

IMMEUBLES, TABLEAUX, DOCUMENTS*

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

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

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

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

Mon programme depuis 1993 peut encore se présenter ainsi : chaque tableau traite d'un immeuble spécifique, examiné au préalable comme un objet d'enquête (visite, information, prises de vues). La permanence de cette procédure est confirmée par un rapport d'échelle constant, de

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

l'immeuble au tableau via la photo, inscrit dans le format invariable des tableaux : 240 x 240 cm. La photographie réduit et miniaturise, tandis que l'immeuble est « monumental », dans ses dimensions sinon dans sa conception. Le tableau se situe entre les deux, dans une échelle ambiguë qui renvoie à la hauteur et au volume des pièces d'un appartement à l'intérieur de l'immeuble, c'est-à-dire à ce qu'on ne voit pas dans le tableau.

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

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

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

Du paysage habité j'ai gardé les immeubles d'habitation collectifs, multifamiliaux, modernes (construits après les années soixante). Chaque tableau représente un fragment de l'espace habité, évoque un environnement plus large qui renvoie à des faits et des processus historiques. Je m'interroge sur l'histoire du XX^e siècle à travers la peinture. Depuis que les cubistes ont cassé l'objet, qu'est devenue la relation entre les œuvres plastiques (peinture comprise) et l'architecture ? L'immeuble d'habitation moderne, mal-aimé, avec ses volumes simples et ses façades planes, est une dérivation des formes cubistes. Mais, selon les normes actuelles, rien de ce qu'il représente ne peut en faire un sujet pictural. Les techniques rationnelles de construction, la culture du progrès, sa diffusion internationale, l'autorité des pouvoirs publics, l'état planificateur, la banlieue, les quartiers sensibles, une population déshéritée... Tout cela doit rester *a priori* hors du tableau. L'immeuble collectif est devenu le mauvais objet par excellence, ou l'objet d'une mauvaise conscience. Il bloque à la fois l'adhésion au modèle anthropologique de la maison comme abri et le processus d'identification

que l'œuvre d'art est censée mettre en place. Souvent considéré comme un signe de réduction de l'humain à l'animal — la fameuse « cage à lapins » —, l'immeuble collectif est presque tabou. Il rappelle en version *soft* la caserne et les baraquements concentrationnaires. En Europe de l'Est, il est rejeté comme un vestige des régimes communistes. Pour ma part, je regarde ces objets tels qu'ils se présentent aujourd'hui, en gardant chaque fois à l'esprit l'ampleur du projet qui a motivé leur construction. Le tableau est une forme ouverte, irréductible au constat critique. Je ne veux pas ce mélange de compassion et de dénonciation que semble appeler le sujet. Je ne montre pas un monde idéal, je tente de restituer ce que j'ai vu. Je me situe dans l'écart entre l'utopie et ce qu'il en reste dans l'inachevé de l'actualité.

Le document photographique

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

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

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

Un ensemble de logements sociaux, dont le standard est répété à grande échelle, peut être construit à l'image de ces grands exemples monumentaux (édifiants, mémorables), à quelques « détails » près : finitions, aménagements intérieurs et technologiques, maintenance. Mais ces différences de détail ont évidemment une grande importance. On ne peut pas les ignorer. On peut toutefois remonter de la construction au modèle, essayer de retrouver le projet. Le va-et-vient critique entre le document et l'objet est comparable à l'expérience du peintre qui va voir « en vrai » le tableau qu'il a d'abord vu en reproduction. Dans le cas de l'architecture, le bâtiment est nécessairement resté dans son contexte d'origine, même très altéré.

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

Chaque immeuble est un objet spécifique. Si j'en reste à l'information documentaire, celle-ci n'a pas plus d'effet ou de sens qu'un objet vu depuis l'autoroute. Je vais voir le bâtiment parce que je

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

Je ne crois pas au document brut. Mes photos sont des documents de travail, elles ne peuvent prétendre à un modèle d'archive auquel les tableaux viendraient se conformer. Il serait d'ailleurs absurde pour un artiste de penser constituer une archive des immeubles d'habitation de la seconde moitié du XX^e siècle (on recense quarante millions d'immeubles à l'est de Berlin), surtout sous forme de tableaux peints. Les organismes publics qui suivent ce programme ne s'y trompent pas, ils ne passent pas commande à des artistes, et encore moins à des peintres, car le tableau peint ne présente pas la garantie d'objectivité du document photographique, il apparaît toujours comme une interprétation. Le critère d'objectivité suppose une transparence de la facture à laquelle s'oppose la matérialité du tableau peint. Le document d'archives est souvent apparenté à l'image médiatique, il permet la même souplesse d'usage et de montage, il peut délivrer directement un message simple. Le tableau est une vision condensée et synthétique, qui appelle nécessairement des choix. Même si je ne me suis pas fixé d'autres critères que le style moderniste des immeubles eux-mêmes, un écart considérable intervient entre la prise de vue et le travail d'atelier. La mémoire opère son tri. À distance, certains immeubles sont plus présents. Certains immeubles parlent plus.

