

Ce ne sont pas les écouteurs qui font la musique. Quelques mots sur une exposition de Walter Swennen

Un texte de Hans Theys, publié dans "Congé Annuel" édition l'Usine à stars.

Avant de parler de son art, j'aimerais dire un mot sur l'homme. Armé et alourdi d'une timidité si accablante qu'elle en ressemble à de l'orgueil, Walter Swennen rêve d'être compris. C'est une des choses qui nous relie. C'est un besoin enfantin, je l'avoue, mais c'est un bon moteur. Pour cette raison, Swennen termine une phrase sur cinq en demandant: «Tu comprends?» Cela me frappera davantage que d'autres, parce que nous avons déjà passé des milliers d'heures à causer, et d'abord de son travail. À vrai dire je comprends déjà pas mal de choses de ce qu'il continue d'essayer de m'expliquer, je vous l'assure, mais en même temps, je m'obstine à ne pas comprendre tout à fait. Préférant croire que je n'ai pas tout compris, je continue à poser les mêmes questions, encore et encore. C'est bien rigolo. Nous nous voyons comme ça depuis octobre 1988, cela fait donc dix-huit ans, et nous n'avons jamais épuisé les sujets de conversation. Vous comprenez? Disons qu'en peinture, nous pourrions faire la distinction entre deux façons d'approcher la chose: ou bien on agit en stratège, ou bien en tacticien. Le stratège part de l'idée ou de l'image préconçue; il sait où il va et il n'arrive nulle part. Il ne fera jamais de tableau. Il restera un copiste d'images. Le tacticien, par contre, assume l'idée que le tableau devra lui échapper pour pouvoir exister. La naissance du tableau se fait au moment où il prend le dessus et mène l'artiste là où il ne veut pas aller. Surgissent des accidents, des effets de matière ou de couleur que nul ne pouvait prévoir, et l'artiste est obligé de réagir. La peinture est en train de sécher. Il faut prendre une décision. Espérons que l'on ne se trompe pas si on ne fait rien aujourd'hui. Qu'est ce qu'on pourrait faire? Comment répondre adéquatement à la résistance de la texture nouvelle que l'on a face à soi? Il faut décider tout de suite, même si c'est de ne rien faire. Telles sont les questions en jeu ici. On ne parle pas d'images, ni d'idées «pures». On parle d'un jeu d'équilibre au bord de la matière, à l'endroit où elle risque de tomber dans le piège de l'image morte, dans le morne monde des idées. On résiste. Le tableau résiste. On rêve de n'être jamais récupéré, de se sauver malgré tout, d'être compris à travers un langage informe, qui ne reposerait pas sur des conventions, comme toutes les langues, mais sur un décalage dans les conventions, un contrepoint, un contretemps. Le papa de Walter Swennen construisait des comptoirs frigorifiques pour boucherie et des brûleurs pour four de boulanger. C'étaient des engins très lourds, presque impossibles à déplacer. Des monstres taciturnes et têtus. Pour les déplacer, les installer ou les réparer, il fallait être un sacré tacticien. («J'étais enfant quand mon papa m'a expliqué que le chaud et le froid sont une seule et même chose. On sent au dos du frigo la chaleur qu'on a retirée à l'intérieur. Le froid est de la chaleur ôtée. Au total, c'est toujours kif-kif. J'étais très fier de savoir ça. Je ne l'ai jamais oublié.») Pour des raisons qui ne méritent pas d'être nommées ici, Walter Swennen, à l'âge de cinq ans, a été forcé de changer de langue. Néerlandophone à l'origine, il a été parachuté dans une école francophone, où pendant une longue période il est resté sans comprendre et sans être compris. J'avoue que j'adore ce genre d'histoires, parce que je crois qu'elles servent à cacher le fait que, sans elles, nos mères ne nous auraient de toute façon pas compris. Le living-room du petit Swennen était dominé par une image et un tableau. L'image représentait une sœur morte, le tableau était fait par un oncle à Hasselt, adoré par la maman de Swennen. Ah! Il y a des mères qui s'attachent plus aux enfants qu'elles ont perdus qu'à ceux qui sont encore en vie! C'est qu'en donnant naissance, elles donnent aussi la mort. Elles le savent, elles en souffrent et elles préfèrent les enfants qui ne tardent pas à accomplir leur destin. (Dans un texte antérieur, publié en 1994, j'ai rapproché le travail de Walter Swennen de celui du romancier néerlandais Gerard Reve. Bien des années plus tard, j'ai lu dans une petite note de bas de page que la maman de Reve avait perdu quatre enfants avant la naissance du futur écrivain.) Ainsi a démarré le long combat contre les images dominatrices, avec l'aide d'une cavalerie de tableaux. (Ce n'est pas la prétendue science de l'âme qui nous intéresse ici, mais notre miraculeuse façon de commercer avec le réel en jonglant avec des images, des tableaux, des mots, des théories, des attitudes et des actions.) Si souvent je ne comprends pas Walter Swennen, ce n'est pas seulement à cause de l'idiosyncrasie et du raffinement de ses pensées, mais

