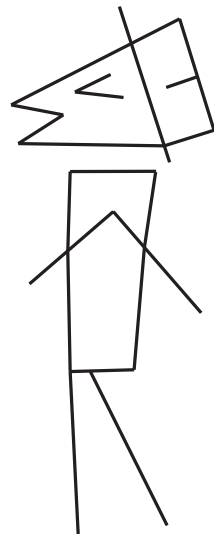


WALTER SWENNEN



*So FAR So GOOD*



## ÉCRITS D'ARTISTE

Cette section présente une sélection des textes publiés de Walter Swennen ; une liste complète de ses écrits est intégrée dans la bibliographie de ce catalogue. Chronologique, cette sélection est représentative des textes poétiques et des manifestes à connotation politique (publiés durant la seconde moitié des années 1960) ainsi que des textes, souvent brefs, rédigés pour des catalogues et où Swennen met en place une réflexion sur sa peinture et sa position d'artiste (dans les années 1985-1988). Swennen, à cette fin, a recouru de manière occasionnelle au pseudonyme Eva Grabbe, d'après le nom du dramaturge allemand du XIX<sup>e</sup> siècle Christian Dietrich Grabbe.

Tous les textes ont parus initialement en français. Ils sont retranscrits ici sans modification. Le poème « Ballade Pop », publié en 1965 dans la revue littéraire *Phantomas*, et les extraits de la publication *Roman. 1866-1980* sont repris en français dans le catalogue.

Les notes manuscrites ont déjà été reproduites dans *Met zo'n sujet zou ik me maar niet inlaten* (Bruges, J. P. De Paepe Éditions, 2007) et dans *I Am Afraid I Told a Lie* (Bruxelles, Gevaert Éditions, 2011).

\*  
\* \*

### HAPPENINGS

Si le ridicule ne tue plus, c'est peut-être que la lucidité gagne

Il est question ici d'un (re)nouveau langage, nouvelle (a)technique de la communication.

1) Il règne une confusion de mauvaise foi, celle qui, malgré le démenti du langage, identifie la fête au happening. Les seuls critères du happening étant subjectifs, le happening, à l'inverse de la fête qui se veut, ou du moins se donne comme libératrice, exutoire des pulsions proscrites, le happening ne cesse, lui, d'être, exogène, environnement, conditionnement, rappel à un ordre qui toujours n'est que le sien, quoique provoquant de furieuses associations, projection forcée, exaspération. Singeant l'endroit, la vie quotidienne, il le précipite ; la vie quotidienne, dans l'accélération, perdant l'anecdote qui la fait possible, se révélant alors dans l'envers infernal qui la soutient, l'envers ayant sur l'endroit l'avantage d'être plus réel, comme le dément l'apparence. Ainsi, du fait de cette exaspération devient possible un renversement de perspective, une négation du loisir dans la fête, le devenir de la subjectivité comme règle unique.

2) Il y a l'emmerdante (pour ceux qui la posent) question du déboucher, ja of nee, sur le débat ou la mise en garde politique. (Lisez ou relisez à ce propos le « Déshonneur des poètes », de Péret). Le happening est une chose politique, non un maniement d'idées ou

de slogans. Il y a un autre niveau — on pourrait dire fondamental ; il vaut mieux que de parler de niveaux (personne ne sait) — ; le happening, ce rien de nature, ou attente, donc exaspérant, suppose, et provoque une ouverture du regard (comme paradigme des sens) inexistant ailleurs, ce qui en fait le prix, dans un siècle de faux ouvriers de (faux) regards.

3) Magritte est le seul peintre politique belge.

4) Si je parle de la venue d'une sensibilité nouvelle (déjà présente), certains riront ; mais, vivant parmi les cadavres & des choses pourries, comment ne seraient-ils pas eux-mêmes des cadavres ?

---

*Accuse* [Bruxelles, ca. 1968]. Première et unique édition du magazine publié par le groupe Accuse, composé de Brigitte Baptista, Umberto Beni, Francine Lichtert, Walter Swennen et Jean Toche. Reproduit en fac-similé dans Hans Theys (éd.), *MO(u)VEMENTS. Mouvements d'artistes en Belgique de 1880 à 2000*, Anvers, NICC – KMSK, 2000, p. 94.

\*  
\* \*

— On te demande d'en parler ?

— Ah oui, on te demande ça, on te demande même d'en écrire. Enfin la plupart des choses qu'on peut lire là-dessus ça n'est pas écrit évidemment, c'est dicté. C'est pour ça que j'écris des conversations, ça doit venir de mon goût pour les conventions.

— Bien, partons d'une convention : ce sont des tableaux.

— Oui, des tableaux. Une toile, ou un panneau, parfois déjà encadré, readymade, là-dessus de la peinture, et une image. Ca ne se fait pas toujours dans cet ordre, évidemment. Mais même comme ça, ce n'est pas simple, puisque la peinture se fait à cause d'une image qui n'est pas encore là, et que l'image, quand elle vient, elle est en suspension dans la peinture. C'est comme une émulsion : ça s'avale d'un coup, mais ça ne tient pas ensemble. Parce que ça ne vient pas du même côté du tableau. L'image n'est pas soluble dans la peinture.

...

— Mais ces images, souvent triviales, ou puérides, on peut y voir du sarcasme, non ?

