

COULEUR

-Vous touchez les couleurs
-Jamais

Peindre ne représente rien pour moi. Je n'aime pas touiller la peinture. Je retiens ma respiration quand j'ai à exécuter des à-plats réguliers sans nuages, de peur qu'une goutte ne tombe. Pour être franc, la couleur me répugne. J'ai horreur d'en avoir sur les mains et encore plus sur les vêtements. En commençant un tableau, je me dis toujours : «Reste propre !» Et tout à coup, dans un moment d'inattention, une goutte tombe sur mes souliers. C'est peut-être exagéré, mais je ressens les chaussures maculées comme une malédiction. Dans des moments pareils, il n'est plus question de peindre. Je n'y vois plus que saleté, manchettes maculées, pantalons abîmés et pincesaux desséchés qui ne s'accordent pas avec ma conception d'un art propre et net. Thomas Huber, Mesdames et Messieurs, 2012

ORNEMENT

VOS ORNEMENTS NE SONT PAS
TRES PROPRES

[Le parergon] c'est ce que ne doit pas devenir, en s'écartant de lui-même, le sujet principal. Ni simplement dehors ni simplement dedans. Comme un accessoire qu'on est obligé d'accueillir au bord, à bord. Il est d'abord l'à-bord.

Derrida, La vérité en peinture, 1978

JOUR/NUIT/INSOMNIE

SOGNO
INFINITO

Avec les insomnies, on peut faire des bouquets noirs de grandes fleurs friables et crissantes comme le sable sous les dents. Jean-Claude Pirotte, La Pluie à Rethel 1982

LIGNES

CERTAINS DESSINS
CERTAINS FAITS

La ligne est habitée d'un désir, elle en a la puissance infinie, elle prolifère dans les enchaînements possibles, elle va presque à s'anéantir dans le gribouillage, la névrosité du «tout maintenant», elle s'exaspère et se hait. Lyotard, Que peindre, 1987

ENFANCE

SAUTE SAUTE PETIT POISSON DANS LA MER OU

ces yeux, dans la presse des boulevards, des supermarchés et des métros, étaient chaque fois la seule certitude. Il en fut sûr alors : les « temps modernes » qu'il avait si souvent maudits et rejetés n'existaient même pas ; la « fin des temps » n'était, elle aussi, que fantôme : avec chaque nouvelle conscience s'ouvraient des possibilités toujours pareilles, et les yeux des enfants dans la foule - regarde-les donc ! HANDKE, Histoire d'enfant, trad. 1983

EFFORT/RÉCONFORT

quand j'oublie mon café
il devient très vite froid

laboro finita, ripozo merita

MÉMOIRE

La persistance surtout l'oubli

L'origine surgit devant nous comme un symptôme. C'est-à-dire une espèce de formation critique qui, d'un côté bouleverse le cours normal du fleuve [c'est là son aspect de catastrophe, au sens morphologique du mot], et d'un autre côté fait resurgir des corps oubliés par le fleuve ou le glacier plus haut, des corps qu'elle «restitue», fait apparaître, rend visible tout à coup, mais momentanément...

Didi-Huberman, Ce que nous voyons ce qui nous regarde, 1992

EMPREINTE/EMPRUNT

LES ERREURS LES FAUX LES RUPTURES LES RATES
LES CASSURES LES COULURES LES BARVURES LES
CONTREFACONS LES SUPERPOSITIONS LES PLIS LES
VIRUS LES REPLIS LES SOULURES LES BLESSURES
LES EPIDEMIES
LES TROUS
LES TACHES LES IMAGES ET VITE

L'empreinte dédouble. D'une part, elle crée un double, un semblable; d'autre part, elle crée un dédoublement, une duplicité, une symétrie dans la représentation. Didi-Huberman, La ressemblance par contact, 2008

LIQUIDE

ARTICULER SUR UN TON
NEUTRE

1.TOUTES LES GLANDES
PUIS 2. LEUR POSITION
PUIS 3. LEUR FONCTION
PUIS SANS ARRÊT REPRENDRE
AU CORPS
LES LIQUIDES DE LA LANGUE

Les sourcils, aussi bien que les cils, n'ont pour but que de protéger les yeux. Les sourcils les préservent contre les liquides qui y descendent, et leur font comme une toiture qui les défend contre les sueurs venant de la tête. Les cils sont faits pour écarter les objets qui peuvent tomber dans l'œil, comme les haies qu'on met parfois en avant des remparts.