aussi parce qu'il a tendance à prononcer des mots ou des expressions comme des onomatopées évoquant des événements que nous ne connaissons pas encore. Cet après-midi, par exemple, en comparant les dents d'une chauve-souris à une scie à métal, il a dit sciamettal, avec un «i» trop court, ce qui pour moi rend ce mot incompréhensible. On dirait presque qu'il est prononcé par un enfant qui ne comprend pas le sens des mots qui constituent le nom de l'outil en question. Faut-il encore ajouter que l'image de la gueule de la bête, dans notre imagination, a pris des allures inqualifiables? Ah! Les mots! Lorsque Swennen m'a invité à confectionner un catalogue sur son travail, en 1994, il a donné comme raison qu'il aimait beaucoup mon humour brabançon. En parlant de l'ironie, qu'il n'aime donc pas, il m'a confié un jour que selon lui Duchamp avait des selles vertes. Pendant des années j'ai cru qu'il avait parlé d'aisselles vertes. Cela dit, quelle est la différence entre «des selles vertes» et «d'aisselles vertes»? L'image reste claire, avouons-le. Que nous faudrait-il de plus pour croire à la force d'une couleur? À lui seul, son nom suffit à convoquer le plus raffiné des concepts! Un jour, Swennen m'a fait remarquer qu'en français, le mot «déferler» ne s'employait pas pour parler du développement d'un raisonnement ou d'une idée, mais qu'il se référait seulement à l'acte physique d'étendre, par exemple, une voile de bateau. Ceci dit, il y ajoutait directement qu'il aimait ma façon de mal utiliser le mot. (Il s'agissait bien sûr d'une traduction trop littérale que j'avais trouvée dans un dictionnaire.) Swennen lit le Larousse tous les jours. Pour les images, bien sûr, mais aussi pour les mots. «Nouveaux trucs, nouvelles combines», disait Marcel Broodthaers. Étrangement, Walter Swennen m'a déjà raconté mille fois que le mot «insincère» n'est pas français, même après que je lui ai fait remarqué que le mot se trouve bel et bien dans le Robert. (Comme quoi personne n'est parfait.) Mais parfois il faut tricher. C'est clair que le monde serait plus harmonieux si le mot «insincère» n'était pas français. (Le chien de Swennen s'appelle La Rousse. À cause de la couleur de son pelage. À cause du dictionnaire aussi, bien sûr, et à cause d'un matou, aujourd'hui décédé, qui s'appelait Le Rouquin.) En me montrant du doigt un tableau contenant la représentation d'une femme mal dessinée portant un vase, il me dit: «Il s'appelle la cruche.» Walter Swennen aime beaucoup faire rentrer les mots en collision. Dans son monde, ils s'emboutissent et s'emboîtent. Ils se tamponnent. Ils laissent des marques l'un sur l'autre. Ils font naître des nouveaux mots. («Kotsbleu!») Ce n'est pas un jeu. Ça fait des nœuds pénibles. Mais ça dégage aussi. En bousculant les mots, Swennen rend le living-room plus pneumatique. La bile noire se dissout. Ce n'est pas facile, car les mots résistent. Il faut toujours les surprendre. Les ouvrir, les démasquer, les décortiquer. Il faudrait être compris sans eux. Mais cela n'est pas possible. Nous ne sommes pas des romantiques, nous vénérons la raison malgré tout. On pressent qu'elle pourrait être rigolote, la raison; on pressent même que l'on pourrait se faire comprendre en jonglant avec les mots, en les nouant, en les ridiculisant. Et les images, qui sont les sœurs des mots, doivent être détournées elles aussi. Sinon elles nous mentent, elles nous oppressent – et elles nous emmerdent. Les images doivent rentrer en collision avec l'acte de peindre, avec la forme, la texture, les exigences d'un tableau. Il faut tricher avec les images et tricher avec les mots. Il faut tricher avec les tableaux. Pour pouvoir en faire. C'est ça. Si vous avez envie, bien sûr. Rien n'est obligé. On est libre, ici.

