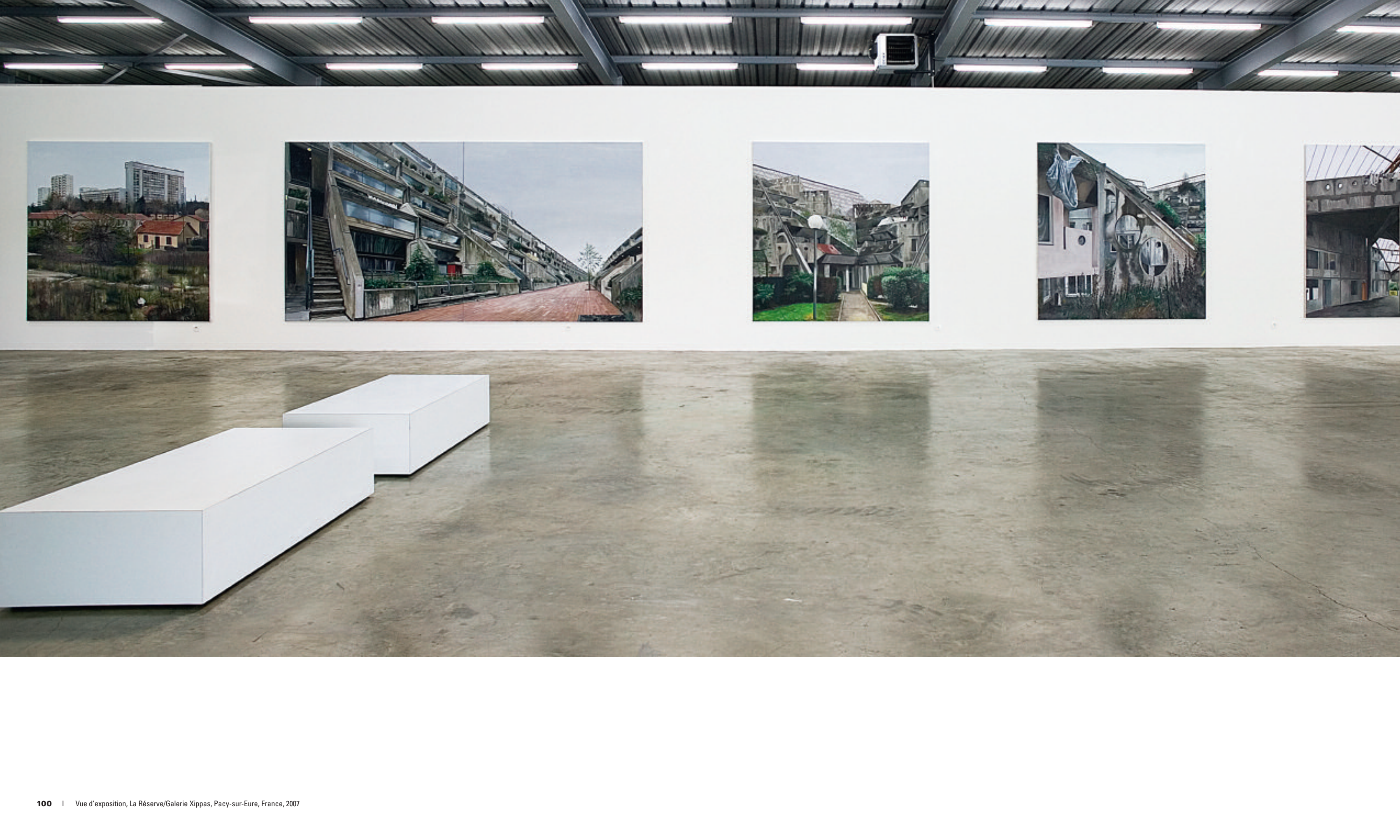
















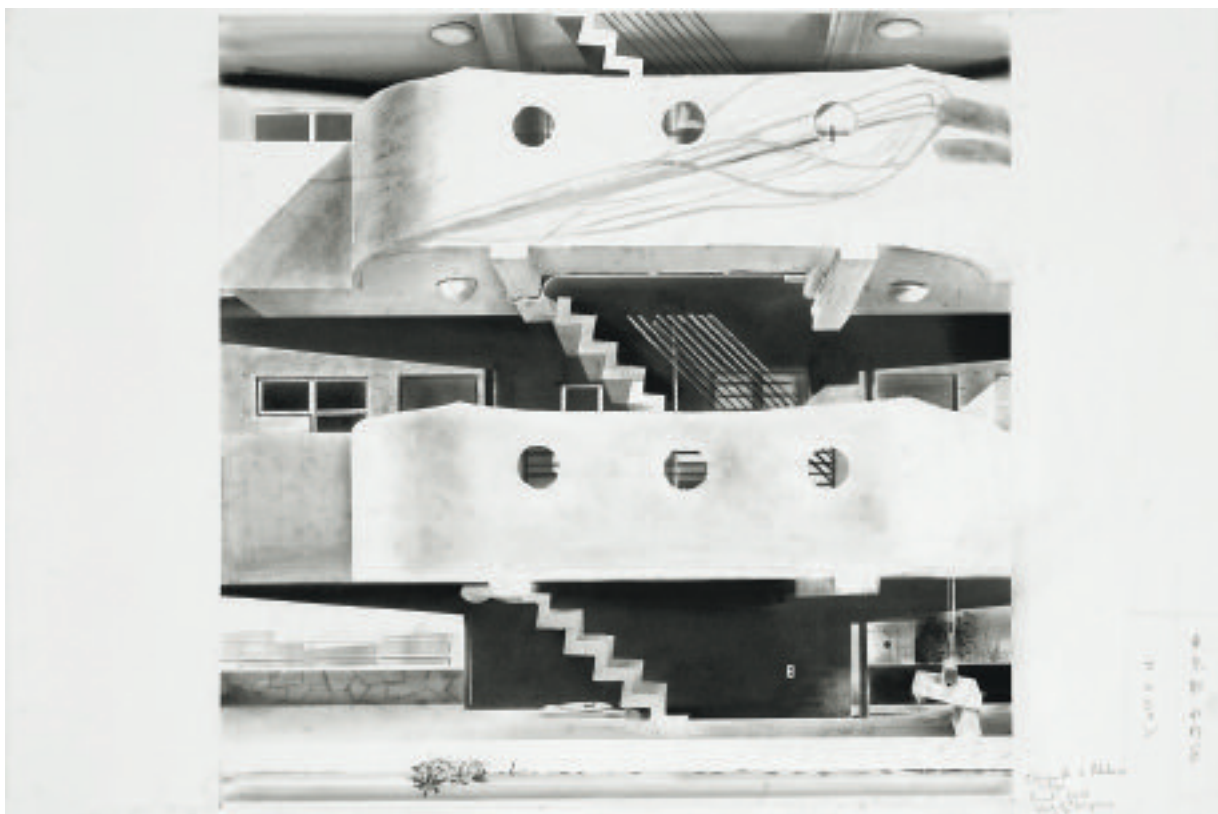






















































Jean-François Chevrier

Le grand écart

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

L’immeuble collectif est devenu le mauvais objet par excellence, ou l’objet d’une mauvaise conscience. Il bloque à la fois l’adhésion au modèle anthropologique de la maison comme abri et le processus d’identification que l’œuvre d’art est censée mettre en place. Souvent considéré comme un signe de réduction de l’humain à l’animal – la fameuse « cage à lapins » –, l’immeuble collectif est presque tabou. Il rappelle en version *soft* la caserne et les baraquements concentrationnaires. En Europe de l’Est, il est rejeté comme un vestige des régimes communistes. Pour ma part, je regarde ces objets tels qu’ils se présentent aujourd’hui en gardant à l’esprit l’ampleur du projet qui a motivé leur construction. Je ne veux pas de ce mélange de compassion et de dénonciation que semble appeler le sujet. Je ne montre pas un monde idéal, je tente de restituer ce que j’ai vu. Je me situe dans l’écart entre l’utopie et ce qu’il en reste dans l’inachevé de l’actualité¹.

