

Par mo(n)ts et Barvaux : Charles-Henry Sommelette, *présencieusement*

*Le véritable voyage de découverte ne consiste pas à chercher
de nouveaux paysages mais à avoir de nouveaux yeux.*

Marcel Proust

Va donc pour la monotonie, c'est plus stimulant.

Samuel Beckett

Lauréat 2017 du Prix du Luxembourg, Charles-Henry Sommelette vit et travaille à Barvaux, dans l'ombre d'un jardin qu'il cultive inlassablement : tantôt à coups de fusain charbonneux, denses et sombres qui composent sur le blanc du papier de grands paysages figés où le regard s'engouffre, tantôt dans de petites peintures à l'huile où le vert domine et attire le regard à lui – doucement, sans le presser. De part et d'autre, la technique est remarquable. Ici comme là, ce sont des ensembles unifiés qui se présentent à notre vue, au cadrage étudié et précis qui rappelle celui de la prise de vue photographique. Mais pour peu qu'on s'immerge dans ces compositions, le monde s'immobilise, le temps se suspend – l'être flotte : il ondule dans l'air comme le vent souffle dans les grands arbres. L'absence est une présence en creux – que l'œil palpe : si ces paysages familiers, aux ambiances indéfinissables, semblent avoir été désertés par l'humain, ils n'en sont pas moins habités par une étrange vibration. Et que notre regard se perde dans les dégradés de gris qui s'étirent sur le papier ou qu'il s'enfonce dans les nuances de vert qui chatoient sur la toile, il emporte, dans sa barque silencieuse, notre perception vers d'autres jardins : *jardins intérieurs, jardins antérieurs*. Car c'est une perception suspendue que notre regard constitue en paysage au moyen d'images mouvantes sédimentées en nous : comme le souligne le philosophe Alain Roger dans son *Court Traité du paysage* (Gallimard, 1997), ce que nous percevons comme paysage, ce sont les images de paysage que nous avons vues qui nous le fait recevoir comme tel. Le répertoire visuel que nous avons emmagasiné par les images a formé notre perception, de sorte que c'est à travers ce filtre que nous saisissons le monde qui nous entoure. C'est d'autant plus vrai pour le paysage, cet aspect du monde que l'Histoire de l'art a assimilé pour en faire un genre archétypal. En s'attaquant à ce thème parmi les plus rabâchés de la peinture, Charles-Henry Sommelette parvient à le renouveler en le singularisant dans un réalisme magique qui lui appartient – qui diffuse une mélancolie bien douce à notre cœur.

Tout jardin est, d'une façon ou d'une autre, la proposition d'un monde. Mille fois revisité, celui de Charles-Henry Sommelette nous ouvre les portes d'un monde végétal, silencieux, trouble et troublant – un monde irréel, aux franges du réel. Un monde inquiétant, aussi, sous les apparences d'un grand calme. On le sait : il n'est pas rare que la mort prenne l'apparence trompeuse de la vie dans notre société. Ainsi de nos jardins : découpés, clôturés, agrémentés, entretenus et tondus, ils offrent une image paisible et harmonieuse qui n'est sans doute rien d'autre qu'une douce illusion, si l'on songe à la mise en coupe réglée et rageuse de la nature dont ils sont le résultat.

Regardeur, prends garde à la douceur des choses.

Charles-Henry, parlons d'abord de ton parcours. Tu t'es formé à l'Académie de Liège, dont j'aimerais que tu me dises un mot, mais avant : est-ce qu'ils ne remontent pas à plus loin, ce désir de représenter le monde et ce choix de la peinture et du fusain ?

J'ai toujours été attiré par les images – jamais par la représentation, en fait : le désir de représenter des choses n'est pas du tout premier, me concernant. J'ai été séduit par les images ; très jeune j'ai été captivé. Mes premières rencontres avec les images datent en effet de quand j'étais enfant. La toute première, je m'en souviens, c'est quand j'allais le dimanche à l'église du village avec ma famille : c'était une peinture réalisée par un peintre local qui s'était servi d'une vue de mon village pour illustrer une scène d'Évangile. Ça m'a marqué. Ensuite, quand j'avais douze ans, mon frère étudiait à Louvain-La-Neuve ; avec ma mère, nous étions partis en train lui rendre visite. Nous sommes arrivés à Louvain-La-Neuve par le tunnel et il y avait, sur les quais, des reproductions de peintures de Paul Delvaux, j'ai été très impressionné. Mon frère nous avait fait la visite de la ville, et fait découvrir les œuvres d'art qu'on peut y voir (Félix Roulin, Roger Somville, ...). Je me rappelle que ce jeu de piste m'avait stimulé. Et puis l'éclectisme du musée de Louvain-La-Neuve m'avait impressionné.

J'avais toujours aimé l'histoire de l'art, et l'archéologie me fascinait et j'ai décidé de terminer mes humanités dans une option artistique, où il y avait cinq heures par semaine d'histoire de l'art et d'esthétique ; la seule chose qui me repoussait, c'étaient les cours de dessins et de peinture.

Tu n'avais à l'époque aucune espèce d'affinité avec la technique picturale ?