### **Parler peinture**

- Pour commencer, j'aimerais bien citer une phrase de Nabokov, sortie d'un essai intitulé 'Russian Writers, Censors, and Readers': "In all things it is wiser to go directly to the quiditty, to the text, to the source, to the essence – and only then evolve whatever theories may tempt the philosopher, or the historian, or merely please the spirit of the day." Walter Swennen (en désignant du doigt le tableau TIM): Celui-ci, j'ai traité avec du jus.- Du jus? Du White Spirit sale, que j'ai utilisé pour nettoyer mes pinceaux. Je l'ai mélangé avec la poussière de l'aspirateur et je l'ai appliqué sur la toile. Avec un balai. C'est une grande brosse, non? C'était comme récupérer le sol de la cuisine. Là où il est un peu plus sale, tu frottes un peu plus fort et plus rapidement, tu accélères ton mouvement. Ça et là, des saletés se sont accrochées à la couche de peinture supérieure. Le résultat fait penser à du papier peint chic. En fait, beaucoup des tableaux que tu vois ici sont peints sur des châssis de récupération. La personne à qui je les ai

achetés les avait couverts de papiers collés. J'ai profité de cette préparation de base pour créer des fonds divers, tout en rendant les papiers collés moins identifiables. J'aime bien la façon dont le tableau s'est mis à vibrer à cause des inégalités de la surface. - Je pourrais décrire ces inégalités comme des accidents, des événements imprévisibles? Oui, bien sûr. - Au niveau de l'image - si tu me permets de la détacher pendant une minute du tableau -, j'aimerais faire remarquer qu'elle évoque une projection. C'est comme si le mot «Time» à l'avant-plan jetait une ombre qui compose le deuxième mot. Cependant, l'ombre est blanche. C'est une image retournée, comique. Oui, j'ai fait ça comme ça. J'ai fait un croquis du mot «Time», que j'ai projeté avec un épiscopo. - Et le blanc sur les flancs des lettres... Il sert à donner du relief, ou à créer une illusion de neige? C'est pour donner un relief. - Et tu avais besoin du coin en haut à gauche pour fermer le tableau? Oui, j'aime bien ce mouvement du coin inférieur droit au coin supérieur gauche, où il est arrêté. J'ai d'ailleurs commencé le tableau en dessinant le coin... Les traces horizontales ne viennent pas du balai. Ce sont des coulures. Après avoir brossé, j'ai mis le tableau sur le côté et le White Spirit a rongé la peinture. - J'aime beaucoup le petit avion système D. Moi aussi. - C'est un avion fait par un tacticien. Oui. Il n'y a pas eu de stratégie. C'était une belle aventure que de voir comment ses deux parties se sont rencontrées. L'avion et le socle existaient déjà depuis longtemps. Ils se sont rapprochés lentement. s(Nous sommes debout devant le tableau avec le lion héraldique.)

- Ce tableau est merveilleusement créé et fermé au même moment. D'abord tu as peint un lion, probablement en reproduisant un croquis existant, tout en l'enrichissant avec une belle matière et un beau travail de couleurs. Après, tu as dû mettre à sa place cette belle image en y ajoutant les rectangles rouges et noirs.

Oui.