Cette déclaration est aussi nette qu’ambiguë. L’ambiguïté tient fondamentalement à la teneur documentaire des tableaux, réalisés à partir de prises de vue photographiques. L’idée de faire des bons tableaux de mauvais objets n’est en

soi ni bonne ni mauvaise ; elle peut être banale ou intéressante, les critères de jugement sont eux-mêmes variables. L’ambiguïté tient d’abord au sujet.

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

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

Il signale que le premier immeuble qu’il a peint, en 1993, représente une barre de treize étages construite en 1956, le « groupe Mont-Blanc », à Sainte-Foy-lès-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 1960². 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 où Bélorgey travaille actuellement ; 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, architecte-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 ou des maîtres du Néobrutalisme, Alison et Peter Smithson, 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. Il 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, il a pris en compte le Néobrutalisme. Mais il a, jusqu’à présent, ignoré le domaine italien (Aymonino, Rossi, etc.). Il s’est intéressé à la grande échelle architecturale plus qu’à la question du territoire (mise en avant par Aymonino). Quand il peint l’immeuble monumental édifié par Paul Chemetov porte de Pantin, sur le périphérique, le traitement informel du sol au premier

plan contredit à la fois la structure architectonique et l’échelle territoriale.

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 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.

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.

De manière corrélative, 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 ^{xix}e 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’imagination³.

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 justesse⁴.

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

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

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.

*
* *

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 Bélorgey 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 côté 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. Bélorgey 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 tableaux⁶. » 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 1750, 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. Bélorgey 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 rédemption⁷. 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

5. Les paysages avec immeubles s’apparentent aux paysages avec monuments dont Hubert Robert, en France au XVIII^e 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 XIX^e siècle. 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 ».

et présente un aspect d’épure qui peut rappeler la clarté 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 XVII^e 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 XIX^e siècle, le pittoresque, relayé par une photogénie diffuse, condense les deux registres de manière plutôt indigeste. Les vues peintes de Bélorgey comme ses grands dessins 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 lequel s’est fondée la géométrie constructiviste du XX^e 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 XIX^e siècle, tout avait été dit, tout et son contraire, et par les meilleurs auteurs : la métaphore de la machine devait résoudre le grand écart d’une culture divisée entre le métier pictural et la technique industrielle, entre les beaux-arts et les nouveaux médias. 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.

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,

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 Flamand 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 rendu du *Traité d’architecture* de Léonce Reynaud en 1853. Il la rapproche évidemment de l’idée de « la maison-outil » avancée par Le Corbusier dans *Vers une architecture*, soixante-dix ans plus tard. Comme Baudelaire, entre autres, le rappelait en 1846, la métaphore de la machine valait aussi – et depuis longtemps – pour le tableau : « Un tableau est une machine dont tous les systèmes sont intelligibles pour un œil exercé ; où tout a sa raison d’être, si le tableau est bon ; où le ton est toujours destiné à en faire valoir un autre ; où une faute occasionnelle de dessin est quelquefois nécessaire pour ne pas sacrifier quelque chose de plus important » (*Salon de 1846, Œuvres complètes*, t. II, Claude Pichois [éd.], Paris, Gallimard, 1976, p. 432). 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-Baptista), considéré comme le dernier grand ensemble construit à Genève, entre 1971 et 1977.

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.

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 à la fin du XIX^e siècle est taxée de nostalgie¹². 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’art¹³ » . 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

¹². Camillo Sitte, *L’Art de bâtir les villes. L’urbanisme selon ses fondements artistiques* (*Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, Vienne, 1889), trad. D. Wiczorek, 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.*, pp. 119-120).

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 coloré¹⁴. 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 les 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 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 paralysie¹⁵.

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 tableau¹⁶.

Cette 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, *La Maison abandonnée* – parmi les « sujets à halo » de Cézanne¹⁷. Le « halo » contredit la vue descriptive (Breton parle d’un « milieu non transparent »). À la suite de Cézanne, Matisse cherchait une « condensation des sensations¹⁸ ». Les constructivistes ont écarté les conventions

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. ¹⁵. Rémy Zaugg, *Conversations avec Jean-Christophe Ammann*, Dijon, Adac, 1990, pp. 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. D. Arasse, Paris, Gallimard, 1975, pp. 13-16). ¹⁷. André Breton, *L’Amour fou* [1937], Paris, Gallimard, 1964, p. 120. Le tableau reproduit sous le titre *La Maison du pendu* et daté par Breton de 1885 est *La Maison abandonnée* (n° 351 du catalogue raisonné de John Rewald, qui le situe plutôt à la fin des années 1870). Il avait été publié sous le titre *La Maison du pendu* dans la monographie consacrée à Cézanne par le critique allemand Julius Meier-Graefe en 1910. Le seul tableau qui porte aujourd’hui ce titre est conservé au Musée d’Orsay ; il figurait dans l’exposition Cézanne de L’Orangerie au printemps 1936. 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*, Dominique Fourcade [éd.], 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’ensemble induit une définition psychophysiologique du tableau.

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 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 ^{XX}^e siècle. Et la maison le hante. Parce qu’elle est le lieu idéal, ou commun, de la vie privée.

Les constructivistes avaient écarté le primat de la « vue » et, par là même, le modèle de la composition beaux-arts, au profit de l’espace et des « éléments » constructifs¹⁹. L’histoire de la photographie d’architecture montre la résistance du *point de vue descriptif*. Bélorgey situe son activité picturale

dans cette tension; il ne prétend pas restaurer la culture du tableau urbain ni, a fortiori, l’idéal de la ville comme œuvre d’art. En revanche, il refuse le modèle d’un espace englobant délivré du halo subjectif de la description picturale. Le tableau documentaire est pour lui le lieu d’expérience du grand écart d’une culture du « sujet » – le sujet peintre – qui traverse les bricolages et les mécanismes de fusion identitaires.

¹⁹. En 1923, El Lissitzky définit « l’espace » par opposition avec « l’image » : l’espace est « ce qu’on ne voit pas à travers un trou de serrure ou une porte ouverte »; il « n’existe pas seulement pour l’œil », « on veut y vivre » (traduit en anglais dans El Lissitzky, *Russia: An Architecture for World Revolution*, Cambridge [Mass.], The M.I.T. Press, 1984, p. 138).