Aristote, partie des animaux, éd. 1883

FACE/VISAGE

-J'AI CROISE VOS YEUX

Mais quelle est la chose dont un homme parle avec le plus de plaisir? Réponse: De lui-même.
Bien, je vais donc parler de moi-même. Dostoievsky, Les Carnets du sous-sol, 1864 trad 1992

BONHEUR

VITE SOYONS HEUREUX IL LE FAUT JE LE VEUX

Et vous, le bonheur, vous l'imaginez comment ?
Club Med

CORPS

LES NUAGES TIENNENT

Un homme qui a découvert la gravité et qui par conséquent nous assure de garder les pieds sur terre est un bon compagnon. En nous maintenant les pieds sur terre, il nous permet - avec sérénité - de garder nos têtes dans les nuages.

Peter Greenaway, The Belly of an Architect, 1986

FUTURS

-TOUT SEMBLAIT POSSIBLE

L'art n'exprime l'inexprimable, l'utopie, que par l'absolue négativité de cette image. [...] Par un refus intransigeant de l'apparence de réconciliation, l'art maintient cette utopie au sein de l'irréconcilié, conscience authentique d'une époque où la possibilité réelle de l'utopie - le fait que d'après le stade des forces productives, la terre pourrait être ici et maintenant le paradis - se conjugue au paroxysme avec la possibilité de la catastrophe totale.

Adorno, Théorie esthétique, trad. 1989

MACHINE À ÉCRIRE

[ET LA MACHINE NE SUIT
PAS MES MOTS QUAND JE LES TAPES]

Le sujet s'étale sur le pourtour du cercle dont le moi a déserté le centre. Au centre il y a la machine du désir
Deleuze, L'anti-Édipe, 1973

VÉGÉTAL

J'ai la sensation d'être transformé en plante - une plante qui replierait ses feuilles grisâtres au crépuscule et ne fleurirait jamais

mais c'est bel et bien un montage qui lui permet d'obtenir ces trames végétales mouvantes, à la souplesse carnassière, paisibles et impitoyables en même temps, qui constituent sans nul doute la tentative la plus aboutie, dans l'art occidental, pour représenter le point de vue végétal sur le monde.

Houellebecq, La carte et le territoire, 2010

ANIMAUX

LE LANGAGE DES PELICANS LE LANGAGE DES GNOUS
LE LANGAGE DES BLAIREAUX LE LANGAGE DES
RENOUILLES LE LANGAGE DES LOUTRES LE
LANGAGE DES GOELANDS LE LANGAGE DES CARPES
LE LANGAGE DES SALAMANDRES...

Tous les animaux, quand ils sont complètement formés, ont deux parties qui leur sont les plus indispensables de toutes, la partie par laquelle ils prennent leur nourriture, et la partie par laquelle ils doivent rejeter les excréments. Aristote, Partie des animaux, 1883

OMBRES

SUR L'OMBRE D'UNE FEMME ASSISE EN CONTRE-BAS
LES REJETS D'ORANGINA SE REUNISSENT
FORMENT UNE BANDE SOMBRE DE L'UN A L'AUTRE
LE SOLEIL EVAPORE LA TRACE
LE SOL RESTE TACHÉ D'AUREOLES

Cela se passait à Corinthe et il dut son invention à sa fille, qui était amoureuse d'un jeune homme ; celui-ci partant pour l'étranger, elle entoura d'une ligne l'ombre de son visage projetée sur le mur par la lumière d'une lanterne.

Pline, Histoire naturelle, Livre XXXV, §151 éd. 193

MORT

Je n'existe pas à garder une horloge ou une montre. Elles s'arrêtent dès que je les vois. Pourquoi est-ce que le temps refuse de rester paisiblement à mon poignet? Le temps ne s'irradie-t-il plus à moi parce que je suis mourant?
Peter Greenaway, Dear Boullée, 1986

LE RÉCONFORT DES MOUSSES

Katia Schwerzmann en conversation avec Alain Huck

A: Donc je ne peux pas choisir.

K: Si tu peux choisir, au hasard!

Principe du jeu : vingt cartes sont retournées devant lui de sorte que leur contenu demeure invisible. Chacune d'entre elles comporte, en première position, un ou plusieurs « mots-clés » choisis par elle ; en dessous figure une citation tirée de l'un de ses travaux à lui, qu'elle associe au mot-clé ; en troisième position, une citation d'auteur, également associée au mot initial, complète le dispositif. Il tire une carte et a toute liberté d'en dire quelque chose ou non. Onze cartes seront tirées.