- Ce qui est beau et rigolo, c'est qu'en haut, les rectangles rouges et blancs sont traités comme des éléments héraldiques, alors qu'en bas ils rappellent les bords que tu utilises souvent pour fermer un tableau. Le comble, c'est que ces éléments semblent flotter devant l'image du lion et créent ainsi une profondeur qui n'est pas la profondeur de la Renaissance, mais la profondeur d'un espace pictural: l'espace où le tableau se passe. Oui- Le dessin du lion, c'est une invention à toi? Oui. C'est un lion de fantaisie, inspiré de figures héraldiques. Le rouge et le blanc sont aussi des couleurs héraldiques, bien sûr. Ils me font penser à ce salaud de ministre flamand, Ce Koorzanger, qui a fait changer le rouge et blanc des poteaux des feux de signalisation en noir et jaune. C'était une escroquerie. Je trouve que ce type aurait dû aller en prison pour cela. Le rouge et le blanc sont des signes conventionnels, alors que le noir et le jaune forment un symbole. Mais cela n'a rien à voir avec mon tableau, bien sûr, ce n'était qu'une motivation pour le choix des couleurs. Tu comprends? - Mmm.

Les lions héraldiques, c'est gai, parce qu'ils ont une forme sinieuse. Ils sont sympas en général. - Ils font aussi penser au roi du jeu de cartes, qui revient dans un autre tableau. Ce sont des figures stylisées, traditionnelles et populaires, véhiculant une connotation de pouvoir. Et souvent mal dessinées. Broodthaers disait qu'il avait rassemblé les figures des aigles à Düsseldorf pour «détacher l'image de son contenu idéologique».

Oui c'est clair. Je crois que c'est pour ça que j'aime bien «spotten» avec les lions, les rendre un peu ridicules. Tu comprends?

- Mmm.

Hier j'ai reçu la visite de la rédactrice en chef d'une revue d'art contemporain. Chaque fois que j'ai essayé de parler de tableaux, elle me répondait en me parlant d'images. J'ai essayé de lui expliquer, mais ça n'a pas marché. Tu vois le genre. Tu lui dis que faire un tableau ça prend du temps et elle traduit cela en disant que le tableau questionne la temporalité.

- Mmm.

Le peintre essaie d'être à la jointure de ces deux choses incompatibles que sont le dessin et la peinture. C'est en ça que la peinture est impossible:

elle a tendance à basculer vers l'image ou vers la matière picturale et tu essaies de la tenir en équilibre précaire au point de contact entre ces deux choses. Dans le temps j'ai lu les philosophes analytiques pour savoir ce qu'ils racontaient sur l'art. Ils se disputent entre eux, mais ils ont un axiome de base: l'œuvre est séparable de l'objet, l'oeuvre et l'objet, ce n'est pas la même chose. Ça me faisait penser à Sartre qui disait que le tableau est irréel: qu'il n'est pas là quand personne ne le regarde. En fait cela veut dire que dans leur optique, on peut séparer l'image du tableau sans le dégrader, comme si l'essence de l'œuvre se trouvait dans l'image. Si on formule ceci d'une façon encore plus banale, on peut dire que pour eux, le tableau et l'image, c'est la même chose. Maintenant, je sais que le salut n'est plus à attendre des philosophes, du moins en ce qui concerne la peinture. Ils font un peu comme Kant avec l'existence: ils la reconnaissent, mais tout de suite ils la canalisent à d'autres fins de conceptualisation. Dans son livre 'L'être et l'essence', Gilson a écrit que l'existence pour Kant était un torrent de montagne qui, à peine surgi, est canalisé pour l'industrie: il passe dans les tuyaux des philosophes. Dans un autre livre, 'Peinture et réalité', un livre discutable, mais remarquable sur la peinture, Gilson est le premier à faire la différence entre l'esse artistique et l'esse esthétique d'un tableau, qui diffèrent selon la cause. C'est une bonne façon d'éviter cette aporie du tableau qui cesse d'exister quand on ne le voit pas. L'être artistique de l'œuvre d'art, dit-il, tient son être de sa cause, c'est-à-dire de son artiste. C'est une qualité qui vient du fait que l'objet en question est produit par un artiste. L'être esthétique de l'œuvre, par contre, est une chose distincte qui est du ressort du regardeur, du spectateur. Ça me semblait une distinction utile parce qu'elle évite toute forme d'ambiguïté. Elle évite de devoir réduire un tableau à ce qu'il est pour le spectateur, c'est-à-dire une image. Ça évite de dire des conneries du genre: «C'est le regardeur qui fait le tableau.» Le problème c'est que les philosophes ne s'intéressent pas à la production de tableaux. Ils ne s'intéressent pas à ce qui n'est pas de l'ordre de l'image.

(Nous nous plaçons devant un autre tableau.)