Jean-François Chevrier

The great divide

Bélorgey is a painter of pictures. Their format, with some exceptions, is invariable: 240 x 240 cm. He also produces drawings in the same format. His chosen subject is apartment blocks. He generally sticks to isolated buildings, seen either in their entirety or in part, and without their residents. But he does in some cases enlarge the view to include the immediate urban environment, or, in recent times, the surrounding landscape. The drawings are tightly framed, often showing the entrance to a building. These choices are more or less explained: the height of the works, for example, is slightly less than that of the buildings’ (invisible) ceilings, and slightly more than that of the human body in extension. The subject is a fixed, defining characteristic of Bélorgey’s pictorial activity, not just a pretext for it. But before becoming a “good” pictorial motif, it was a “bad” cultural object.

The apartment building has turned into the bad object—or the object of a bad conscience. It invalidates both adherence to the anthropological model of the house as a shelter and the process of identification that works of art are supposed to engender. It is often considered as signifying a reduction of the human to the animal, as with the “rabbit hutch” idea. It is almost taboo. It recalls a “soft” version of the military barrack or the concentration camp. In Eastern Europe, it is rejected as a reminder of the old communist regimes. Personally, I see these objects, the way they look now, in the light of the ambition that led to their construction. I do not go in for the mixture of compassion and denunciation that they often seem to demand. I do not depict an ideal world; I just try to reconstitute what I have seen. I situate myself in the divide between utopia and what remains of it in the incompleteness of actuality.¹

This statement is both clear and ambiguous. The ambiguity derives, fundamentally, from the documentary content of the paintings, which are based on photographs. The idea of making good paintings out of bad objects is in itself neither good nor bad. It may be banal or interesting; the

judgemental criteria themselves are variable. Above all, the ambiguity has to do with the subject.

The apartment building differs from the private house, the office block or the investment property. The latter was the vector of homogenisation of the Haussmanian city, at a time when architectural compositions were seen as “urban pictures”. But Bélorgey’s (painted) pictures show the city from a different angle. He is interested in the signs, and the remains, of a different “project”: a social, political project; something “collective”. The apartment building was seen as an alternative to the middle-class city; it could be an element introduced into a pre-existing built environment, or part of a new development. It was constitutive of the housing project, and generally associated with it. Bélorgey is not interested in the 19th-century prototypes. He does not attempt to gloss over the historical divide between mass urbanism (along with modern art) and the beaux-arts model of composition; he ignores workers’ housing, garden cities, and the kind of low-cost housing that was a laboratory of social architecture between the 1890s and the 1930s. He initially avoided the kind of authorial architecture that is studied by historians of architecture, concentrating on the large complexes that were constructed in French suburbs and new towns, without any preference for the more innovative or eye-catching examples. He favoured the post-war period between 1945 and 1975, when new standards for collective housing were applied and generalised across France. These were the “thirty glorious” years, during which Bélorgey (b. 1960) was living with his family as a child and an adolescent.

He points out that the first apartment building he painted, in 1993, was the Groupe Mont-Blanc, a thirteen-floor block

¹. Yves Bélorgey, “Immeubles, tableaux, documents”, in *Communications*, n° 79, *Des faits et des gestes. Le parti pris du document*, 2, ed. Jean-François Chevrier and Philippe Roussin, June 2006, pp. 171-172.

in Sainte-Foy-lès-Lyon, constructed in 1956, where he lived with his parents as a child. And family photographs from this period² attest to a light-filled environment and a sense of wellbeing which, in the 1960s, were shared by many residents of similar buildings. The standards that had been set, not just for the middle classes but also for those less favoured, contrasted with the precariousness that prevailed in the more run-down areas and the slums. The autobiographical dimension has had other ramifications too: an uncle of BÉlorgey’s, for example, lived in an apartment building in Montreuil, close to where the artist has his studio. The history of such buildings is also that of families, though less so as BÉlorgey’s field of enquiry has grown larger over time. The history of architecture and urbanism does not interest him as such.

BÉlorgey has however painted several buildings in Le Mirail, a district of Toulouse, and has devoted an important group of paintings and drawings to Jean Renaudie, an architect and town planner who worked in Ivry-sur-Seine and Givors. In other parts of the world—Russia, Eastern Europe and Latin America—he has also followed the same principles. He does not choose buildings for their historical significance. He sometimes deals with projects by architects such as Émile Aillaud, Alison and Peter Smithson (the leading figures of New Brutalism) or Ralph Erskine (one of his most spectacular paintings is a view of the famous Byker Wall in Newcastle upon Tyne). But he does not insist on the qualities of projects; he displays that which exists, in other words that which he has seen, and that which the camera has recorded. He takes little interest in the research on housing that was carried out in new towns during the 1970s, and particularly in France. To an historian of architecture, his selections might seem casual: along with New Brutalism, one finds proliferative megastructures, and Team X, but not (or at least not yet) Italy (Aymonino, Rossi, etc.). He is more concerned with large-scale architecture than with questions of territory (as highlighted by Aymonino). In his painting of the monumental building designed by Paul Chemetov at Porte de Pantin on the Paris ring road, the informal treatment of the ground in front of the building contradicts both the architectonic structure and the territorial scale.

Each building is an example drawn from a large series. And each example is unique, in the sense that it is isolated and monumentalised by the corresponding painting. But it

does not present the exemplarity of artefacts, or documents weighed down by history. BÉlorgey is not an historian, and he does not work for History. The motivation for his activity is, rather, a (strange) duty of memory. When the construction of large housing developments came to an end, in the late 1970s, town planning took the direction of “renovation”. But what BÉlorgey is concerned with is something more like “reparation”. He has set himself a programme, and he makes images of buildings. His work is not “constructive”, as the term was understood by the artists of the 1920s, since he interprets documentary material without attempting to transgress the norms of the naturalistic viewpoint. This interpretation is a restitution of a combination of pre-existing forms, not a contribution to an actual programme of social construction. His orientation towards the “repair” of a collective project is closely bound up with a biographical interest.

The idea of a “collective” dimension gave rise to a generic form. Were it not for the captions that accompany the paintings and drawings, one might see them as being homogeneous. The “material” (that which is interpreted) is not uniform, but the generic character of the architectural forms results in a reduction, if not a neutralisation, of differences: one might think of a gamut of variations on a single theme. This effect of reduction has to do with a preference for impersonality which, according to the precepts of the Modern Movement, was supposed to bring about a new constructive order, unburdened by historicism or eclecticism. The choice of a square format (240 x 240 cm) induced the norm of the cube, which, since the 1920s, has been emblematic of the International Style. For BÉlorgey, as an interpreter-painter, this norm is a basis and incentive for work and criticism.

In a similar way, pictorial realism is said to imply equality between things, and this is an idea that BÉlorgey espouses (though without insisting on the political connotation). The paintings are unified fields, like the grid patterns of the apartment buildings. The unification is a result of

2. These photographs form a small, separate group within the vast archive of images that nourish the pictorial work. They have been a direct source for just one painting; but as a stimulus to memory, and a catalyst to recall, they underpin his corpus as a whole.

“undramatisation”. Differences must arise by themselves, the way they were recorded by the camera, and not out of any dramatic composition. Just as a subject is not a pretext for a picture, a description drawn from a photographic document is not a substrate for dramatisation. An undecipherable detail will thus be reproduced identically. But the intention is not to produce smooth, neo-academic, ultimately featureless images. Each painting and drawing has a history. The transfer from the photograph is not automatic; the documentary image is necessarily interpreted. The descriptive preferences reduce the dramatic impact of difference, but the materiality of the image is not neutral: the contingencies of the recording pass into the painting, augmented by effects of alteration and distortion that are inherent in the pictorial procedure.