Aucune ! Dans ma famille, on était plutôt musicien que plasticien. Mon grand-père peignait pour le plaisir, sans plus. En dernière année, j'étais toujours féru d'histoire de l'art, mais absolument pas concerné par la pratique, par la technique du dessin ou de la peinture. J'en avais sans doute une image un peu galvaudée, ou bien je n'osais pas mais, surtout, je n'aimais pas le programme proposé à l'école. La seule matière technique qui me plaisait, c'était le dessin scientifique : pour ça j'étais assez bon. Mais la création, ça ne me correspondait pas.

Ton rapport à l'image s'est donc plutôt construit du côté de l'intellect – enfin, du côté d'une certaine intelligence de l'image, de l'apprentissage de sa lecture, de sa compréhension et de son histoire – plutôt que du côté d'une affinité technique et d'un désir de création. C'est passé plutôt par l'étude que par les mains ?

Exactement. C'est le canal que je préférais à l'époque : l'étude de l'image. En fin de sixième, à Pâques, j'ai entrepris mon travail de fin d'études, qu'il fallait mettre en rapport avec mon option. J'avais choisi les gargouilles : j'avais fait des recherches sur le sujet et découvert qu'au moyen âge, les gargouilles étaient peintes. Avec les vieux tubes de mon grand-père, que j'avais récupérés, je me suis mis à illustrer ce à quoi les gargouilles devaient ressembler autrefois. J'y passe un certain temps, le résultat me plaît – mais ça s'arrête là. Fin juin, je rentre à la maison en disant : « Sauvé ! Je ne toucherai plus jamais un crayon de ma vie ! » Ma mère me répond qu'« il ne faut jamais dire jamais » mais, pour moi, c'était tout vu. Je passe ainsi les vacances à réfléchir à ce que je pourrais faire

l'année suivante. À l'époque, j'étais en dernière année à l'Académie de musique et je voulais approcher l'histoire de l'art par la musique plutôt que par l'image. Je m'inscris donc à Louvain-La-Neuve en musicologie.

Et tu fais le cursus complet en musicologie ?

Non, Je quitte Louvain-la-Neuve après la première année. On avait tout de même des cours d'histoire de l'art et, en mars, je m'en souviens, Serge Goyens de Heusch nous avait parlé des peintres belges : Théo Van Rysselberghe, Fernand Khnopff et bien d'autres. Et là je découvre un dessin de Spilliaert – une jeune fille appuyée à une rambarde, face à la mer – et soudain, je me demande si je suis au bon endroit ! Le déclic se produit, j'ai envie de faire comme lui. Je réfléchis, car on est presque aux vacances de Pâques, et je me souviens de l'expérience avec ma gargouille, et de mon illustration un an plutôt. Je termine la session de juin avec l'intention de m'inscrire, à la rentrée de septembre, dans une école d'art. Ma seule condition pour le choix du lieu : il doit y avoir une gare tout près. L'Académie de Liège est située rue des Anglais, à trois minutes à pied de la gare de Liège Palais, c'est donc parfait !

Mais tu maîtrisais déjà un peu la technique ?

Oh, je n'étais pas bon ! Je me suis amélioré depuis mais, là, je repartais vraiment de zéro : table rase, changement de cap, changement de lieu ; je décide de vivre à la maison et de faire les trajets en train. Je repars à neuf, soutenu par ma famille qui me fait confiance. Je lis et je me prépare à l'examen d'entrée – un examen technique qui me stressait, suivi d'un entretien. Je le réussis tout juste, avec Jean-Pierre Ransonnet que je rencontre pour la première fois – un sacré bonhomme ! « Ce n'est plus les apprentis de la Renaissance que nous avons là ! », nous dit-il. Et j'entre donc à l'Académie de Liège. Commence alors pour moi une nouvelle discipline : regarder, apprendre à regarder. J'observe des choses simples qui me tombent sous la main – des pots d'encre, des bouchons. J'arrive dans l'atelier de Marc Angeli, avec Laurent Impéduglia – arrivé la même année que moi – comme assistant. Je me mets dans la peau d'un apprenti, en somme. Je suis là pour apprendre à regarder et j'absorbe tout ce qui se propose à moi. Au cours de technologie de la couleur, André Dellaleau, nous montre des peintures de Georges Baselitz – la peinture allemande et sa force de frappe picturale – et Maurice Pirenne. Et là, quelque chose prend. Les espagnolettes, les boîtes d'allumettes... J'oublie Baselitz assez vite pour me concentrer sur Pirenne. Je découvre la maîtrise technique : les pastels, la lumière, l'intimité. Viendront par la suite se greffer, avec leurs univers silencieux, Peter van Saenredam, Edward Hopper, Vilhelm Hammershøi. Quelques mois après mon entrée à l'Académie. Je pars voir une exposition de Pirenne à Marchin – je vais de Liège à Marchin à pied, une superbe expérience. C'est ainsi que j'entame mon parcours à l'Académie : je regarde, j'absorbe, j'emmagasine tout ce que je peux de ces artistes qui touchent et avivent ma sensibilité. L'intimité, le silence : voilà ce qui m'appelle.

Et c'est là que se met en place pour toi une sorte de première constellation entre des peintres et des objets – ou plutôt des sujets ?