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

Facture(s)

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

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

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

La difficulté a toujours été de rendre dans les deux dimensions du tableau ce qui s'éprouve par le mouvement du corps dans l'espace. Cette question très ancienne trouve une actualité dans la

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

Je me situe entre ces deux pôles, en cherchant à rester fidèle à ce qui est donné par le document photographique. Je suis « moderne » quand j'opte pour une clarté qui réduit les valeurs. Je suis tout simplement pragmatique quand j'interprète la photo et l'adapte au tableau. J'essaie de traduire la sensation de frontalité qui résume l'homologie entre l'immeuble et le tableau, sans sacrifier le volume spatial ni la mobilité du regard. J'aimerais placer le spectateur dans une position analogue à la mienne quand je prends des photos. Je le voudrais mobile devant le tableau d'immeuble, comme je l'étais devant l'immeuble lui-même. Contrairement au photoréalisme, je choisis les informations qui se rapportent le mieux au sujet. J'écarte le mobilier urbain, les voitures, les affiches, les enseignes, la vie de la rue, et surtout les habitants. L'objectif est d'intégrer le plus d'informations possible, mais je dois les différencier et faire des choix significatifs, de même que je choisis les immeubles. Par exemple, je ne peins pas les effets d'une rénovation superficielle qui camoufle le projet moderniste. Je n'ai peint la fameuse *Muraille de Chine* de Saint-Étienne qu'après que sa destruction eut été décidée : la peau ajoutée lors d'une rénovation des années 1980 ayant disparu, on retrouvait la structure et les matériaux d'origine.

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

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

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

documents, cette facture ne doit pas se réduire à un effet de surface. Je ne peux penser la progression de mon travail que dans le sens d'une intégration des nuances.

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

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

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

Tableaux et dessins

Je me suis d'abord intéressé aux grands ensembles et aux mégastructures. J'ai choisi des barres bien repérées à Marseille, Lyon et Paris : les Mille à la Duchère (Lyon) ou les 4000 de la Courneuve (Plaine Saint-Denis). Dans un guide d'architecture de 1970, une image lointaine de La Courneuve est ainsi légendée : « Le gigantisme économique des bâtiments, la dégrégation [usure du béton] fonctionnaliste, l'exploitation peu dynamique des volumes, la micropolychromie des façades, la composition orthogonale et axée de l'ensemble sont ici, comme presque partout en France, les témoins de leur temps.ⁱⁱⁱ » J'avais vu *2 ou 3 choses que je sais d'elle*, tourné en 1966. Dans ce film, Godard « tentait de décrire », comme il le dit lui-même, la vie dans les grands ensembles de la banlieue parisienne. Quand je me suis intéressé à ce sujet, la formule des barres était déjà mise en question

depuis longtemps. Il faut noter que la période de construction rapide — 1955-1975 — fut suivie, sans transition, dès la fin des années 1970, par le bilan critique et la période de réhabilitation. La question de l'habitat social était au centre d'un débat architectural à portée sociologique et politique. L'architecture des grands ensembles avait fait les frais du plan initié par le gouvernement socialiste dans les années 1980 (la fameuse « politique de la ville » ou le programme « Banlieues 89 » de Roland Castro). Les termes de ce débat ne m'ont jamais satisfait. Je voulais intervenir à ma façon, pour proposer une autre « image » peut-être plus juste, en tout cas plus complexe et moins négative. Au-delà de l'apparition régulière des « quartiers sensibles » dans les médias, le débat est toujours en cours. Des architectes comme Lucien Kroll Nicolas et Michelin se sont engagés sur le terrain, essayent de mettre en œuvre des méthodes participatives. Ces tentatives trop rares ont eu peu d'effet sur l'évolution de la commande ; et l'architecte, semble conclure Lucien Kroll, est obligé de se mettre à la place des habitants. C'est cette actualité — et notamment le grand nombre de démolitions prévues dans le plan Borloo — qui m'a amené à m'intéresser à l'œuvre de Jean Renaudie. Mais j'avais déjà peint en 1994-1995 deux tableaux d'immeubles de Gilles Aillaud et un de l'atelier de Montrouge (Renaudie, Riboulet, Thurnauer) à Ivry.

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

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

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

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

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

Les Étoiles de Renaudie

L'exposition Renaudie sortait de mes habitudes, puisqu'elle était consacrée à un seul architecte. Elle rassemblait sept tableaux ; trois paires — qui ne sont pas des diptyques — plus un tableau isolé. Renaudie, mort en 1981, est un architecte reconnu, historique. Une rétrospective vient

de lui être consacrée à Londres. Je n'ai rien à ajouter à sa réputation. Artiste, militant, il a proposé une architecture expressive, chargée d'intentions et qui témoigne d'un souci généreux de la complexité et du détail^{vii}. Je n'ai pas travaillé sur commande. Tout est parti d'une discussion avec des amis architectes qui commençaient à travailler sur un projet de réhabilitation de l'ensemble de Villetaneuse, pour éviter la démolition. Je leur ai proposé de faire des dessins, qui pourraient éventuellement leur servir ; j'avais envie d'accompagner leur projet.