The interpretation of the document, or rather documents (since each of BÉlorgey’s paintings combines information from several different viewpoints), defers to the kind of “sacrifice theory” which, in the 19th century, was often contrasted with the performances of photographic reproduction. On 1 September 1859, Delacroix made the following remarks.

For the purpose of rendering nature, even the most obstinate realist must utilise certain conventions of composition and execution. As regards composition, he cannot make a painting out of an isolated piece, or even a collection of pieces. The idea must be circumscribed if the spirit of the spectacle is not to be detached from an entity that is by definition partial. Otherwise, there can be no art. When a photographer takes a picture, what is to be seen is never more than a segment carved out from a whole. The edges of the image are as interesting as the centre; one can but guess at a totality that is seen only as a part, which seems to have been chosen at random. The secondary is as important as the primary; and in most cases it is what first strikes the eye, which it thereby offends. More concessions must be made to the shortcomings of reproduction in photography than to works of the imagination.³

This text, which is famous (but in the end infrequently, or poorly, read), defined the paradigm of the painting in the age of reproduction. Henceforth, the painter had to consider the photographic “view” as a “piece”, or “carved out”. Delacroix was already laying down the principle of the “all-over” as a wholly painted surface, without dramatic

accentuation. This principle was promulgated by Clement Greenberg in relation to the colour fields of Abstract Expressionism. In the following generation, marked by Pop Art and photorealism, Gerhard Richter produced photographic paintings whose pictoriality achieved the unity of the “piece carved out”. Delacroix suggested that photographers should follow a process of synthesis or reproductive abbreviation, as in that of sketching.

The photographs that capture the most are those in which the very imperfection of the process for rendering in an absolute way produces certain lacunas, a certain repose for the eye, which can thus pick out just a small number of objects. If the eye had the power of a magnifying glass, photography would be insupportable: one would see all the leaves on a tree, all the tiles on a roof and, on these same tiles, moss, insects, etc. And what is to be said about the jarring aspects of real perspective, with defects that are perhaps less disturbing in landscapes, where the parts that appear in the foreground may be enlarged, and even greatly so, without the spectator being as unsettled as when it is a question of human figures? The obstinately realist painter will correct this inflexible perspective whose accuracy actually falsifies the appearance of objects⁴.

BÉlorgey works within the photographic view. He does not follow Delacroix’s advice to limit the number of objects he paints; nor does he use Richter’s all-over technique. He takes into account the multiplicity of details captured by photography. But he cancels out the “shock” of “real perspective”, favouring the stability of equal distances free of obstructive foregrounds, and with minimal trompe-l’oeil effects. He also avoids hyperrealist dispersion. His chosen format allows him to integrate a descriptive precision that varies according to the technique used. It is remarkable that the greatest range of gradations in his pictorial rendering, from simple indications to calligraphic precision, is to be found in his treatment of vegetable material, notably foliage. Pictures of buildings, painted or drawn, oscillate between the figure and the landscape; in fact they make the central element of the urban landscape—the building—a sort of figure in itself⁵. The subject, as we can see, has as

3. In *Journal 1822-1863*. 4. *Ibid.* 5. BÉlorgey’s landscapes with buildings can be compared to the landscapes with monuments painted by Hubert Robert in the 18th century. In the context of academic distinctions between genres, when architectural

much to do with the space of the painting as with the history of architecture and urban forms. The regular space of the painting is that of variations in the painted object, and a diversification of architectonic forms, like an interplay of figures. Interpreting a project of social construction, the paintings of buildings correspond to a photographic model of pictorial realism. The subject is both urban and pictorial.

*
* *

The idea of a “painter of pictures” entails a number of renunciations (apart from the sacrifice of details). The painter of pictures is interested in architecture, without claiming to act directly on or in architectural space, like, for example, Daniel Buren. He does not aim to produce environments, even if each painting transforms the viewer’s perceptual space. He is interested in cities, but he does not see painting as an instrument of intervention in urbanised space. Pictorial activity remains linked to the paradigm of the autonomous work, and painting has not emancipated itself from the picture: the studio remains its home. It is true that BÉlorgey has created works for particular places, in the sense of decorative programmes, for example when he was commissioned to do a work for Amsterdam’s Schiphol airport in 2010-2011. But what he produced was a picture, with its corresponding formats (or norms).

A format of more than two metres square differs from that of the easel painting which corresponds to domestic intimacy, and, by the same token, to the detached house rather than the apartment building. But the collective “dimension” necessitates another type of measurement system—that of “large numbers”. It is significant that France’s first programme of social housing was launched in the 1890s, at a time when applied and monumental art forms were also being promoted. BÉlorgey’s is an intermediate (ambiguous?) space, between the easel painting and the monument: he perpetuates the model of the pictorial work as something moveable, independent of the exhibition space; and at the same time his subject is buildings, in other words edifices (generally of large dimensions) rooted to the spot.

“The painter,” according to Matisse, “exists only through his pictures.”⁶ This dictum implies the necessity of rigour: the painter cannot rely on the power of words. But

it is equally applicable to large-format historical painting and decorative programmes. Painters can be active in public space, and that of debate. They can be active in political matters, and consider, like Beuys, that they produce objects to stimulate discussion. After the invention of the Salons and art criticism around 1750, artists were presumed to be working for a general, indeterminate public they had not “chosen”, and who were not restricted to a closed circle of art lovers and patrons, whether private or institutional. BÉlorgey refers to the paradigm of “works for the public”. And thus it is that way he goes beyond the “mixture of compassion and denunciation that the subject seems to demand”. It is unlikely that he would think of his “reparation” project as one of “redemption”⁷. But paintings of apartment buildings certainly contribute to the work of collective memory that is the remit of public art.

Works for the public are addressed to whomsoever. They are not based on anti-elitist popular culture, but are predicated on a flexibility of individual interests and social activities that is distinct from expert discourse and specialization. A painting of an apartment building cannot replace the experience of its residents, or a sociological study; but nor would it feature prominently in a (scholarly) history of painting. It participates in a work of memory that can take other forms (than paintings or pictures), whether narrative, cinematographic or other. Here, drawing plays a fundamental role. It structures the painted image, and presents the appearance of a working drawing that can recall the graphic clarity of 1920s architectural photography, for example that of Werner Mantz. At the same time, the drawing derives from a tracing activity that corresponds rather to the narration, or film, of a building’s “life” (or life in a building). It interprets the variety of chiaroscuro.

painting examines ancient ruins it converges with the “historical landscape”. It was in Germany, in the 1980s, that BÉlorgey discovered Robert’s work, and he discussed it with his teacher, Ludger Gerdes. He borrowed the 240 x 240 cm format from four works painted by Robert in 1785-1787, now in the Louvre, representing Roman monuments in Nîmes and Orange. This reference to the historical “veduta” signifies an interest in the aesthetics of ruins, and a “monumental memory” that contrasts with the picturesque nooks favoured by the realist landscape painters of the 19th century. **6.** In Pierre Courthion, *Le Visage de Matisse*, Lausanne, Marguerat, 1942, and Pierre Schneider, *Matisse*, Paris, Flammarion, 1984. **7.** Since Walter Benjamin, the theological idea of redemption has often been linked to a project of social justice and emancipation based on a rehabilitation of “losers’ history”.