Ce tableau-ci s'appelle Scumble. Le titre vient d'une sorte de peinture qui s'appelle «oil scumble». C'est une peinture grise, vendue en pot, qui est normalement utilisée pour créer une illusion de faux bois. Elle s'y prête merveilleusement, parce qu'elle est assez solide sans se figer trop vite, de sorte qu'elle peut être retravaillée facilement. Mais j'aimais beaucoup le nom de la peinture aussi. Le fond de ce tableau a été fait dans la pénombre. Cela m'a permis de voir mes mouvements, sans me faire limiter par les couleurs. C'était comme danser.

- Ce que j'aime bien dans 'Autoportrait en pirate', un tableau basé sur un dessin d'enfance, c'est qu'à l'endroit des reflets dans les cheveux du personnage, on voit apparaître le fond du tableau. C'est comme les plis dans la veste du capitaine Caras qui figure dans le livre Le Cow-boy.

Oui, mais ce n'est pas le capitaine Caras, c'est le capitaine Detzler. C'est un mauvais. (Nous nous trouvons devant un tableau «représentant» un dessin d'une femme avec cruche, contrebalancé par une tache de peinture blanche.) Ce tableau s'appelle 'La cruche'.

- Parce qu'il s'agit aussi d'une figure de femme mal dessinée?

Oui. (Rires.) Le tableau est basé sur un tableau qui se trouvait dans la chambre à coucher de ma belle-mère. Dans le temps, les chambres à coucher des petits-bourgeois étaient souvent décorées de tableaux un peu olé olé.

- La tache blanche est appliquée avec une large brosse de tapisserie.

Oui. C'est du gesso.

- Tu mets la couche de préparation d'un tableau en avant-plan, pour contrebalancer le dessin de la femme?

Oui.

- Il s'agit aussi d'un tableau de récupération? On y voit les mêmes accidents que sur Time.

Oui. Il était plein de rustines.

- Et les bords du tableau?

Je suis en train d'y réfléchir.

- Tu ne les peins pas toujours?

Non. Je pense que j'aime bien les bords de 'La cruche' comme ils sont. On voit ce qui est sous les couches finales... Tu sais, on ne sait pas qui fait le tableau, le spectateur ou l'artiste, mais ce que je sais, c'est que le type qui le fait est responsable du moindre centimètre carré. Le regardeur à ce stade fait peau de balle. Je sais que ces choses sont de ma main, mais c'est souvent ma seule certitude dans ce domaine... Ah, c'est très mal formulé. J'ai noté quelque part cette phrase d'Aristote: « Si Héraclite a pensé cela, c'est qu'il n'a pas bien compris ce qu'il voulait dire.» Formidable !

- Le bleu est beau.

Oui, le bleu est beau. Je n'ai rien contre les types qui laissent les bords comme ça, mais alors, ça doit être une décision de leur part. J'ai l'impression que les peintres qui ne font pas attention aux bords de leurs tableaux croient qu'il n'y a que le plan du tableau, qu'il n'y a que l'image. Il y a quelques années j'ai donné une sorte de cours à des peintres qui avaient tous reçu une formation à la bande dessinée. Le bord d'un tableau, ce n'est pas la même chose que la limite d'une case de BD. Les images de BD sont entourées de virtualité. Le bras d'un personnage continue en dehors du cadre. Après quelques jours, ils ont quand même commencé à faire autre chose. C'étaient moins des images coupées dans une autre image. Pour moi, l'idéal c'est que l'univers soit dans le tableau. C'est le Titien qui a dit cela: «Rien ne peut sortir de la toile». Le peintre qui m'a montré ça, c'est Malcolm Morley: Dans ses tableaux hyperréalistes, l'image ne couvre jamais la surface entière du tableau. Je pense me souvenir qu'elle est souvent entourée d'un cadre de peinture blanche. Ainsi, on ne peut jamais dire de ces peintures que l'image y coïncide avec le plan du tableau. Ce ne sont pas des projections d'une réalité qui existe en dehors du tableau, ce sont des portraits d'images. Je me souviens d'un tableau pour lequel il a posé sur une petite table un accordéon de cartes postales, qu'il a peint comme une nature morte, mais d'une façon hyperréaliste. Ces tableaux ne sont jamais de simples reproductions d'une réalité qu'il aurait rencontrée. D'ailleurs, ça lui faisait un peu mal d'être considéré comme un pionnier de l'hyperréalisme. Mais c'est plus compliqué que ça... Comme il est anglais, je pense qu'il est un peu pervers aussi. Ce tableau-ci s'appelle 'Le congé annuel de H.T.' Il est basé sur une image que j'ai reçue de toi, il y a quelques années, et que j'ai projetée en biais, pour la rallonger et la déformer légèrement. La salissure du tableau provient d'un bain de White Spirit que je lui ai fait subir. Après avoir peint l'image à l'huile, je l'ai fait reposer deux jours. Puis je lui ai donné un bain de White Spirit, qui a dissout la couche supérieure du tableau et qui s'est répandu. Le rouge sur le fond du tableau vient de l'image qui a été nettoyée.