C'est bien ça. Ransonnet, qui avait cette qualité de toujours remettre les choses bien à leur place et de ne pas encourager les velléités d'ego artistique des étudiants, laissait faire ceux qui avaient déjà plus de notions en dessin et encadrait davantage ceux qui étaient encore en apprentissage. Il m'a dit d'arrêter avec mes modèles et d'aller copier des Anciens – pour apprendre en copiant. Je m'en souviens : il me sort un bouquin – il avait toujours plein de bouquins et nous envoyait aussi souvent à la bibliothèque. C'était un Chardin, alors je copie un Chardin. C'est à cette époque que m'est venu l'intérêt pour la copie, comme valeur d'apprentissage et génératrice d'idées nouvelles.

Cela me fait penser qu'en japonais, il n'y aurait qu'un seul mot, au départ, pour dire apprendre et copier... Ce que je trouve intéressant, c'est ce que tu dis de cette première formation : en fait, tout passe par un dialogue assez soutenu avec des professeurs ; ton univers était alors à peine en gestation et il a été nourri par des professeurs apparemment attentifs à laisser germer quelque chose chez leurs étudiants tout en les encadrant, en les orientant par des lectures, des exercices de copie des Maîtres anciens.

Ils ont été trois, en fait : Marc Angeli, avec qui j'ai beaucoup discuté ; c'est lui d'ailleurs qui m'a parlé de Shitao, de la peinture chinoise – tout un pan de l'histoire de l'art que je ne connaissais pas – ; Jean-Pierre Ransonnet et Laurent Impéduglia. Toutes ces discussions ont suscité une ouverture en moi, elles m'ont éveillé. C'était un triumvirat très équilibré : d'un côté l'apprentissage de la technique, de l'autre celui de l'histoire de la peinture et du dessin. Laurent Impéduglia était plus dans la couleur et la matière picturale. Marc Angeli voulait davantage développer chez nous le côté méditatif, l'observation : « Devenez ce que vous peignez », disait-il. Et Ransonnet : « Copiez, dessinez, mettez de côté le concept, le style, oubliez ça ! » – ce qui, pour moi, correspondait tout à fait à ce que je recherchais : il répondait parfaitement à ce que je voulais.

Tu es donc toujours dans l'apprentissage de la technique – comment représente-t-on un objet ?

Oui, je fais mes petits bouchons, mes petites bouteilles, j'essaie l'huile sur différents supports. Je fais des vanités aussi ; ce fut un bon (d)écol(l)age . Je me souviens d'avoir eu un vrai crâne en prêt, à l'atelier d'Angeli. Tous les matins, je me mets devant mon chevalet et je dessine, j'exécute, je me concentre pour travailler sur ce crâne. Et quelque chose se débloque, je ne peux pas dire quoi mais je commence à être investi – à l'époque, mon travail était encore mêlé d'exercices académiques –, des petites choses se développent, des représentations d'intérieur au chromatisme sobre et à la composition assez géométrique.

En 2007, je participe à un workshop organisé par deux professeurs de la section vidéo (Guy Jungblut et Michel Vandame) : deux jours en immersion à la Louvière. À l'issue de ce workshop, les travaux des élèves sont exposés aux Brasseurs à Liège, j'y propose deux paysages sur bois et c'est là que je fais la rencontre de Dominique Mathieu, qui me mettra quelques années plus tard le pied à l'étrier.

Et, en cinquième année, on sent que l'Académie commence à changer doucement ses méthodes, sa pédagogie, le nom de ses ateliers. Pour notre travail de fin d'année, on nous oriente vers la pluridisciplinarité. À l'époque, la vidéo m'intéressait. Je me lance dans un travail vidéo de fin

d'année autour d'une chasse symbolique aux sangliers. J'avais une petite caméra, je voulais capter un sanglier, un mâle. Après des semaines de pérégrinations, j'arrive à mes fins : on est en hiver, la neige commence à tomber, je file dans les bois et je parviens à filmer un sanglier, un mâle seul. Je m'attendais à devoir faire un travail de montage fastidieux mais Jérôme Mayer, le professeur qui m'encadrait, voit la vidéo et me dit : « Je n'y toucherais pas, laisse ça comme ça. » La consigne, pour ce travail de fin d'année, était de proposer un travail de dessin qui soit à la fois autonome et en lien avec notre travail d'atelier. Avec toutes mes pérégrinations pour trouver mon sanglier – j'avais marché, traversé et vu des paysages – l'idée de faire des paysages en grand format, en dessin, comme contrepoint aux petites peintures d'intérieurs, s'est imposée d'elle-même. J'ai pris un grand papier et réalisé mon premier grand format au fusain.

Tu passes soudain de l'objet à l'intérieur d'une pièce, représenté en petit format, à l'extérieur : le paysage en grand format ?

Oui. Je passe directement au paysage en grand format – tout en continuant à peindre sur des petits cartons : tout n'est pas encore défini mais quelque chose a bougé, je suis sorti. Et je me remémore alors ce que m'avait dit Yves Randhaxe : « Il faudra sortir de ta chambre ». Je suis en fin de parcours à l'académie, on est en 2009. J'avais déjà fait quelques petits paysages sur carton – des vues que je connaissais bien : un paysage de Hamoir, que je voyais toujours quand je revenais de Liège en train, une vue près du cimetière, le Mont Pelé – mais là je commence les grands formats (1,5 x 2 m) au fusain.

Je me suis demandé si c'était le support et le format qui avaient imposé la technique – au petit format, la peinture à l'huile et au grand le fusain – ou si tout s'était fait un peu au hasard de l'expérience ? C'est le grand format qui a imposé le fusain ?