[EMPREINTE/EMPRUNT] Il dit que ce texte vient certainement d'un dessin où il y a peu de choses. Il doit s'agir d'un petit format, car si ç'avait été un grand format, il s'en souviendrait. Il est question d'erreur, de coulure, de bavure, de *barvure*. Il est écrit « barvure » et il se demande si c'est une faute de frappe. Elle admet que la faute de frappe n'est pas à exclure. Mais cela tombe bien, dit-il, parce qu'il joue souvent avec ce qui apparaît dans les petites erreurs du quotidien, les bavures ou les barvures, qui le mènent à des questions beaucoup plus fondamentales telles que les contrefaçons, les virus, les replis, les souillures, les blessures, les épidémies et les trous. Ce texte vient sans doute de la série «Vite soyons heureux», construite autour des trous au niveau du support, puisque les feuilles sur lesquelles il a travaillé sont transparentes ou translucides – ce qui permet des superpositions – ou alors trouées, déchirées. Il considère ce travail comme un journal involontaire fait de repères relevés au quotidien. Non, il ne faisait pas un dessin par jour, mais dessinait régulièrement. Il a produit ces dessins en réaction à une peinture d'un académisme qu'il dit « pressionnel ». Ces dessins sont la récupération du trafic de ses pensées, de ses états d'âme, de leur lien avec le réel. C'est là dedans que l'importance des trous, des «trouures», se fait sentir. Il parle de *trouures*. Les idées commu-

niquent par des trous, par des transparences. Et il ajoute qu'il n'est pas tellement dans cette histoire de pli, que d'autres en parlent bien mieux que lui, qu'il est plutôt dans l'histoire des trous, qu'il pense que ça communique mieux et plus vite par des trous, des béances, des vertiges, des plongeurs. Elle dit avoir justement pris note qu'elle voyait les mots-clés figurant sur les cartes comme des *plongeurs*. Elle a même écrit ce mot dans son carnet et s'étonne de ce que les associations de mots et d'idées de l'artiste circulent si bien au-delà de lui. Faisant référence au dessin d'une silhouette à contre-jour évoquant justement la forme d'un plongeur, il parle des dessins liés à des traces, à des tracés, à des infimes rappels du réel. C'est précisément là qu'elle veut en venir ; en rapportant l'empreinte à l'emprunt, elle aimerait évoquer la notion de trace au sens large. A ce stade de son travail, il dit avoir essayé d'être au plus proche de ce qui se passait dans sa tête, de faire une empreinte, une radiographie artisanale de son cerveau. Ces dessins sont donc des formes d'empreintes en cela très directes. Mais il voit émerger le double, le semblable, le dédoublement, la symétrie dans la représentation, dans le fait qu'il essaye toujours de connecter - et donc de dédoubler - le monde qui l'entoure. Quand il arrive à saisir, à sentir et à voir, à agrandir et à recadrer les images - une tache, un mot, un assemblage de mots, le détail d'un visage qu'il a trouvés dans la presse et qui peuvent être extrêmement banals et simples – il s'intéresse souvent à des questions de symétrie. Elle mentionne le « Prométhée » qui présente une forme de symétrie mais complètement brouillée. Il dit avoir pris Prométhée, le constructeur de la pensée humaine, de la connaissance humaine, de la croissance humaine, de progrès, de la force de l'homme transmise à l'homme malgré la volonté des dieux – en bref, le sauveur de l'humanité – et l'a dédoublé, inversé. Il se retrouve amplifié et affolé dans son potentiel. Il y a une espèce

d'affolement. Un Prométhée affolé, «kaléidoscopé», c'est-à-dire qu'on le voit dans une forme de scintillement, d'éclat, d'explosion dans un potentiel merveilleux, mais aussi comme un fantôme. Il est le fantôme de l'illusion primitive du progrès. Mais il s'agit bien au départ d'un emprunt. **[ENFANCE]** Il a, dans son travail, un lien très fort à son enfance, ce qui est au final extrêmement banal, un peu comme tout le monde, si ce n'est qu'il a la chance de pouvoir en parler, y donner des images et des formes. Il a eu la chance d'avoir une enfance très humaine, naturelle – il dit même « archaïque » –, liée au rythme, aux élans de la nature, suivant les saisons, les journées, les levers du soleil, les rosées, les effets météorologiques. Il se souvient bien d'avoir écrit «saute saute petit poisson dans la mer» mais ne sait plus dans quel contexte. Il est un peu perturbé par le poisson parce qu'il s'en sent vraiment très éloigné ; il n'aime pas du tout l'eau. Elle lui dit que la citation provient du dessin «Novembre Ornement». *Personnellement*, dit-il comme par précaution, il a longtemps voulu échapper à l'enfance. Lors de ses premières rencontres avec des artistes alors qu'il était à peine sorti de l'enfance, il se souvient que l'art était une sorte de grand sanctuaire, un OVNI, un gros champignon, une bombe atomique, une chose séparée du monde, protégée. Ce qui l'a frappé, c'est que les artistes semblaient être des personnes sans ancêtres, sans famille, totalement dissociées de toute lignée, comme tombées du ciel, des fleurs ou des météores, comme si les artistes n'étaient pas humains. Cependant, ce n'est pas vraiment qu'il s'est senti en décalage car à l'époque, il n'y comprenait rien. C'est plutôt le côté peu humain qui le gênait. Forcément, c'était aussi lié à une période où l'art continuait de devoir s'affranchir par des positions d'avant-garde, il devait être extrêmement pur, extrêmement radical, sans concession, ni dans la décoration – ce qu'on ne peut plus dire aujourd'hui – ni dans la prise en compte des passions humaines ou de certains types d'élans de sentiment. L'art devait être parfaitement autonome. Parallèlement, il y avait aussi la question du langage, des mots, qu'il ne fallait pas utiliser. On utilisait très peu le langage, les histoires, la narration. Il ne fallait pas donner de titre à une peinture ou à un dessin, ou si