- Le traitement de l'image fait penser à Malcolm Morley parce que le bord de l'image du soleil, qui a été coupée, s'arrête à dix centimètres du bord du tableau.

Oui. Le soleil est coupé par un cadre qui continue virtuellement sur le plan du tableau... Ce sont des bonshommes sympas, non?

- Les reflets de lumière ne sont pas peints par l'ajout de blanc, mais en laissant le fond non recouvert, en le faisant apparaître à travers le dessin. Comment dire? Les reflets apparaissent en négatif, comme dans Autoportrait en pirate et Capitaine Detzler.

Oui.

- On voit la même forme dans le tableau 'Spook (Petit fantôme)', mais employée différemment, pour évoquer les yeux et la bouche. Cela a comme effet que le fantôme semble devenir vraiment transparent ou à moitié absent.

L'origine du tableau était un petit fantôme en carton qui faisait partie

d'une frise en papier fort qui s'ouvrait en accordéon. Ça formait une rangée de petits fantômes. Les yeux et la bouche étaient coupés aussi.

- Le fond du tableau est magnifique. Les griffes noires dans le vert créent une superbe illusion de la nuit, ce qui rend encore plus forte la faible apparition du fantôme.

Le fond a été fait avec une bombe de vert fluo que j'ai mélangé avec du blanc d'argent. J'espère que le vert ne va pas perdre trop de sa force. Puis, j'ai retravaillé le fond avec le même balai que j'ai utilisé pour traiter le tableau Time. La brosse contenait du noir qui s'est détaché sur le fond de 'Spook'.

- Il y a aussi des endroits où il y a du blanc qui transperce.

Oui, ce sont les endroits où j'ai insisté avec la brosse. C'est comme quand on essaie d'enlever une tache tenace du sol: on donne un petit coup en plus... Et le bleu, c'est du vert de cobalt. C'est une couleur très chère. Le blanc de zinc n'est pas couvrant. Ça fait un peu le même effet que la chaux, comme le blanc d'Espagne qu'on peint sur les vitrines: c'est une couleur légèrement laiteuse. Je voulais faire une image qui ne soit pas du tout contrastée. Tu comprends? Pour que ça soit vraiment un fantôme... En même temps, j'ai fait ce tableau là, avec le bonhomme, où j'ai voulu faire un tableau où l'image touchait les bords.

- Comme si elle s'était détachée du tableau? Comme si elle était tombée?

Oui, comme une image qu'on aurait déposée sans aucun souci préalable de composition. Remarque bien que le bonhomme ne touche le bord que de la pointe du pied.

- Tu l'as peint en même temps que la petite danseuse, je crois, parce qu'ils ont des silhouettes semblables, un peu imprécises: il s'agit d'agrandissements d'images toutes petites dont la forme obéit à d'autres lois de visibilité.

Oui, absolument. Ils viennent de la même boîte. En réalité, la taille du bonhomme est tout aussi petite que celle de la danseuse. Le lion aussi vient de la boîte.

- Quelle a été l'aventure du petit tableau avec la danseuse?

Comme forme, c'est très beau, mais je n'aimerais pas être dans les bras d'une telle danseuse. Ces bras sont mal foutus. Le traitement de l'image consistait dans une tentative de noircir la silhouette. Pour cela, je devais la tenir immobile avec un bout de doigt. Mais elle s'est échappée et je l'ai laissée comme ça.