Deviating from the procedures of construction and deconstruction associated with the antipicturesque and the antinaturalistic, BÉlorgey revisits the conventions of the veduta, as laid down at the end of the 17th century, to give pictorial actuality to documentary material. Some of his drawings revisit “found” photographic material, but the iconography of the paintings has always, so far, resulted from specific observation and impregnation, aided by photographic recording. The experience of the territory, step by step, takes precedence over the image, as memory does over history. The view is a question of distance, firstly experienced in situ, just as the building is a question of families. These analogies of experience are decisive, in that they encompass the double sense of the “subject”: the subject painted and the subject painter.

Views based on photographs exemplify the situation of modern art, between the fine arts and the media, between the study of nature and the interpretation of a secondary, artificial world—that of the media image. Since the 19th century, the picturesque, followed by diffusive photogenics, has been synergising the two registers in a somewhat uneasy way. BÉlorgey’s pictures and drawings are not variations on imagery derived from the media, like Pop Art. For him, pictures are to images what documents are to archives. He does not subscribe to the antipicturesque dogma on which the constructivist geometry of the 20th century was based. He recognises that the principles and models of “statistical” architecture (intended for “the greatest number”), as exhumed by, among others, Bruno Vayssière, constitute a condemnation of the medieval “agroville”⁸. But he observes that the reality of utilisations contradicts the dogma. As he says, he “sought out, or put up with, the simplicity of Pop Art’s flat images”. But he was not happy with them⁹. His idea was to establish a type of duration that would allow him to transpose into painting the motley, tainted registers of modern architecture.

By the mid-19th century, everything, and the contrary, had been said, and by the best authors. The machine metaphor had nominally resolved the great divide between pictorial craft and industrial technique, between the fine arts and the new media. Where Delacroix worried about the effects of photography as “machine art” (Journal, May 1855), an ideologist who was more confident about the benefits of technological progress wrote the following.

A house is an instrument. In a sense, it is a machine that should not only provide shelter for people, but should also, and as far as possible, comply with their needs by facilitating their activities and increasing the product of their work. In this respect, industrial constructions, factories and workshops are models that have almost been perfected, and are worthy of imitation.¹⁰

The programme BÉlorgey set for himself in 1993 evolved, logically, to incorporate this historical complexity. Not all his paintings are of apartment buildings that have been rescued from the anonymity of statistical architecture. In Mexico, he took functional alterations, makeshift repairs and self-construction into account. And since the pictures devoted to Renaudie’s work, he has often included the sites themselves, as well as details of the surroundings. There may be multiple views of a building or complex, and they may form sequences¹¹. In a recent pair, a building in Saint-Étienne was represented from two different viewpoints that seemed to conflict with each other: it was alternately isolated and absorbed into its surroundings.

*
* *

Since the 1980s, the media imagery of apartment buildings has systematically falsified historical complexity, ignoring forms of habitat and ways of inhabiting. Like architectural photography, what documentary painting provides is, in essence, a way of looking at habitat. Sociologists attentive to mechanisms of interaction are more interested

8. See Bruno Vayssière, *Reconstruction-Déconstruction. Le hard french ou l’architecture française des Trente Glorieuses*, Paris, Picard, 1988. **9.** See “Immeubles, tableaux, documents”, where BÉlorgey also talks about his interest in “architectural painting during the Enlightenment, with Panini and Hubert Robert”. **10.** Jean-Paul Flamand includes this (unattributed) quotation from a review of Léonce Reynaud’s *Traité d’architecture*, 1853, in his *Loger le peuple. Essai sur l’histoire du logement social*, Paris, La Découverte, 1989. He likens it to the idea of the “house-tool” put forward by Le Corbusier 70 years later in *Vers une architecture*. And Baudelaire was in good company when he pointed out, in 1846, that the machine metaphor was also (and had long been) applicable to paintings: “A painting is a machine whose systems are intelligible to the practised eye. Everything in it has a raison d’être, if it is good. One tone always sets off another. And an occasional flaw in the drawing is at times necessary in order to preserve something more important.” (*Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, 1976). **11.** Seven paintings of buildings in Geneva, dating from early 2011, remain among his most successful groupings or cycles. The development in question—Les Avanchets, in Avenue De-Baptista—is the last of its kind to have been constructed in the city, between 1971 and 1977.

in questions of habitation, and ways of inhabiting, than in actual forms of habitat. BÉlorgey's images are “uninhabited”: presumably he had to omit figures, starting from the point where he opted for the description of historical objects that related, in time, to his own history. And the choice of the documentary picture sprang from that of constitutive distance, in that it concerned an epic rather than a lyrical form of pictorial narration. But “habitation” comes into the image of the habitat, behind the facade, between the components of the architectural fabric, in the close-up views of entrances, balconies and passageways. Walker Evans never attempted to force open a closed door, or to cross the threshold of a private space that seemed to suggest exclusion, or deprivation. And BÉlorgey's paintings of buildings result from a similar attitude, dictated by a decision in favour of “undramatisation”. Habitation is laid out in the details of life traces, and it finds its equivalent in technical, material, or even gestural activities applied to the rendering of images. Habitat as experience is transferred to the pictorial field.

It would be a mistake to think that pictorial identity, however subtle, could encapsulate the diversity of urban texture on the territorial scale. Leaving the studio, the impregnation of the paintings brings out effects of assemblage rather than texture. It is understandable that the Constructivists wanted to break with the tradition of the picturesque: the model of the topographic view, attached to the circumscribed city, was qualified by the exercise of instantaneous (photographic) composition, though it remains a mediocre conductor of the “urban”. The practice of “image capture” favours an attitude of aesthetic appropriation that overshadows the urban question. The abiding difficulty is that of an articulation between habitation and habitat. This theme, endlessly debated by the ideologists of progressive urbanism in the late 1960s, denotes tensions between individuals and their milieu, between the family and the national community.

The collective habitat was often designed for a standard utilisation deduced from a statistical mean, and in keeping with massive ideas about the collective. The painter of pictures is interested in alterations to such parameters, with the empirical introduction of documentary material comprising “matters of fact” irreducible to statistical norms. But the urban question centred on housing obviously has a

socio-political content that goes beyond the history of artistic forms; which is why the conception of “urbanism bound to its artistic foundations”, as put forward by Camillo Sitte at the end of the nineteenth century¹², may seem nostalgic. But one can also see in it an historico-critical ideal. The perceived inability of modern procedures to reproduce the spontaneity that characterised former types of urban development did not, in Sitte's view, preclude thinking about the city as a “work of art”¹³. He felt that the breakup of traditional urban frameworks called for conceptual rigour rather than blind faith in spontaneous generation.

The painter of pictures necessarily places himself in a difficult position with regard to the functionalist dogma of statistical architecture. But his project of reparation is not an enterprise of antimodernist or postmodernist restoration. It is one of images and memory rather than real urban forms. He produces and transforms documentary material that reveals forms of habitat and, to a lesser extent, ways of inhabiting. He is also interested in that which, with regard to the development of urbanised territory, constitutes landscape. He shows visible networks. His technique is related to the tool and the instrument; he accommodates to the “metrical” (in the mathematical sense) properties of the photographic image. But these limits, once accepted, are productive. BÉlorgey's investigation of the construction-deconstruction relationship, as seen by Rémy Zaugg, showed him that he had to do something different—or else the same thing, differently.