c'était le cas, c'était au sens de l'art minimal où le texte était revendiqué dans sa présence graphique, formelle. Le contenu ne pouvait jamais justifier la présence du texte. Et pourtant, Duchamp avait utilisé le texte dans toute son ampleur formelle aussi bien que dans l'efficace parfois humoristique de son contenu. L'exploration des capacités du langage a bien eu lieu, mais pas dans le Canton de Vaud où il a grandi et vécu et où règne une méfiance à l'égard du langage. Cela a occasionné chez lui une frustration. Ce n'est d'ailleurs pas pour rien qu'il s'est peu à peu mis à

figée avait été une histoire qui avait besoin de sortir de la peinture et d'être racontée. Ce qui donne à ses peintures cette masse énorme, c'est l'accumulation de dessins, de langages, de figures, de repérages, une masse certainement aussi énorme que la peinture qui est là, en train de fuir du support. Il revient sur la citation de Peter Handke où il est question des temps modernes qu'il a si souvent maudits et rejetés. Il se sent en conflit avec l'évolution du monde et ne parvient pas à s'y ajuster. Il dit que nous sommes sur le point de faire un très grand saut. L'avion d'acrobatie opère sa

questions alors qu'on est confortablement installé dans son atelier et c'est difficile aussi. Enfin, il se raisonne en se disant qu'il n'a pas plus de raisons d'être mal à l'aise qu'un banquier, qu'un fabricant d'armes qui va participer au prochain salon de l'armement et présenter ses dernières grenades à démultiplication ou qu'un fabricant d'automobiles qui vend son dernier modèle à une famille qui n'arrive déjà pas à payer ses deux premières voitures. Il est personnellement assez fier de consommer moitié moins que le citoyen suisse moyen et pourtant, il vit



utiliser les mots dans ses dessins plutôt sur les toiles immenses de 3m x 2m qu'il faisait aussi à ce moment-là. Les formes abstraites de cette peinture, faites de coulures, de bavures, d'erreurs, de fautes, sont sans doute les mots qu'il n'osait pas dire. Elle remarque que d'une certaine façon, sa peinture fuit vers le langage. Il dit, en désignant une petite peinture de couleur peau jaune-rose pâle, qu'en effet ses dernières peintures consistent en d'énormes masses de couleur qui essaient de sortir de la toile. Peut-être que cette masse

montée dans un cri puis va se retourner et retomber en feuille morte. Il regarde pourtant le téléphone portable sur la table et trouve cela pratique. On peut se poser des questions de luxe alors que les 99% de l'humanité sont encore en train de se demander comment ils vont vivre. Le malaise provient de la question de savoir ce qu'on dit au monde en tant qu'artiste. On a peint des décors, des situations, des paysages, des baigneurs, des pique-niques. Puis c'est devenu difficile. Après on s'est dit qu'on allait peindre des choses qui posent des

dans un luxe incroyable. **[EFFORT/RÉCONFORT]** Il se souvient de l'époque où il vivait dans son atelier au Flon, en dessus du Moulin à Danse. La citation provient de textes un peu dérisoires tels que « excusez-moi je vais éternuer », ou « quand j'oublie mon café il devient très vite froid ». « Effort/réconfort » : il n'y a selon lui pas tellement d'effort là-dedans ; l'effort d'avoir fait le café et le reconfort raté. Elle a pensé que le café était peut-être un reconfort, dans tout cet effort. Il explique qu'il s'agit plutôt d'un descriptif très banal de la *matière*.