- Est-ce que tu as pensé à ta soeur danseuse quand tu as fait ce tableau?

Non.

- Je le demande, parce que je sais que souvent l'origine d'un tableau à toi est reliée à une anecdote ou à une lecture. Non pas que cette anecdote donne un «contenu» au tableau, mais elle sert de point de départ pour entamer une toile vierge. Je me souviens par exemple de ce tableau où le chiffre 56 est accompagné d'un seau à charbon. Tu m'as raconté qu'en 56 ta mère t'avait enfermé dans la cave...

Oui. Il y a aussi cet autre tableau où on voit la porte de cette cave.

- Avec le petit bonhomme au chapeau mexicain?

Oui. Le petit bonhomme venait d'un dessin de gosse que j'avais trouvé. Peut-être un dessin de ma fille Julie... La porte ressemble aux deux portes que l'on retrouve dans Tintin en Amérique. Tintin est poursuivi par des gangsters et il se retrouve devant deux portes surmontées d'un panneau. L'un d'eux dit «donjon» et l'autre «oubliettes». Tintin intervertit rapidement les panneaux, les gangsters entrent par la porte du donjon et ils sont enfermés.

- Tu es sûr de ne pas te tromper? Ça me semble un choix difficile pour les gangsters. Pourquoi décideraient-ils d'aller chercher Tintin plutôt dans le donjon? Je me souviens qu'au château de Beersel, tu étais fasciné par les oubliettes. Me basant sur ce souvenir, je dirais que ton cauchemar original n'est pas d'être enfermé, mais d'être oublié.

Oui. Il faudrait vérifier cela.

- Mais ce sont des portes faites de planches?

Oui, des portes cintrées.

- J'imagine que tu aimes le fait que le bout de la queue du lion rejoint son dos...

Oui.

- C'est un dessin maladroit.

Oui.

- Mais en même temps, la queue dessine un trou...

Oui.

- Tu utilises souvent des images parce qu'elles sont mal faites. Je me souviens par exemple d'un dessin de bateau mal foutu que tu avais vu sur une vitrine de restaurant.

Oui.

- Le lion aussi est peint sur une toile récupérée comportant un collage de papiers.

Oui. J'aime bien les endroits mats du tableau. C'est là où le White Spirit a été absorbé par le papier. La matière rappelle un peu les saletés. Les choses qui vivent sous la surface.

- Le rouge a été appliqué à la bombe.

Oui.

- Ici, on lit le mot «east». Il semble écrit en miroir, mais en réalité tu n'as fait que retourner les lettres.

Oui.

- Le tableau 'West' a été fait au couteau.

Oui.

- Comme la couche de peinture en avant plan de 'Scrumble'?

Oui... Le tableau tient sa force d'une composition autogène. Là où les traînées de couleurs se croisent, ça devient moche. Ça fait des nœuds où la couleur se mélange et devient sale. Les endroits les plus faibles sont couverts par le gris. En fait, c'est l'inverse de ce qui s'est passé avec le tableau rose, qui est le tableau que je préfère dans cette exposition. Là, j'ai recouvert tous les traits de pinceau qui se détachaient du fond. Là où les traits se touchaient, je ne les couvrais plus. Ainsi, ce n'est pas moi qui choisis. Le tableau est fait par ce que je dois masquer et ce que je dois laisser. C'est un peu comme quand on prépare un mur pour le peindre: là où il est abîmé, on le couvre d'enduit.

- C'est pour cette raison que tu as utilisé le couteau?

Oui... Ce qui est couvert, c'est la partie ratée du tableau.

- Et au moment décisif, tu triches?

Evidemment.

- Sur 'Autoportrait en pirate', tu as peint quelques «boules» noires qui se trouvent exactement à l'endroit des nœuds dans le bois. La logique du support transperce le tableau et se traduit en éléments qui semblent flotter devant lui.

Oui. Le tableau est peint sur un panneau que j'ai trouvé dans la rue. L'image est basée sur une gouache que j'ai faite à l'âge de dix ans. En peignant les «boules» noires, j'ai pensé à ces silhouettes que les militaires utilisent pour leurs exercices de tir. Je pensais surtout à ces mannequins qui rebondissent soudainement pour tester les réflexes des soldats: ils marchent dans la rue, l'ennemi apparaît brusquement et il faut le descendre très vite. Les deux autres toiles se sont jointes au triptyque sans idée préconçue.