Exactement. En peinture, je ne voulais pas faire de grands formats couleur : ils donnent selon moi beaucoup d'informations et limitent le pouvoir d'immersion. J'ai fait des petits fusains d'intérieurs en 2008, mais franchement, pour répondre à ta question, ce que je désirais pour le grand format, c'était m'y retrouver. Me retrouver, c'est-à-dire me reconnaître dans le paysage : avec le grand format, le corps est pris dedans. Je marchais déjà beaucoup à l'époque et je voulais retrouver cette sensation que tu éprouves quand tu découvres un paysage par le corps. Le grand format y répond.

Entre ton intention et l'effet de ton travail, il y a une corrélation parce que tes petites peintures à l'huile sont comme de petites fenêtres sur des paysages qui sont distants alors qu'avec les grands fusains on a le sentiment qu'on va s'y engouffrer : quelque chose nous appelle, nous aspire à l'intérieur.

Oui, être aspiré dans le dessin, c'est le sentiment que je ressens quand je marche et que j'essaie de restituer. C'est de ma propre présence dans le paysage que je veux rendre compte. Tout n'a pas été une évidence ; les petits formats, c'était des tests. Le premier fusain, c'était le coin d'une armoire, un héritage de mes petites peintures sur toile et sur carton.

Tu sors un paysage en grand format et tu sens que quelque chose d'autre se passe pour toi, dans cet acte de sortir de

ta chambre. Et quelque chose se passe aussi dans le regard porté sur le travail qui en sort ?

C'est ça : je sens qu'il y a quelque chose qui se passe pour moi, qui soudain s'ouvre dans le seul fait de sortir de ma chambre, de voir et de me concentrer sur ce que je vois au dehors – bref, dans le fait de prendre possession de ce que je vois tous les jours, en fait.

Et que tu représentes de mémoire ?

Oui, parfois.

C'est donc un exercice permanent du regard ?

Oui, il s'agit d'apprendre à regarder ce qu'on voit, en quelque sorte. Je fais toujours la même chose, mais c'est fou comme les choses changent rapidement ! Ça m'a frappé. Et c'est à partir de là que je me dis : « Mais pourquoi aller chercher ailleurs ce qu'il y a devant moi ? ». Je me posais déjà la question vers la quatrième ou la cinquième année : « Qu'est-ce que j'ai devant moi ? » – je me rappelle régulièrement cette phrase de Rembrandt, que j'ai entendue au tout début de mon parcours à l'Académie : « Demeure en maison, ta vie entière ne suffira pas à découvrir les merveilles qui s'y trouvent ». Voilà : tout est là.

En fait, par rapport à d'autres peintres, tu as résolu assez vite la question de savoir que peindre. Certains restent toute leur vie aux prises avec cette question.

Peut-être, l'avenir me le dira !

Tu as trouvé ton élément dans ce passage à l'extérieur, sachant qu'il y a énormément d'intériorité dans ta façon de représenter l'extériorité. Tu évoquais Rembrandt, à juste titre ; je pense aussi à Cézanne, qui disait : « Peindre d'après nature, ce n'est pas copier servilement, c'est réaliser ses sensations. »

C'est ça, précisément. Et moi je n'ai pas voulu aller chercher très loin. C'est sans doute un peu ma zone de confort, mais j'en suis sorti une fois, en faisant un dessin d'après une image extraite d'Internet : ça a donné une bonne, une belle image, mais je ne ressentais aucun lien avec le lieu représenté ; il n'y avait aucun rattachement à quelque chose de vécu. L'expérience faite, j'en ai tiré ma conclusion.

Revenons brièvement à la fin de ton parcours à l'Académie : comment se passe ton jury ?

Les formats sont présents, donc – ils sont actés, ils ont valeur de base, de fondation. Et le jury de fin d'année se passe chez Albert Vandervelden, dans son bâtiment en face du grand Curtius. J'y présente mes grands formats, mes petites peintures et la vidéo du sanglier. Au départ, je devais la projeter sur un mur mais – erreur de jeunesse ! – j'occulte toute la grande pièce. Marc Angeli, qui avait toujours gardé un œil sur moi, vient voir comment se passe mon accrochage et juge mon installation scandaleuse : « Nous ne sommes pas dans un bunker allemand ici, nous sommes dans un palais vénitien ! » Il me fait enlever ce que j'ai mis aux fenêtres pour occulter le lieu. Je prends

sur moi, j'analyse ce qu'il vient de me dire – a-t-il raison, a-t-il tort ? En ai-je trop fait, me suis-je laissé aveugler par le dispositif ? Il me reste la vidéo sur les bras et je décide alors de la projeter tout simplement sur un petit lecteur DVD – comme une valeur d'archive. Marc Angeli avait eu raison.

Retour au petit format, alors ?

Voilà, au petit format vidéo. Bref, je réussis mon jury, l'Académie se termine bien pour moi. Je prépare l'agrégation et dans le courant de l'année, Dominique Matthieu me propose une exposition individuelle aux Brasseurs dans le cadre du cycle « Sixièmes sens ».

J'aimerais que tu me dises un mot de la question du cadrage : plusieurs critiques ont relevé, à juste titre, la relation qu'entretient ton travail – ta peinture en particulier – avec la prise de vue, avec la précision du cadrage photographique. Est-ce le signe d'un rapport volontaire à la photographie chez toi ? Ou est-ce que certains tableaux ou fusains sont faits d'après photos ? Comment détermines-tu le champ quand tu te lances dans un grand fusain ou dans une petite peinture à l'huile – car j'imagine que tu procèdes différemment ?