Zaugg started out from the phenomenology of perception. His work formed a bridge between the deconstruction of the Cézannesque picture—an active critique of painting—and the architectural interplay of the cube and the coloured plane¹⁴. The picture and spatial construction are

¹². See his *City Planning according to Artistic Principles*, 1889. ¹³. “One might suppose that art has a full and legitimate role to play in the planning of cities, because in fact the city is a work of art which, on a daily and hourly basis, acts on the mass of the people, whereas the theatre and the concert hall are accessible only to the better-off classes.” (*Ibid.*) ¹⁴. Rémy Zaugg (1943-2005) worked several times with the architects Jacques Herzog and Pierre de Meuron. His word-paintings make up an extensive cycle dedicated to the analysis of Cézanne's *House of the Hanged Man*, in spatialised transcriptions of perceptual notations. The title *Esquisses perceptives—Tableaux* (“Perceptive sketches—paintings”) alludes to Husserl. And several paintings recall a Mallarmean space. See Rémy Zaugg, *Constitution d'un tableau*. Journal 1963-1968, Dijon, Adac, 1989.

two modes of perception that ideally invite the subject to participate in an open work. The photographic view “reduces”, in every sense of the term: it is governed by a relationship between distances that assigns a place to the subject (both painter and painted). BÉlorgey overcomes this constraint by combining different views and differentiating the pictorial outcome. The tradition of the veduta allows him to actualise a rhetorical, didactic strategy based on the appropriation and the pictorial ordeal of the commonplace. It is a strategy that was remarkably defined by Zaugg.

Reality is a more or less organised assortment of perceptive routines and sensorial or mental automatisms, banalities and self-evidences. I work at locating them, learning about them, immersing myself in them and assimilating them, and so becoming aware of, and thinking about, that which goes without saying. It's a difficult job, because self-evidence is by definition transparent, and thus imperceptible. [...] Self-evidence is the invisible cement that holds together the wall of reality. The artist's work consists of making it darker, more opaque. [...] What's always penetrated me since I was a child, and what's inevitably mine, is what I now want to make consciously mine, once more, in and through a reflexive movement. If I'm to approach reality I have to develop a state of mind, a mentality, that doesn't shrink from doubt, uncertainty or ignorance, nor reflexively transmute non-knowledge into agony, uncertainty into shame, or doubt into paralysis¹⁵.

Among the commonplaces of modern architecture, as captured by photography, are the unadorned cube—this ascesis being seen, notably, in the elimination of cornices and mouldings—antipicturesque simplicity, the elimination of the expressive gesture, so-called “minimalism”. The commonplaces of the urban environment, breaking with the city, are, on the contrary, accumulations alternating with voids, anarchical assemblages and contrasts of scale (cf. the blocks that loom up, high or long, behind houses). BÉlorgey went from one register to another, quite paradoxically, when he began to be interested in the work of author-architects like Renaudie. The opacification advocated by Zaugg is achieved by doubling the “wall of reality”. But insofar as the subjects of the paintings embody the idea of the *tabula rasa*, reality cannot be the object of a search for what Zaugg called a “zero degree”. The commonplace recovers its positive function in the art of memory; figures, singular, may reappear and find their place in the picture¹⁶.

This control of memory space over the mimetic image (drawn or painted) explains the spectral character of the views of buildings, and particularly in the drawings. One might think of Cézanne's House of the Hanged Man, 1873, which Zaugg treated as a “subject”. The painting speaks like a haunted house. André Breton saw the motif of the hanged man's house—which he identified in another painting, The Abandoned House—as one of Cézanne's “haloed” subjects¹⁷. The halo contradicts the descriptive view; Breton talked about a “non-transparent milieu”. Following Cézanne, Matisse pursued a “condensation of feelings”¹⁸. And the Constructivists set aside the conventions of an art of memory attached to illusionistic representation. They wanted to produce experiential actualities. But pictures, according to Zaugg, translate the halo of actual sensations into constellations of words. The opacification of the image results from an insistence on objectifying the prolix uncertainty of the subject. The painted building speaks of everything which, for better or worse, fashioned mass culture in the 20th century. And it is haunted by the house, which is the ideal, or common, place of private life.

The Constructivists replaced the “view”, along with conventional composition, by space and constructive “elements”¹⁹. The history of architectural photography shows the resistance of the descriptive viewpoint; and BÉlorgey situates his pictorial activity within this tension. He does not claim to reinstate the culture of the urban picture, and

¹⁵. In *Conversations avec Jean-Christophe Ammann*, Dijon, Adac, 1990. ¹⁶. According to Cicero (in *De Oratore*), the “memory palace” mnemotechnique was invented by the Greek poet Simonides. And Frances Yates' *The Art of Memory* opens on this note. ¹⁷. In *L'Amour fou* [1937], Paris, Gallimard, 1964. The painting reproduced in *L'Amour fou* as *The Hanged Man's House* and dated 1885 by Breton is *The Abandoned House* (No. 351 in John Rewald's catalogue raisonné, dated 1878-1879). It appeared under the title *The Hanged Man's House* in a 1910 monograph by the German critic Julius Meier-Graefe. The only painting that bears that title today is the one owned by the Musée d'Orsay; it was presented in the Cézanne exhibition at L'Orangerie, Paris, in the spring of 1936. ¹⁸. “I want to arrive at the state of condensation of sensations that makes a picture.” (*In* “Notes d'un peintre”, [1908], reprinted in *Écrits et propos sur l'art*, ed. Dominique Fourcade, Paris, Hermann, 1971.) The word “sensations” is borrowed from Cézanne; a “state” is a moment in a process; and “condensation” designates a chemical transformation. The whole represents a psychophysiological definition of the picture. ¹⁹. In 1923, El Lissitzky defined “space” in opposition to the “image”. “Space: that which is not looked at through a keyhole, not through an open door. Space does not exist for the eye only; one wants to live in it.” (*In Russia: An Architecture for World Revolution*, Cambridge [Mass.], MIT Press, 1984.)

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



Yves Bélorgey

Né en 1960. Vit et travaille à Montreuil, France

*Publication

Expositions personnelles

2012	— <i>Anthropologie dans l'espace</i> , Mamco, Genève, Suisse*	2002	— Raster Gallery, Varsovie, Pologne
	— <i>Ulmer Zeichnungen</i> , Stadthaus Ulm et Kunstlerhaus Ulm, Ulm, Allemagne*		— Galerie Xippas, Paris, France*
	— <i>Peintures sur dessins</i> , Musée régional d’art contemporain Languedoc-Roussillon, Sérignan, France*	2000	— <i>9 bis</i> , Saint-Étienne, France (avec Frédéric Rouarch)
2010	— Galleria Gruppo Credito Valtellinese, Milan, Italie ;		— <i>Vœux communs 2</i> , Galerie Verney-Carron, Villeurbanne, France (avec Niek Van de Steeg)
	Galleria Credito Siciliano, Acireale, Italie		— <i>Brest Avril 2000</i> , École des beaux-arts, Brest, France
	— Galerie Xippas, Paris, France	1999	— <i>Immeubles</i> , Mamco, Genève, Suisse
2008	— Exit 7, Athènes, Grèce		— <i>Wonen op een toplokatie</i> , Alliance française, Rotterdam, Hollande
2007	— La Réserve/Galerie Xippas, Pacy-sur-Eure, France	1997	— <i>Saint-Priest Octobre 97</i> , Centre d’art contemporain, Saint-Priest, France
2006	— <i>Yvan Salomone & Yves Bélorgey</i> , l’H du siège, Valenciennes, France	1996	— <i>Vœux communs</i> , FRAC Provence-Alpes-Côte d’Azur, Marseille, France* (avec Niek Van de Steeg)
2005	— Galerie Xippas, Paris, France	1994	— <i>L’Estaque</i> , Aéroport Marseille-Provence, Marseille, France*
	— Maison du Peuple, Espace arts plastiques, Vénissieux, France	1991	— Galerie de la Villa, Villa Arson, Nice, France*
	— Xippas Gallery, Athènes, Grèce	1989	— Galerie Nelson, Lyon, France (avec Bruno Yvonnnet)
2004	— La Galerie, Centre d’art contemporain de Noisy-le-Sec, Noisy-le-Sec, France		
	— La Box, Galerie de l’École nationale des beaux-arts, Bourges, France		