Lorsqu'il pose une masse de couleur liquide sur une toile, elle va s'écouler ; quand il fait du café, il va refroidir ; quand c'est la saison des éternuements, il va éternuer. Il mentionne les énumérations omniprésentes dans son travail et parle de son attachement pour ainsi dire philosophique à objectivité extrêmement pure. Elle dit avoir voulu lui soumettre ces deux mots et avoir cherché quelque chose – dans son association d'idées à elle – qui évoquerait d'une certaine manière un moment de pause ou d'arrêt. Elle voudrait savoir ce qui se passe durant ces pauses. Il

réconfort. **[CORPS]** Elle dit que c'est une citation que JSR a trouvée, que c'est l'une de ses contributions à ce jeu de cartes. Il lit la carte à haute voix, puis évoque l'horoscope qui le tétanise toujours, tellement c'est bien fait et bien écrit et tellement convaincant et juste et vrai, au point qu'il se demande comment il est possible qu'on n'en parle pas plus. Il a l'impression que cette carte, ou peut-être parle-t-il du jeu dans son ensemble, est un peu de l'ordre de l'horoscope. Il ne comprend cependant pas en quoi la citation est liée au mot « corps ». Elle avait mis en rapport la

celui d'un enfant aux yeux extrêmement ouverts, qui a la tête prise dans des bandages. Ces bandages tournent et sortent peu à peu de la tête jusqu'à devenir comme une espèce de réseau qui entoure la tête, et qui serait comme un réseau de paroles. Ce réseau se mélange peu à peu à un nuage. Et pourtant, le regard de l'enfant se porte vers nous. Par contre, il ne sait pas comment comprendre « l'homme qui a découvert la gravité ». On lui demande souvent s'il ne pourrait pas être un peu plus léger. Quand il fait des peintures qui tombent et qui s'écoulent d'elles-

tribunal, les pompiers, la maison du peuple. Il a donc écrit cette suite de mots qui n'est pas vraiment un texte, en fait, mais une forme de paysage qu'il voulait restituer de façon totalement objective. Il voit dans tous ces descriptifs qui renvoient à une espèce de réconfort, de bien-être objectif par rapport à tout ce qui nous entoure et nous contient, la question du romantisme. Dans « Ophélie rest », deux dessins qui doivent partir le lendemain pour une exposition à Rome et à Genève, il a repris un paysage où se dédouble en miroir une vue de la nature.

d'Ophélie, d'où le titre, mais aussi les restes de romantisme, parce que le romantisme n'est pas réglé. Il dit que l'écologie, par exemple, est certainement une forme de romantisme, même si cela va en faire hurler. Le romantisme avait à voir avec la façon dont nous nous situons, en tant qu'humains, corps, sociétés, dans la nature, dans les villes, les espaces et leur urbanisme, dans les juxtapositions des lieux de vie, dans l'horizontal et le vertical. Nous avons été impressionnés par les falaises, les chutes d'eau qui nous tombaient dessus et nous donnaient notre place, notre

lettres « -ome » au bas du Prométhée, il a pensé à cette question de la gravité mais aussi à « Home », qui est la dimension dans laquelle on travaille, où en tout cas lui travaille. Il ne cherche pas la fuite dans le monde, il travaille ici, en Suisse. Mais il n'a pas l'impression d'être déconnecté du monde pour autant. Il dit qu'aujourd'hui, on ne peut plus fuir. Au 19ème siècle on pouvait encore s'exiler. Dans les montagnes suisses, fait-elle remarquer. D'après lui, le drame, c'est qu'on ne peut plus fuir. La plus grande fuite, c'est de rester ici. Être en Suisse ou en Chine c'est à peu près pareil. Il



mentionne le fait que vingt ans plus tard, il a fait un dessin où il a écrit « énumérer dans l'ordre : LES ARBRES LES ANIMAUX LES TROUS reprendre sans fin c'est tout ». A certains moments, il est agréable de dire des phrases sans aller plus loin, de les dire pour l'ajustement des mots les uns par rapport aux autres. Il y a peut-être un réconfort dans la juxtaposition, l'enchaînement de mots. « quand j'oublie mon café il devient très vite froid » est une phrase qui ne demande pas beaucoup d'effort, par contre de la lire, c'est beaucoup de

citation de JSR où il est question de nuage avec ses nuages à lui et trouve étrange qu'ils « tiennent ». Il dit que sa phrase à lui a été interrompue au début et à la fin: « LES NUAGES TIENNENT », vient en fait de « ET SEULS LES NUAGES TIENNENT PAROLE ». Le lien avec le corps n'est en fait pas si étonnant, puisque quand on doit tenir parole, c'est souvent par rapport au corps. Ce dessin était lié à ça et d'ailleurs il y a après ce dessin une photographie où l'on retrouve ce même texte. Il s'agit d'un visage d'humain qui semble être