Le but n'est pas d'interroger la photographie ; c'est juste un outil, un document de travail. Il y a souvent deux choses, deux étapes qui précèdent le travail proprement dit. D'abord je prends une photo quand l'environnement, la configuration du lieu ne me permettent pas d'être assez à l'aise pour faire un croquis. Ensuite j'imprime la photo et souvent je redessine par-dessus au crayon, je délimite un cadre ou je déplace un élément. Une fois à l'atelier, mes documents (photos, dessins) me servent d'abord à dessiner au crayon les grands lignes du projet ; une fois le dessin terminé, j'utilise le fusain pour placer les masses d'ombres et de lumières et commencer à placer les valeurs de gris ; au fur et à mesure du travail, j'abandonne progressivement mes documents de départ pour convoquer mes impressions mémorielles de l'endroit.

Je ne souhaite pas de dynamique : je ne veux pas donner la moindre impression de mouvement ou de déplacement. Le choix du cadrage est frontal avec, dans la plupart des cas, un seul point de vue perspectif, un seul point de fuite. Je veux représenter le fait que je me suis attardé, que je m'y suis posé pour l'observer. Je vise l'immobilité des choses.

Cette immobilité des choses et des lieux que tu cherches à représenter a-t-elle un rapport avec le silence – ce silence que tu disais avoir trouvé chez certains peintres que tu as évoqués ?

Oui ! C'est en regardant les œuvres de peintres comme Samuel van Hoogstraten, Casper David Friedrich, Vilhelm Hammershøi – des tableaux où il y a peu, sinon pas de mouvement – que j'ai pris cette voie. John Constable, également : en particulier une toute petite peinture, l'étude d'un tronc d'orme dont ma compagne avait une reproduction (quasi en taille réelle) et que j'ai dû copier au moins sept ou huit fois. Je l'ai regardée et regardée tant de fois ! Et c'est vraiment dans son cadrage que j'ai trouvé la preuve sensible de sa présence devant ce tronc.

C'est donc à travers le seul cadrage que tu indiques la présence de l'humain ?

Voilà. Constable était présent *ad naturam*. Il était là. Pour moi, c'était simple. C'était évident qu'il me fallait aller par là pour pouvoir restituer ma présence, la présence de l'humain dans un tableau ou un dessin dont le paysage est le seul personnage, en quelque sorte.

Je reviens à cette tension intéressante entre tes peintures à l'huile et tes fusains. On l'a déjà évoquée en partie : tes petites peintures à l'huile sont comme de petites fenêtres qui maintiennent le paysage à distance du regardeur, non sans le plonger dans une légère inquiétude, alors que tes grands fusains le happent, le bêtent : on s'y engouffre, on bascule de l'autre côté du papier, on plonge avec son corps dans l'espace représenté. Cela n'est pas dû seulement à la différence de format. Il y a un traitement nécessairement différent de la lumière – par la couleur chatoyante, l'explosion des verts et des bleus, d'un côté, par les grands aplats sombres, les dégradés de gris, les blancs en réserve de l'autre. Ta peinture a quelque chose d'estival et tes fusains ont quelque chose d'hivernal, si je grossis le trait. D'un côté, la lumière vive de l'été, le vert des pelouses, des arbres et des haies et le bleu du ciel ; de l'autre, des ambiances plutôt sombres, que tu représentes des jardins ou des bois. Est-ce un choix délibéré ?

J'ai commencé à traiter ces ambiances lumineuses d'abord en peinture. La motivation à peindre des ambiances plus estivales vient du sentiment que cela renforce une ambiguïté dans le calme ; cela crée une tension, un trouble de plus : la lumière rasante engendre des ombres portées qui dynamisent la composition du tableau. En même temps, je travaillais des ambiances plus sombres dans mes fusains où il y a quelque chose de très belge, dans l'atmosphère. C'est ensuite que j'ai traité ces ambiances estivales au fusain où la représentation de la lumière est très différente, bien sûr. Plastiquement, il y avait quelque chose que je voulais travailler dans les noirs, les densités, les dénivelés, les accidents.

Il y a de l'apaisement, et de l'inquiétude en même temps, dans l'immobilité des lieux qui est ainsi rendue très différemment de part et d'autre. C'est cette tension, cette polarisation qui est réussie, et passionnante.

Oui, je vois ce que tu veux dire – une chose un peu angoissante, sans doute.

Oui, comme une anxiété diffuse qui ressortit aussi au sujet représenté : le jardin bien coupé, réglé, délimité, structuré.

Cet intérêt des jardins, il a commencé quand je les voyais défiler du train, rapidement. Il y avait du fugace dans la vision que j'en avais. Je me suis alors demandé quelles étaient les histoires que ces jardins abritaient, et tout ça a commencé à germer. Tout ce mobilier récréatif, qu'est-ce qu'il nous raconte ? Il y a un élément aussi de l'ordre de l'hybride dans ces jardins aux haies bien découpées, ces pelouses bien tondues ; on a l'impression d'être dans le prolongement de l'architecture de la maison, il y a des angles droits, le sol est nivelé, il y a du mobilier, avec cependant le sentiment diffus d'impermanence et d'instabilité qu'ils renvoient – car si on cesse de les entretenir, ils seront après peu de temps envahis par la végétation. En somme, ils sont en sursis.