Expositions collectives

2012	— <i>Número tres, de la casa a la fábrica</i> , œuvres de la collection du Cnap, commissaire : Pascal Beausse, La Virreira Centre de la Imatge, Barcelone, Espagne	2009	— <i>30 ans – Pas nécessaire et pourtant indispensable</i> , Centre d’art contemporain, Abbaye Saint-André, Meymac, France
2011	— <i>Architectures/Dessins/Utopies</i> , œuvres de la collection du Cnap, Musée national d’art contemporain, Bucarest, Roumanie		— <i>Art et Paysage, regards contemporains sur la nature</i> , commissaire : Gaby Scaon, Musée de l’Échevinage, Saintes, France
	— <i>Transfer Final Exhibition</i> , commissaire Nelly Voorhuis, Fondation Atelier HSL, Amsterdam*		— <i>Yves Bélorgey/Bernd et Hilla Becher</i> , École municipale des beaux-arts, Châteauroux, France
	— <i>Look</i> , exposition inaugurale, Xippas art contemporain, Genève, Suisse	2008	— <i>Images d’un renouvellement urbain</i> , Le Point du Jour, Cherbourg, France
2010	— <i>Architecture en lignes</i> , Musée régional d’art contemporain Languedoc-Roussillon, Sérignan, France		— <i>Palimpseste, un bon pré-texte</i> , commissaire : François Quintin, La Réserve/Galerie Xippas, Pacy-sur-Eure, France
	— <i>Festival</i> , Nouveau Festival du Centre Pompidou à l’Ermitage, commissaire : Bernard Blistène, Musée de l’Ermitage, Saint-Pétersbourg, Russie		— <i>Imágenes Latentes</i> , Galeria Fucares, Madrid, Espagne
			— <i>Lieux de vie</i> , Centre d’art contemporain Abbaye Saint-André, Meymac, France

2007

— *Points de vue-Image du Monde*, Galeries de l’École des beaux-arts de Rouen

— *Territoires partagés-peinture et photographie*, commissaire : Régis Durand, Château de Villeneuve/ Fondation Émile Hugues, France

— *Architectures : situations locales*, Galerie Art & Essai, Rennes, France

— *Photopeintries*, Frac Limousin, Limoges, France

2006

— *La Force de l’Art/Grand Palais 2006*, Grand Palais, Paris, France

— *Archi/Peinture*, Le Plateau, Paris, France, et Camden Arts Center, Londres, Grande-Bretagne, commissaires : Caroline Bourgeois, Jenni Lomax, Bruce Haines

— *Peindre une image*, École des beaux-arts de Quimper, Quimper, France

2005

— *Et le canard était toujours vivant*, Centre d’art contemporain, Abbaye Saint-André, Meymac, France

— *Un peu d’histoire et de peinture ?*, Institut d’art contemporain, Villeurbanne, France

— *Échos d’époque*, Musée des beaux-arts, Caen, France

— *Où sommes-nous ? Paysages avec (ou sans) personnage(s)*, Frac Limousin, Limoges, France

2004

— *Paysage : Lignes de mire*, Galerie Cartwright, Gand, Belgique

— *Modern@ités*, commissaire : Sylvie Legrandjacques, Le Grand Café, Saint-Nazaire, France

— *À dessein*, Frac Franche-Comté, Besançon et Musée des beaux-arts, Dole, France

2003

— *Collection du Frac Basse-Normandie*, Frac Basse-Normandie, Caen, France

— *Exposition Phalanstère*, Centre d’art, Brétigny-sur-Orge, France

— *Je rêvais d’un autre monde : architectures et arts plastiques* (Trésors publics/20 ans des Frac), Palais du Rhin, Strasbourg, France

— *Imago. Dix ans d’acquisition du Frac Franche-Comté*, Musée des beaux-arts, Dole, France

2001

— *Des territoires*, commissaire : Jean-François Chevrier, ENSBA, Paris, France*

— *Collection du Frac Bretagne*, Le Quartier, Quimper, France

2000

— *Objet-Projet, collection Frac PACA*, commissaire : Sabine Schaschl, Sched im Einsenwerk, Zurich, Suisse

— *Paysages urbains*, avec AES, Botto & Bruno, Miwa Yanagi, commissaire : Dominique Abensour, Le Quartier, Quimper, France

— *Domiciles*, Centre d’art, Tanlay, France

1999

— *Corps social*, commissaire : Éric de Chassey, ENSBA, Paris, France*

— *Aller-Retour*, Saarbrücken et Kiel, Allemagne

— *Hypothèses d’une collection, collection du Frac Provence-Alpes-Côte d’Azur*, Musée du Luxembourg, Paris, France

— *Ainsi de suite 3*, Centre régional d’art contemporain, Sète, France

1998

— *Voyage*, commissaire : Yannick Miloux, Musée de Valence, Valence, France*

— *Tableaux d’une histoire*, commissaire : Jean-Marc Réol, Villa Arson, Nice, France*

— *Aller-Retour*, Kunstverein, Bonn, Allemagne*

1996

— *Ping Pong*, commissaire : Monica Regàs, Espai 13/ Fondation Miro, Barcelone, Espagne

— *Coïncidences (présentation de L’Estaque)*, Institut Français d’architecture, Paris, France

1995

— *Artistes Architectes*, Nouveau Musée, Villeurbanne, France

1992

— *Paysage*, Institut français, Cologne/Galerie Bach, Bochum, Allemagne

1983-1986

— *Galerie Volée à une Muse*, ELAC, Lyon, France

— *L’Autre Nouvelle Génération*, Grand Palais, Paris, France

— Base internationale, Villeurbanne, France

— *Biennale de la jeune peinture européenne*, Nice, France

Commande Publique

— Atelier HSL, Amsterdam, Pays-Bas

— 1/100 IUT commerce marketing, Annecy-le-Vieux, France

Formation, prix et bourses

2009

— Résidence à la Villa Kujoyama, Kyoto, Japon

2008

— Allocation d’installation, DRAC Île-de-France

2001

— Villa Medicis hors les murs : voyage en Amérique latine

1998

— Séjour à New York, International Studio Program (Fiacre, AFAA)

1996

— Voyage à Moscou et Saint-Pétersbourg

1993

— Travaille à Marseille, ateliers de la Ville de Marseille, avenue Boisson

1992

— Travaille à Düsseldorf (bourse Racine du ministère des Affaires étrangères)

1991

— Résidence à la Villa Arson, Nice (Fiacre)