- C'étaient des fonds que tu avais préparés?

Oui. C'étaient des tableaux en cours qui attendaient et un jour j'ai découvert qu'ils avaient exactement les bonnes dimensions pour être assemblé avec Autoportrait. J'avais trouvé ces fonds un peu trop beaux pour les couvrir. Ils m'embarrassaient un peu.

- C'est comme des corps flottants, ces «boules» noires. Comme ces taches que l'on voit flotter devant ses yeux...

Oui.

- Est-ce que tu as pensé à ça en peignant le tableau?

Non.

- Les taches noires correspondent à la tache blanche dont tu as couvert le visage du pirate.

Oui. J'ai décidé de ne pas individualiser le personnage. Je ne voulais pas que ce soit le portrait de quelqu'un.

- Et comme troisième élément, il y a le croissant jaune qui semble protéger la main.

Oui. La tache jaune est la dernière chose que j'ai faite. C'est la clef qui ferme le tableau. Et puis, si en regardant un tableau, je peux compter jusqu'à trois, le tableau est réussi. Les tableaux où on compte jusqu'à deux sont morts.

- Le croissant jaune est aussi une sorte d'autoportrait.

Oui, c'est ça.

- Il ne manque que la muse nue, allongée sur la lune croissante.

Oui, elle aime bien ça.

- Tu as aussi couvert le visage parce que tu as voulu te servir de la figure humaine comme fond du tableau?

Oui.

- Dans 'Autoportrait en pirate', le jaune du sabre est utilisé comme le rouge et le blanc sur le lion héraldique.

Oui.

- Tu en as besoin pour créer un espace pictural de l'ordre du tableau et pas de l'ordre de la reproduction d'un espace réel...

Oui. En fait, la profondeur, dans la Renaissance, provient du théâtre. Uccello peignait des décors de théâtre. S'il peignait un rocher, c'est un rocher de théâtre qu'il peignait. Un faux rocher.

- Comme les tableaux sur la base d'images de Morley?

Oui... Finalement, même le paysage toscan est organisé comme des décors de



théâtre. Peut-être les tableaux d'Uccello sont-ils issus de cette organisation factice du paysage...

- Donc, si tu as lu Greenberg, ce n'était pas parce que tu voulais créer des tableaux plats?

Non, c'était surtout parce que je voulais connaître ses arguments contre la profondeur.

- J'ai toujours vu tes tableaux comme des textures où l'abstrait et la figuration pouvaient se rencontrer parce qu'il y a une absence totale de la perspective. Les formes et les couleurs se rencontrent dans un espace autre, qui est celui du tableau. Je pense que c'est aussi pour cela que tu aimes tant peindre des voitures qui semblent être en mouvement.

Oui. J'ai toujours trouvé ça regrettable, cette condamnation de l'illusion et de la profondeur. Dès que tu prends une toile non peinte, tu as une profondeur. C'est justement ça qui est bien avec la peinture: tu peux l'utiliser ou non.

- Le seul tableau dans cette exposition qui n'obéit pas à cette pratique, c'est celui avec les bisons et les montagnes.

Oui. Je l'ai fait pour montrer à ma femme que je savais peindre. Je trouve que les bisons sont très réussis. (Il montre le bord du tableau, qui est assez large.) Et, ici, il y a un beau tableau aussi.

- Si tu regardes le tableau de biais, l'image de l'avant-plan est cernée par la surface du bord.

Oui. Et, en même temps, ça devient une boîte de jeu ou de puzzle. C'est une illustration du slogan de De Kooning qui disait qu'il fallait détacher la peinture du mur.

- Sans l'épaisseur du support, tu ne te serais jamais permis de peindre cette image.

Peut-être. Sauf que le format de la boîte correspondait exactement à l'image originale... C'était une très bonne raison aussi... Depuis quelques années, les tableaux épais sont devenus à la mode. On vend des châssis épais, maintenant. Ça s'appelle des châssis à l'américaine.

- Tu n'as pas employé ces châssis toi-même, auparavant?

Non. Je prenais des châssis normaux et j'ajoutais des lattes pour faire un cadre épais.

- Système D?

Oui. C'est ça.

Montagne de Miel, 21 janvier 2007