Ils sont des prétextes à fictions, à histoires – pas de grandes histoires mais des petites histoires humaines et familiales ; des histoires cachées, à l'abri des regards. Et quand je me pose là, dans un jardin, quelque chose se passe dans mon esprit que j'ai envie de raconter. Par exemple, il y a une petite bouteille sur la table de jardin. J'arrive à un moment où « il y a eu quelque chose avant », on

ne sait pas trop quoi ; j'arrive au moment « neutre », en quelque sorte. Alors je travaille à mettre cet élément en lumière, en évidence.

La présence de l'humain est toujours une présence en creux, dans tes œuvres. En même temps, l'humain est peut-être davantage présent « en négatif », qu'il ne le serait s'il était représenté – puisqu'il est présent dans le hors-champ, à travers ces objets que tu mets en lumière et leurs ombres que tu découpes dans l'espace du tableau : une bouteille sur une table, un transat, un parasol, un parterre de fleurs bien entretenu... Tu n'as jamais désiré représenter directement l'humain ?

Non, je ne l'ai jamais voulu. Et d'ailleurs je n'ai jamais fait beaucoup de portraits, je ne sais pas pourquoi – si, j'ai déjà dessiné mes proches. Mais sinon, ça ne m'a jamais préoccupé. Représenter quelqu'un serait plutôt un handicap pour le dessin, du fait de la facilité de projection que la représentation humaine induit chez le regardeur – l'identification est trop rapide. Non, je pense que je ne le ferai jamais.

Et tous ces jardins que tu peins sont des jardins que tu connais ?

Oui, ce sont des jardins reliés à des histoires : mes images sont toutes l'histoire d'un regard, celui que je pose sur les choses. C'est par ma main, mon œil et mon cœur que je les interconnecte. Est-ce mon itinéraire de vie, sont-ce des autoportraits ? En partie, sans doute, mais je ne sais comment le formuler.

On est donc bien dans l'ordre – ou le désordre – des paysages mentaux. Et, de fait, les lectures que l'on trouve de ton œuvre dans la presse spécialisée vont toujours du côté de l'intériorité – et, par ricochet, du côté de la mixité des sentiments que tes peintures et dessins font naître en nous, de nos propres souvenirs de jardins qu'elles ravivent – c'est que je souligne quand je parle de 'jardins intérieurs, jardins antérieurs'... Au jardin entrevu comme un îlot du dehors correspond toujours un îlot intérieur, enfoui.

Je n'ai jamais eu l'intention de m'emparer d'un archétype en décidant de traiter un sujet aussi commun que le jardin. Bien sûr, cela touche tout le monde dans le vécu, le vu, le ressenti. Ce n'est pas un sujet extraordinaire, sensationnel.

Mais le plus loin est souvent le plus proche – et vice-versa. Et dans l'ordinaire, il y a de l'extraordinaire – tout le travail consiste à le voir et à l'extraire. « Le seul courage est de revenir et de noter », a pu répondre un jour Mozart à qui lui demandait de quel monde il tirait son inspiration.

C'est peut-être ça. Mes peintures et mes dessins me servent d'aide-mémoire : le premier moteur de mon travail, quand je choisis un sujet, c'est la mémoire que j'ai de ma présence en ce lieu : je me rappelle y avoir été. Après, je raconte des histoires ou je laisse, en tout cas, la possibilité à chacun de se raconter les siennes propres, à partir de ce qu'il voit. Tout ne peut pas être dit non plus. Il y a peut-être également le but inavoué d'amener l'autre à soi, de le capt(iv)er. Et certainement la volonté d'amener le regardeur au point précis d'où moi je regarde. Dans le grand fusain, en tout cas, c'est peut-être là que ça fonctionne le mieux.

Dans cette façon que tu as de revisiter mille fois le même sujet, le même objet, il y a la question de la récurrence, de la répétition qui est passionnante. Samuel Beckett a dit : « Va donc pour la monotonie, c'est plus stimulant. » Cela te parle ?

Ah oui, clairement ! Il fait mouche. Mais c'est vrai : je ne me lasse pas de refaire sans cesse les mêmes sujets, car j'y trouve sans cesse autre chose. L'ordinaire est stimulant, l'infrance est inépuisable : je sais que je n'épuiserai jamais mon sujet. On est trop petits pour épuiser ce qu'il y a autour de nous. C'est impossible. On revient à la pensée de Rembrandt. Tu vois là, par exemple, à travers la fenêtre ? C'est tout simple mais récemment, on a coupé les arbres. Et cela ouvre des perspectives totalement différentes – tu vois comme mon quartier est banal. Et pourtant, ça réactive complètement mon regard

Les gens font une chose une fois et puis ils la répètent mille fois. Mais c'est uniquement dans la répétition que quelque chose de neuf peut advenir, n'est-ce pas ?

Oui, tout juste. Tout à l'heure, tu parlais de ruralité et c'est juste : il y a dans la ruralité et dans les gestes qui la spécifient une dimension éminemment répétitive qui a trait à la transmission séculaire de certaines choses. Le métier de peintre va dans ce sens.

Il y a peut-être quelque chose de beaucoup plus assumé dans la répétition des gestes, des jours, des travaux et des heures en milieu rural qu'en milieu urbain où on est toujours, tout le temps, obsédé par une certaine idée du neuf.