mêmes, c'est toujours le même problème, celle de la gravitation ou de la gravité. Elle remarque que « gravity/ gravité » veut dire à la fois ce qui nous ancre dans le sol et le sérieux d'un caractère ou d'une situation. Il trouve finalement assez beau d'avoir la tête dans les nuages si seuls les nuages tiennent. **[HOME]** Elle parle du foyer, de la maison et signale que la citation vient de l'avant-propos du dernier numéro de *Novembre*. Son texte à lui est au départ un descriptif. Lorsqu'il regardait par la fenêtre de son ancien atelier, il voyait le

Quand on dédouble la nature qui nous entoure, très simple, quotidienne, végétale, on obtient de l'humain, et quand on travaille de l'humain de manière très extrême, on arrive à des restes d'humain. Elle lui demande si l'on retourne alors au végétal. Il dirait que la nature dédoublée a quelque chose d'un ossuaire. Il a fait ce dessin en prenant pour base la rive d'un ruisseau. Avec le dédoublement en miroir, il obtient le ruisseau au centre qui devient une espèce d'ossuaire, une sorte de « Home ». Cela évoque le ruisseau

force, l'énergie de faire tourner les machines, les moulins, les industries, permettant elles-mêmes de fabriquer de l'acier, de broyer du béton. Cette question du rapport à la nature est toujours présente, même machiné à une vitesse extrême, et on ne l'a pas encore résolue. Ce mot « Ophélie », étrangement, on le trouve dans « Ophélie », mais aussi dans le « -ome » du Prométhée-gaga, le Prométhée dédoublé. « -ome » est le suffixe de toutes les proliférations pathologiques du langage, des maladies, du cancer. Quand il a écrit les trois

parle de l'angoisse énorme de savoir qu'il n'y a plus d'ailleurs où partir. Alors, il y a le délire des voyages dans l'espace. Elle émet l'idée qu'on puisse essayer de fuir dans l'animal ou dans le végétal. Il dit qu'il faudrait pour cela qu'il tire la bonne carte. **[MORT]** Il voit dans cette carte l'occasion d'expliquer le titre de sa prochaine exposition, « Tabou ». Beaucoup de gens lui disent qu'ils aimeraient bien qu'il passe à « autre chose », qu'il faudrait qu'il en finisse avec son deuil. Il a effectivement vécu des années où il était proche de la mort, il

mais il ne comprend pas comment cela peut ne pas concerner tout le monde. La mort est une question qui a été évacuée, bannie, mal traitée, mal gérée, mal vécue, mal envisagée, si bien qu'on est obligé de la «psy-gérer». Le monde moderne est raté parce qu'il ne sait pas gérer la mort, n'arrive pas à en parler. «Tabou» est le titre de l'un de ses dessins, mais c'est aussi une référence au film de Murnau («Tabu», 1931) tourné dans les années trente à Bora Bora. Dans son dessin, la figure à la fois en train d'apparaître et de disparaître, une figure humaine, son portrait, porte une

la citation vient de Deleuze. Il n'avait pas lu *L'Anti-Œdipe* quand il a commencé à taper à la machine. Il se demande ce qui fait qu'à un moment donné, il a sorti cette machine à écrire. Il adorait tellement ça qu'il les a même collectionnées alors qu'il n'y avait pas encore d'ordinateurs. Il revient sur l'époque où l'on n'avait pas le droit de prononcer de paroles sur les peintures ni d'écrire des titres, où le mot était tabou. C'est à ce moment qu'il a récupéré la machine à écrire de sa mère. C'est aussi bête que cela : la machine est comme un filtre qui l'a

naient flous et c'était uniquement en soufflant sur les feuilles qu'on arrivait à les lire. Le tout tenait dans un cartable fait d'un carton qui était, pour l'anecdote, un carton que l'armée suisse utilisait pour fabriquer ses boîtes de cartouches, un carton noir magnifique. Elle lui demande s'il a fait l'armée. Il dit que oui. Et en effet, quand ils devaient faire exploser des tonnes de cartouches dans la nature, elles étaient dans ces mêmes boîtes, enfin, dans ce même carton. **[FACE/VISAGE]** Il rebaptise la citation en l'attribuant à «Crimes et Châtiments» de Dostoïevski, ajoutant