1986

— Voyage en Allemagne (Düsseldorf, Cologne), bourse de l’Ofaj

1978-1982

— Licences en droit et histoire de l’art, étudiant libre à l’École des beaux-arts de Lyon

Bibliographie

Catalogues

2012

— *Ulmer Zeichnungen*, texte de Jean-François Chevrier

— *Yves Bélorgey. Peintures sur dessins. Chronique d’une exposition*, texte de Corinne Rondeau, « Yves Bélorgey, des murs, des déserts et des hommes », Sérignan, Musée régional d’art contemporain Languedoc-Roussillon

2011

— *Trans//Fer*, texte d’Alain Bergala, « The Chair of a Landscape »

2010

— *Yves Bélorgey. Sezioni Verticali*, texte de Pier Luigi Cervellati, « La ville dans sa fin, son commencement La città nella sua fine il suo principe », Milan, Fondation Gruppo Credito Valtellinese

2008

— *Une commande, un paysage*, texte d’Yves Bélorgey, « Images d’un renouvellement urbain », Cherbourg-Octeville, Le Point du Jour

2002

— *Yves Bélorgey*, entretien avec Didier Semin, « Le parti pris de l’immeuble », Paris, Galerie Xippas

2000

— *Vœux communs*, Yves Bélorgey – Niek van de Steeg, Marseille, Frac Provence-Alpes-Côte d’Azur/Bik & Book

— *Collection Frac Rhône-Alpes Acquisitions 1998/1999*, texte d’Yves Bélorgey, « Petite mise au point sur mon travail actuel », Villeurbanne, Institut d’art contemporain

— *Des territoires en revue*, n° 3, avril

— *Des territoires en revue*, n° 5, septembre

1999

— *(Corps)Social*, texte d’Éric de Chassey, « Corps social », et d’Yves Bélorgey, « Lettre ouverte au commissaire de l’exposition, 11 juin 1999 », Paris, ENSBA

— *Dessin, photographie, texte – carnet de notes 4*, texte d’Yves Bélorgey, « Quelques grands ensembles », Valence, Musée de Valence

1994

— *L’Estaque*, texte de René Borruely, « La Ville en vraie grandeur », 1994

1992

— *Yves Bélorgey*, avec une correspondance entre Jorge Ribalta et Yves Bélorgey, Nice, Villa Arson

178 | Yves Bélorgey

Bibliographie | 179



Articles de presse et textes divers

2012

— Jean-Marc Huitorel, « Yves Bélorgey, Musée régional d’art contemporain Languedoc Roussillon », *artpress*, n° 390, juin

— Philippe Piguet, « Yves Bélorgey, peintre en barres », *L’Œil*, juin

2010

— Corinne Domer, « Les Dessins de Kyoto », *Roven*, printemps

— Louis Gracian, « Jeux de construction », *Parcours des arts*, n° 21, janvier

2009

— « Yves Bélorgey, le bon angle », *Architecture d’Aujourd’hui*, n° 374, novembre

2006

— Yves Bélorgey, « Immeubles, tableaux, documents », *Communications*, n° 79

— Catherine Francblin, « Archipeinture, painters build architecture », *artpress*, n° 323, mai

— Jean-Max Colard, « Masterplans », *Les Inrockuptibles*, 2/8 mai

— Bénédicte Ramade, « Espace archi pictural », *L’Œil*, mai

— Bérénice Bailly, « Variations d’artistes sur la représentation de la ville », *Le Monde*, 20 avril

— R. M., « Archipeinture », *Techniques et architecture*, avril/mai

— Jean-Paul Robert, « Archi-Peinture, figures de l’urbain », *D’Architectures*, avril

2005

— Philippe Dagen, « Yves Bélorgey et ses paysages urbains », *Le Monde*, novembre

— Stephen Wright, « Documentary Painting », *Contemporary*, n° 70, mars

— « Entretien avec Anne Giffon-Selle », publié dans le journal de l’exposition du Centre d’art contemporain de Vénissieux, mars

2004

— « Entretien avec Hélène Chouteau », *Petit Journal*, La Galerie, Noisy-le-Sec

— « Moderni©ités à Saint-Nazaire », *AMC, Le Moniteur Architecture*, n°143, mai

— Philippe Piguet, « Noisy-le-Sec/Yves Bélorgey, ville et espace », *L’Œil*, n° 562, octobre

2003

— *Czas Kultury*, Poznań, novembre 2003

2002

— Tita Carloni, « Crépuscule de l’architecture sociale et marché au zénith », *Polyrama*, n° 116, février

— « Yves Bélorgey à Paris », *Les Inrockuptibles*, 3/9 avril

— Emmanuelle Lequeux, « Yves Bélorgey », *Aden*, 10 avril

— « Exporama », *artpress*, avril

— *Jalouse*, avril

— « Documentaires picturaux », *Mouvement*, avril/juin

— Francesco Poli, « Yves Bélorgey », *Tema Celeste*, n° 91, mai/juin

2000

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

1998

— Yannick Miloux, « Voyage », *Carnet de notes n° 4*, mai

— Yvane Chapuis, « Yves Bélorgey – Centre d’art contemporain », *Flash Art*, mai/juin

1997

— Pascal Pique, affiche éditée par le Centre d’art contemporain de Saint-Priest, octobre

— Hauviette Bethemont, *Lyon Capitale*, octobre

1994

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

Filmographie

2002

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

2000

— *Un tableau du Frac Rhône-Alpes : Barre Renoir, les 4000*, La Courneuve (*dialogues avec Yves Bélorgey*), coproduction Y.N. Production et Institut d’art contemporain Villeurbanne, réalisation Lionel Chomarat, diffusion sur TLM

— *La démolition de la Muraille de Chine à Saint-Étienne le 27 mai 2000 à 13 heures*, un film super 8 (et copie vidéo), 8mn, avec les élèves de l’École des beaux-arts de Lyon, présenté à Saint-Étienne en septembre

remerciements :

Cet ouvrage a bénéficié du soutien de la galerie Xippas (Paris, Genève, Athènes, Montevideo),
du Musée régional d'art contemporain Languedoc/Roussillon (Sérignan),
du Centre national des arts plastiques (aide à l'édition imprimée),
ministère de la Culture et de la Communication (Paris)

graphisme :

Ho-Sook Kang, Paris

photogravure :

Philippe Guilvard, Montreuil

relecture :

Marie-Claude Schoendorff, Lyon
Ambroise Tièche, Genève

traduction :

Patrick Flaherty et John O'Toole

tirage :

1 000 exemplaires

éditeur :

Mamco, Musée d'art moderne et contemporain
10, rue des Vieux-Grenadiers, CH – 1205 Genève

La Fondamco gère le Mamco et réunit la Fondation Mamco, le Canton et la Ville de Genève

© Yves Béloge, les auteurs, le Mamco

© Yves Béloge, Jean Brasille, Ilmari Kalkinen, Frédéric Lanternier, Guy Nouvet,
Jean-Paul Planchon, Anne Lise Seusse

dépôt légal : 4^e trimestre 2012

ISBN : 978-2-94015-99952-9

n° d'éditeur : 060

Ce livre, composé en Sabon et en Univers,
est imprimé sur papier BVS mat, 170 g/m²

Achevé d'imprimer en Italie
sur les presses de l'imprimerie Musumeci (Quart),
le 3 décembre 2012.