Oui, et le neuf est une notion fragile.

Je pense que beaucoup de gens se leurrent en cherchant des moyens de se renouveler sans se répéter. Toi, j'ai l'impression que tu es en accord et en paix avec l'idée que le renouvellement passe par la répétition du regard et du geste de peindre, de crayonner. En somme, tu ne dessines jamais le même arbre, le même ciel, le même jardin.

Non, car mon regard évolue et comme je le disais, il suffit simplement d'observer pour se rendre compte que même les choses les plus banales bougent en permanence. Je travaille un sujet comme un musicien interpréterait une partition. En ce sens, je ne me sens pas du tout créateur. Je préfère l'idée d'interprétation.

Est-ce que cela te vient aussi de ta formation musicale ? Est-ce que tu joues encore, à ce propos ?

Certainement. Oui, j'ai repris des cours de guitare classique.

En outre, cette maison où l'on se trouve est celle de ton enfance.

Oui, je suis né dans ce quartier et je suis ancré dans ce lieu depuis ma naissance.

« Rien d'autre n'aura eu lieu que le lieu » disait, en substance, Mallarmé dans son célèbre poème Un coup de dés

jamais n'abolira le hasard.

C'est joli, ça. Ça me parle.

On est en 2017, ça fait une bonne dizaine d'années que tu travailles et exposes. As-tu le sentiment d'être définitivement classé dans le genre archétypal du paysage ?

Oui, et c'est un sentiment qui n'est pas désagréable.

Tu passes donc pour un 'peintre classique'.

Oui, et tant mieux !

Mais ce classicisme ne t'empêche absolument pas d'être exposé et apprécié dans le monde de l'art contemporain ?

Non, pour le moment.

À côté de l'huile et du fusain, utilises-tu d'autres techniques, comme le pastel ou l'aquarelle ? Et quels sont les peintres qui ont influencé ta technique ?

Je me suis mis au pastel sec depuis 2016, et plus récemment j'utilise la sanguine pour des petits croquis. Fantin La Tour et Elizabeth Vigée Le Brun étaient des maîtres du pastel. Évidemment, plus proches de nous, il y a Maurice Pirenne et ses pastels magnifiques, William Degouve de Nuncques et Spilliaert. Je me demande pourquoi on a des affinités avec telle ou telle technique ? Les peintres aiment s'attarder à ce genre de questionnement. Moi j'aime essayer de percer un peu leurs mystères. Quand je travaille en extérieur, j'utilise la mine de plomb ou la sanguine, ou j'essaie de mémoriser un maximum de choses, pour retravailler ensuite à l'atelier. Comme tu le vois, je garde toute une série de petites esquisses dans mon atelier, que j'affiche çà et là. Et des reproductions également. C'est une habitude que j'ai gardée de cette période où je me suis constitué une famille de peintres. Là, tu vois, c'est Pierre-Henri de Valenciennes. Je l'ai découvert quand je faisais des recherches sur les dessins de Claude Lorraine dit « Le Lorrain ». Figure-toi que c'est lui qui aurait mis au point la pâte feuilletée ! Il était parti comme apprenti pâtissier à Rome et c'est là qu'il a commencé sa carrière de peintre, au contact de nombreux artistes – dont Paul Bril, Herman van Swaneveldt, Nicolas Poussin. Lui aussi est allé beaucoup dessiner d'après nature. Je me suis passionné pour ses encres. Ce sont des encres métallologiques ; elles étaient noires au début et, avec le temps, elles ont tourné au brun sépia. J'avais déjà observé qu'il y avait un petit lien entre Constable et Le Lorrain, notamment dans les rais de lumière qui se reflètent dans l'eau. Donc, de Constable je suis parti vers Le Lorrain pour arriver à Pierre-Henri de Valenciennes, un peintre paysagiste français – de la grande école du paysage historique. Théoricien de l'art et grand pédagogue, il insistait auprès de ses élèves pour qu'ils aient un rapport direct avec leur sujet : il les enjoignait à dessiner d'après nature, à peindre sur le motif, à se plonger dans le lieu peint, à faire des études d'arbres, de façon à donner plus d'authenticité aux paysages des scènes historiques qu'ils représentaient. On est fin du XVIIIème, début XIXème : et je trouve que ça n'a pas vieilli du tout.

Tout cela continue à nourrir ton travail ?

Oui, c'est très présent – je n'avais jamais vu ça et ces œuvres ont titillé ma curiosité. Quand j'ai vu ses petits formats, des peintures à l'huile sur papier, réalisées en plein air, sur le motif, je me suis dit : quelle modernité ! Quelle main ! Qu'est-ce que c'est frais ! Ces petites peintures à l'huile ont été redécouvertes vers 1930. Alors que je m'intéressais de plus en plus à lui, ma belle-sœur m'offre son *Traité : Eléments de perspective pratique à l'usage des artistes, suivi de Réflexions et Conseils à un Elève sur la Peinture, et particulièrement le genre du paysage*. Et j'apprends que de Valenciennes a eu comme élève Achille Ethna Michallon, un jeune peintre mort prématurément et qui fut pendant un moment le maître de Corot – et ainsi, de fil en aiguille, on voit ce qui arrive, ce qui passe de l'un à l'autre. Et puis, en même temps, je me plonge beaucoup dans Constable, dans les paysages, les vues de son jardin depuis chez son père et les vues du Suffolk, à l'est de l'Angleterre. Ensuite arrive David Hockney, ses piscines – sa période californienne m'a beaucoup interpellé, et récemment ses paysages de campagne.