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

Dans cette architecture, l'invention n'est pas un exercice formel, puisqu'elle concerne directement les conditions de vie quotidiennes. Mais on peut apprécier la variété des plans d'appartements, comme une variation sur un même thème. On passe constamment de l'idée à l'usage. Le vieillissement, l'usure sont intégrés au projet. L'érosion du béton n'est pas toujours un défaut de maintenance, elle fait partie d'une culture du matériau (même si les qualités du béton brut de décoffrage sont dépréciées dans une ère *high* et *low tech* qui cherche à annuler les marques du temps). De même, l'appropriation par les habitants était souhaitée. Le projet est fort, il s'impose, mais l'habitant est invité à le transformer. Quand on visite l'ensemble de Givors, on ne peut que penser à une favella à flan de montagne. Parce qu'elle a été longtemps expérimentale et qu'elle a produit dans ce registre des monuments aujourd'hui célébrés, l'architecture dite « moderne » est supposée faite pour les riches. La mythologie du XX^e siècle distingue la maison moderne isolée, propre, lisse et transparente, sur pilotis, et le « grand ensemble » qui reflète tous les travers de la société et ses fausses utopies. Renaudie ne pouvait accepter ce partage. On le vérifie quand on considère son traitement des jardins, qui ne sont pas des espaces verts. Il n'est pas si fréquent de trouver des ensembles de logements qui affirment leur caractère urbain tout en déclinant les possibilités du jardin : privé, collectif, en terrasse ou sur terrasse, avec en arrière-plan le modèle du jardin ouvrier. Grâce à Renaudie, j'ai pu accentuer mon intérêt pour les conflits de l'herbe et de la pierre. Dans les grands tableaux d'immeubles, j'avais toujours accentué, par force, l'aspect minéral. Avec Renaudie, c'est impossible, même si on a pu me reprocher de n'avoir pas traduit fidèlement la richesse végétale de ses aménagements. Comme d'habitude, j'ai peint d'après des photos faites en hiver, et un connaisseur m'a fait remarquer qu'il n'y avait pas assez de nature.

Le sujet de l'exposition était clair, puisque tous les bâtiments ont été conçus par le même architecte, mais il me semble que la forme de l'exposition se démarque encore, autant qu'auparavant,

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

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

S'il y a une morale du travail pictural, elle tient dans tous les cas à une essentielle volonté descriptive qui déborde les justifications que je peux en donner. Je ne savais pas à quoi pouvaient servir mes dessins quand j'en ai proposé l'idée à mes amis architectes. Je ne le sais pas mieux aujourd'hui. J'interprète, je cherche une équivalence entre l'architecture et le tableau. Cette équivalence prend corps par la répétition. Mais je produis aussi un décalage, une distance, qui peuvent soutenir le questionnement et le débat. Après avoir longtemps fixé, dans la forme répétitive du tableau, les variations spécifiques d'une architecture indifférente, j'ai le sentiment de m'approcher du mystère de l'habitat. Les Étoiles de Renaudie peuvent paraître éloignées dans le temps, même si elles ont été construites dans les années 1980. J'ai redessiné, rouvert, les façades murées de Villetaneuse. Le tableau tend à remplacer l'immeuble. Les immeubles de Villetaneuse sont à l'abandon, désertés comme des barres, mais Givors et Ivry sont encore habités. Mes tableaux annulent l'écart. Quand toute mon attention était fixée sur les hautes barres anonymes — que Renaudie refusait de construire —, j'étais incapable de peindre les Étoiles, ou même de les photographier. Aujourd'hui, ce qui était pour moi une utopie, ou peut-être une solution exceptionnelle, est devenu une réalité. La proximité des immeubles de Renaudie et leur qualité d'échelle m'ont permis de resserrer le rapport entre peindre et habiter.

Yves Béloge. Novembre 2004

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

ⁱⁱ Cette relation est bien établie par Eugène Fromentin dans *Les Maîtres d'autrefois* (1876) : « En langage très ordinaire, et dans son action commune à toutes les écoles, le clair-obscur est l'art de rendre l'atmosphère visible et de peindre un objet enveloppé d'air. Son but est de créer tous les accidents pittoresques de l'ombre, de la demi-teinte et de la lumière, du relief et des distances, et de donner par conséquent plus de variété, d'unité d'effet, de caprice et de vérité relative, soit aux formes, soit aux couleurs. Le contraire est une perception plus ingénue et plus abstraite, en vertu de laquelle on montre les objets tels qu'ils sont vus de près, l'air étant supprimé, et par conséquent sans autre perspective que la perspective linéaire, celle qui résulte de la diminution des objets et de leur rapport à l'horizon. Qui dit perspective aérienne suppose déjà un peu de clair-obscur. » (*Le Livre de poche*, Paris, 1965, p. 352).

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

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

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

^{vi} Philippe Boudon, *Pessac, de Le Corbusier. Étude socio-architecturale, 1929/85*, Dunod, Paris, 1969.

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