l'art, il lui a fallu rejeter le végétal comme il faut rejeter la famille. Et puis le végétal est revenu dans son travail à un certain moment. Il n'était pas présent dans la peinture, car d'une certaine façon, celle-ci existait en tant que *matière végétale, minérale* qui s'exprimait en tant que telle. Le végétal en tant que silhouette, forme, identité repérable, est réapparu quand il a commencé à parler, à dessiner, à écrire. Cette profusion du végétal fonctionne comme réconfort, comme métaphore ou comme explication de la manière dont est géré le vivant : accumulation, clonage, superposition. Mentionnant les divers types de rapports au végétal – admiration, plaisir, réconfort, mais aussi menace – il dit ne pas vénérer le végétal. Il craint les démarches écologistes qui veulent sauver un arbre et trouve tragique qu'on se batte pour ça. Sauver un arbre n'a pas de sens, on peut le replanter, le faire pousser. Elle croit comprendre que ce qu'il faut sauver selon lui, c'est le *rapport* au végétal. Il confirme. En fait, il faut sauver tout ce qu'on peut : les humains, les animaux, le végétal. Il aimerait beaucoup faire un travail avec les mousses, selon lui de loin sous-estimées. A choisir, il sauverait les mousses plutôt que les arbres. Il est vrai qu'on ne peut pas apprécier l'ombre des mousses – on apprécie l'ombre des arbres – mais tout ce qui se passe dans le réconfort des mousses est fabuleux. Il essaie bien de faire pousser des mousses dans son jardin, mais c'est compliqué, cela ne correspond pas au climat vaudois, c'est un peu désespéré. Une autre raison pour lui d'aimer les mousses, c'est qu'elles constituent le niveau minimum de la sculpture. Elle mentionne le Japon où les mousses sont prises très au sérieux, comme végétal à part entière dans les jardins. Elle s'étonne que les mousses qui dans notre culture sont complètement invisibles, soient tellement fondamentales au Japon. D'après lui, on ne regarde pas le relief de la même manière au Japon. Alors que la matière dont est fait le sol est importante au Japon, ici le fantasme de tous est d'aménager les chemins, les parcours avec des matériaux durs : pavés autobloquants, béton, bitume. Il a beaucoup de respect pour les mousses. L'attention portée aux mousses, elle trouve cela très beau. Cela fait des mois qu'il pense aux mousses. Elle l'interrompt

pour lui demander si même en arrosant, ça ne marche pas. Il répond que ce n'est pas qu'une histoire d'humidité, c'est la lumière, c'est la température, c'est la rapidité avec laquelle l'humidité s'écoule au niveau des racines. Il dit que faire pousser les mousses, c'est compliqué. Elle lui demande s'il a également travaillé avec des éponges parce qu'il lui semble que l'éponge se situe entre l'animal et le végétal. Il dit que les éponges dans son travail sont de l'ordre du mythe. Dans sa première exposition, il y avait deux toiles sprayées qui tenaient entre elles des éponges de couleur bleue, verte, jaune, rose. Par la suite, il a fait un dessin à l'aquarelle de la coupe d'un cerveau. L'aquarelle s'écoulait du cerveau. Et il y avait un texte qui disait « LA PASSION DES EPONGES ET ELLES ME LE RENDENT BIEN ». Il utilise aujourd'hui des éponges pour mouiller et tendre le papier. De là dire qu'il est une éponge... ajoute-t-il en riant. Il est plutôt végétal, il préfère les mousses. Il mentionne les magasins de peintures où les éponges sont accrochées à des cordes. Il n'a encore jamais osé leur demander si elles sont naturelles. Il admet que c'est touchant, une éponge. Elle se souvient que son père avait des éponges dans son atelier et que ça sentait encore la mer, l'eau salée. **[DESSIN]** Il parle du double sens, nominal et verbal, du mot «fait». Dans ce dessin, il voulait parler d'un fait – mais ne se souvient plus duquel – donc le dessin s'est noirci, noirci, si bien que les lignes se sont superposées et ont finalement disparu. Finalement, ce dessin qui était extrêmement noir, qui a été encadré et placé derrière un verre, fonctionne comme miroir. C'est l'un de ses dessins qui fonctionne le mieux comme miroir. On lui a souvent dit qu'« on se voit » dans ses dessins, et c'est vrai qu'on se voit. Ce dessin-là, en grand format, fonctionne comme un miroir, ce qui fait qu'au cœur du dessin, il y a le spectateur. Il ne voit pas bien le rapport entre le dessin et la ligne. Elle mentionne la conception classique du dessin, l'opposition ligne/couleur. De son côté, il conçoit plutôt le dessin comme un échange, un moyen de discuter, d'entrer dans un partage. A la question de savoir si pour lui le partage est davantage lié au dessin qu'à la peinture, il répond que oui, tout comme un texte, un dessin conduit à davantage