Tu pars souvent en forêt ou dans la campagne avec ton petit matériel ?

Oui, soit avec mon petit carnet à dessin, soit avec des huiles – et de la térébenthine parce que ça sèche très vite et que tu peux revenir et travailler dessus après. Et puis, au fur et à mesure de mes expérimentations et de mes lectures, je me suis rendu compte que d'autres artistes utilisaient aussi du papier pour peindre en plein air : Thomas Jones, qui est plus ou moins de la même époque que Constable. Odilon Redon aussi a fait de magnifiques paysages à l'huile, sur papier. Voilà un peu ma famille, les liens que j'ai avec les anciens ! Ensuite, d'autres artistes m'ont influencé – dont certains n'avaient pas le paysage comme sujet, par ailleurs ; mais c'est leur résistance à l'air du temps, à la mouvance de la seconde moitié du XX^{ème} siècle qui m'a importé.

Oui, on a beaucoup parlé de la mort de la peinture en France, surtout, dans l'avènement et le déploiement de l'art conceptuel qui est devenu une sorte d'impératif – voire de monomanie contemporaine – mais, comme tu le soulignes, elle a peut-être simplement cessé d'être placée sous les feux de la rampe, du moins par une certaine élite culturelle.

En effet, mais pour moi cela n'a pas de sens : elle n'a jamais cessé d'exister ; la peinture, la figuration n'ont jamais été abandonnées. Je parlais de Baselitz tout à l'heure mais je pense encore à d'autres : Richard Diebenkorn aux Etats-Unis, Lucian Freud, Frank Auerbach, David Hockney en Angleterre, Balthus en France, Maurice Pirenne en Belgique – pour ne citer qu'eux.

Et je trouve que dans les écoles d'art, on ne nous a pas vraiment éveillé l'esprit à ce sujet. On a encore eu cette chance à l'Académie de Liège, qui tenait à ce que nous soit dispensé un véritable apprentissage du dessin et à nous parler de ces artistes.

Mais pour la peinture, comme je te le disais, pour ce qui me concerne, il y a une part d'auto apprentissage. Les professeurs étaient là, bien sûr, pour nous aiguiller par rapport aux huiles, aux proportions, etc. Mais je me suis surtout formé dans mes lectures et par le regard. Par exemple, il

y a quelques années, je me suis procuré *Le petit traité technique de peinture* de Giorgio De Chirico, un ouvrage dans lequel j'ai trouvé des réponses techniques et concrètes aux questions que je me posais relativement au sujet que je voulais traiter en peinture – quel type de toile utiliser, quel grammage, l'intérêt du bois ou du carton, les différents types de medium, tempera grasse ou maigre, comment conserver les pinceaux (dans une boîte fermée avec du tabac fort pour éloigner les minuscules insectes qui rongent leurs poils). Bref, tout ce qui touche au *métier* de peindre, en fait.

Ah, les secrets de cuisine !

C'est ça. Beaucoup de peintres s'y intéressent et y reviennent, encore maintenant – notamment pour bien connaître ce que tel ou tel medium leur propose et leur permet de faire.

Une dernière question, technique également – avant d'aller nous balader sur tes terres, dans tes lieux ! Le fusain sur papier est, je suppose, plus fragile que l'huile sur toile. Comment conserves-tu tes grands formats au fusain ?

Le fusain tient bien pendant des années, mais pas aussi longtemps que la peinture ; il est moins pérenne. Je le fixe et je conserve toujours mes dessins à plat, jamais enroulés. Avant, je marouflais mes fusains sur alu Dibond, mais une mauvaise expérience m'a fait changer d'avis : tous les dessins maroufflés sont se détériorés. Quand on travaille avec du papier, il faut être très prudent et veiller à beaucoup de choses : le support, l'acidité des colles, la qualité des fixatifs, l'hydrométrie, l'exposition à la lumière, etc. ; ce sont des petits savoirs, tu vois – dont les restaurateurs de papier et de peinture sont les seuls dépositaires. Ce sont eux qui les transmettent. L'Académie est aussi un des rares lieux à être dépositaire de certaines techniques, mais ça se perd. Quand tu choisis de travailler avec un medium quel qu'il soit – peinture, fusain, etc. – il faut passer par cette case-là dans ton parcours : apprendre et connaître les petites astuces, les anciennes techniques, pour ne pas te retrouver comme un idiot devant une technique dont tu as perdu le contrôle, devant un matériau dont tu ne comprends pas la transformation. Même si aujourd'hui on peut faire de l'art avec tout et n'importe quoi, on ne peut pas le faire n'importe comment ! Tu n'imagines pas le nombre d'œuvres de la seconde moitié du 20^e siècle qui sont régulièrement envoyées en restauration – des Pollock, Rothko, Rauschenberg, de Kooning. Ces artistes se sont éloignés des méthodes de peinture éprouvées depuis des siècles et ont mélangé un tas de choses, des peintures industrielles, des nouveaux supports : bref, un *gloubi-boulga* carabiné ! C'est la croix et la bannière pour les restaurer. Mais assez parlé, maintenant : allons marcher !

*