d'échange que la peinture. Le dessin, proche de la feuille, de l'enchaînement de feuilles, de feuillettes, est proche du livre. Elle mentionne le fait, intéressant selon elle, que la ligne est le point commun de l'écriture et du dessin. D'après lui, c'est plutôt le support « papier » qui définit le dessin. Ses fusains sont des dessins qui n'en sont pas vraiment, étant donné que c'est seulement le papier qui en fait des dessins. Il y a des peintures sur toile qui sont davantage des dessins que ce qu'on appelle des dessins parce qu'il y a du papier derrière. Elle dit que dans ses fusains, la ligne – qui a généralement pour fonction de délimiter une forme – devient surface par le geste final d'estompage avec les brosses et qu'on se situe là entre peinture et dessin. Le gris du fond est presque de l'ordre de l'aquarelle, non dans la couleur mais dans la transparence. D'après lui, la différence est que dans le cas de l'aquarelle, il y a une phase d'autonomie de la matière, ce qui n'est pas le cas du fusain. Avec le fusain, il n'y a pas d'imprévu. L'imprévu, le hasard, ont une présence forte, de liberté, de réussite. Une aquarelle réussie, c'est une aquarelle qui a pris son autonomie. On pose une couleur qui coule et c'est beau, parce qu'à un moment donné, le geste s'atténue, disparaît. C'est comme un nuage. Dans le fusain, il y a un peu de cela, mais pas totalement. C'est tout l'art de la tache : soit la tache est totalement maîtrisée, soit elle est totalement libérée. La discussion prend alors fin. Elle regarde les cartes retournées qu'il a tirées, sciemment ou non, en parfaite symétrie.

Le travail d'Alain Huck est chez Skopia à Genève jusqu'au 21.12.2013.

LEFT PAGE

Certains dessins certains faits (*Vite soyons heureux il le faut je le veux n. 105*) 1997

Marqueur et encre sur acétate et dossier transparent

RIGHT PAGE

Certains animaux certains trous (*Vite soyons heureux il le faut je le veux n. 131*) 1999

Marqueur sur papier coloré et dossier transparent

NEXT SPREAD

Tragedy or Position (*Tragedy*) 2011,

fusain sur papier, 271 x 400 cm

crédit photo : David Gagnebin-de Bons



couronne de feuilles similaire à celle des comédiens qui jouaient dans le « Tabu » de Murnau. S'il est surpris qu'en tant qu'artiste, on ne revendique pas de famille, il est également très surpris par le fait que revendiquer, en tant qu'artiste, la mort comme une présence fondamentale, très forte, pas spectaculaire, d'une manière très simple, puissante et quotidienne, soit si difficile ou si mal compris. Elle lui fait remarquer que dans le champ de cartes posées devant lui, il a laissé une zone vierge où aucune carte n'est retournée. **[MACHINE À ÉCRIRE]** Il dit avoir adoré la machine à écrire. Il devine que

autorisé à écrire les mots et les phrases qu'il avait envie d'écrire, mais n'avait pas le droit d'écrire. Au début, la machine était donc une autorisation d'écrire des mots qui, passés par elle, n'étaient plus vraiment les siens. Par la suite, il a éprouvé un certain plaisir à taper ces mots, parce qu'ils s'inscrivaient physiquement sur le support. Dans l'un de ses travaux, il a tapé des mots relevant du corps et des cinq sens sur des feuilles de papier boucherie utilisé pour emballer la viande, un papier paraffiné, rose. Ces mots ont été ensuite superposés en une pile de feuilles agrafées puis suspendues au mur. Les mots deve-

qu'ainsi, tout est dit. **[FUTURS]** Elle dit qu'il s'agit d'une citation d'Adorno. Il ne voit pas ce qu'il peut y ajouter, si ce n'est que c'est vrai. Elle remarque qu'elle trouve étonnant que la forme verbale exprimant chez lui le futur est le conditionnel comme « futur du passé ». Si « TOUT SEMBLAIT POSSIBLE », elle se demande ce qu'il en est, dans le fond, aujourd'hui. Il n'a rien de plus à dire à ce propos. **[VÉGÉTAL]** Il se demande de qui est la citation. Elle nomme Houellebecq auquel il dit avoir pensé pour *Ancholia*. Il est né dans le végétal, a grandi dans le végétal, travaillé dans le végétal. Mais arrivé dans le monde de

CERTAINS
DESSINS
CERTAINS
FAITS

CERTAINS
ANIMAUX,
CERTAINS
TROUS