— Il n'y a aucune ironie, pas de dérision. Ou alors elle se retourne contre celui qui signe, et elle n'a pas à voir avec l'art plus qu'avec tout ce qui nous fait vivre. Je sais que le sarcasme ou la simple moquerie est une façon pour des artistes de s'arranger avec l'institution

de l'art. La faire comique — alors qu'elle l'est déjà. Mais la leçon de leur attitude leur échappe : il n'y a pas de second degré en art.

Walter SWENNEN.  
(Août 1985).

---

Interview imaginaire parue dans *Art belge 85* (cat. expo.), Charleroi, Fonds Robert Rousseau, 1985, s.p.

\*  
\* \*

Les tableaux et dessins produits par WS depuis 1984 nous font voir après-coup la cohérence de ce qui était déjà là, et l'impertinence de ce que beaucoup ont cru y voir. En tant qu'individu qui se parle, un artiste s'imagine (sournoisement, dans le meilleur des cas) des raisons de faire ce qu'il fait, et que cela se verra dans le produit. En quoi il sait qu'il a tort, mais ce subterfuge lui est nécessaire — en quoi il a raison. Il sait aussi que nécessairement le malentendu s'installe — il en est un lui-même. Le malentendu sur lequel s'entendre ainsi établi, il lui faudra œuvrer à en bricoler un autre.

« Nous autres artistes sommes comme ça, me dit-il, nous prenons la pose, et c'est vrai ». C'est ainsi, pense-t-il, qu'il est devenu peintre : pour pouvoir dire qu'avant il était écrivain. Des gens très bien s'y sont laissé prendre, qui malgré l'évidence pensent encore qu'un artiste, ça s'exprime — comme un furoncle. Mais peut-être la lune sera-t-elle toujours un fromage...

Eva GRABBE  
Octobre 1985

---

*Made in Belgium* (cat. expo.), Bruxelles, Association des Galeries d'Art Actuel de Belgique ASBL, 1986, p. 32.

\*  
\* \*

*L'artiste, c'est ce qui reste dans l'atelier,  
quand les toiles sont parties* (W.S.)

Si réputée soit leur bêtise — mais la bêtise est le réel de la pensée — ce n'est pas une raison pour ne pas lire ce qu'écrivent les peintres. « Il n'y a aucune ironie, pas de dérision... Je sais que le sarcasme ou la simple moquerie est une façon pour des artistes de s'arranger avec l'institution de l'art. La faire comique — alors qu'elle l'est déjà. »

D'avoir écrit cela dans un texte destiné exprès pour un catalogue suppose qu'il a pensé que cela devait être écrit, et que l'accueil fait à son travail faisait malentendu — ce qui, je suppose, le rassure, et, je le sais, l'attriste. Cela soulève de classiques questions : en dehors de celle de faire un tableau, pouvons-nous supposer des intentions à un peintre ? Ce qui me retient ici, c'est la révocation de l'ironie, et l'évocation du comique. Faire de l'ironie, c'est user des règles du jeu admis, et suppose ceci : qu'on croit qu'on est quelqu'un, qu'on a des intentions, dignes d'être comprises. C'est ce qui rend les comiques si tristes, quand ils ne travaillent pas. Bref, WS n'a aucun sens de la tragédie. Il ne supporte le cinéma que muet. On se demande s'il a appris à compter jusqu'à trois. C'est pathétique.

Eva GRABBE  
février 1986

---

*Walter Swennen* (cat. expo.), Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1986, p. 3.

\*  
\* \*

Au geste auguste du semeur de doutes, Walter Swennen joint celui du poseur de lapin. La déontologie du poseur de lapin est particulière. Il lui faut obéir, avec rigueur, à chaque pose, à des règles différentes de celles qui régissaient le coup précédent. La difficulté venant de ce que, dans le coup, le poseur lui non plus n'y est pas. Cette stratégie de la déception implique pour celui qui s'y prête une ascèse, souvent pénible, parfois rigolote : en arriver à ce que le tableau soit terminé sans être achevé, qu'il soit un, sans pouvoir faire tout. Ascèse gouvernée pour Walter Swennen par l'idée qu'« il n'y a pas de second degré en art ». Bref, ce type peint contre son goût.

Eva GRABBE  
Septembre 1986

---

Carton d'invitation, Galerie L'A, Liège, 8-26 novembre 1986.

\*  
\* \*

**Zelfmoord des Zeemans**

*De zeeman  
bij boort de stem der Loreley*

*bij zjet op zijn horloge  
en springt bet water in*

\*  
\* \*

*Suicide du marin*

*Le marin  
il entend la voix de la Loreley  
il consulte sa montre  
et se jette dans l'eau*

*Paul Van Ostaïjen, 1928*

Ce qui vient du plus éloigné — de l'espace, mais aussi du temps — nous touche au plus intime. C'est supposer le retour : autrefois cela nous fut familier, et nous revient avec le charme équivoque et inquiétant du lointain. « Autrefois » nous avons fait probablement l'expérience du plus exotique, de la mort. Mais de ce souvenir nous n'avons plus la disposition. L'origine du vertige est là, et la fascination que cela exerce. C'est ainsi que le musée hante tant de rêves d'artistes... Les sirènes ne font pas le détail : leur chant parle de pantoufles et d'abondant repos, et fredonne qu'on est bien dans ses meubles. Le chant de la sirène annonce la mort. Elle dit au marin qu'il est l'heure de dormir, pour toujours. Ligoté au mât, nous peignons. Et on se fout de l'heure qu'il est.

W.S. nov. 86

---

*L'Exotisme au quotidien* (cat. expo), Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 1987, s.p.

\*  
\* \*

La vérité est dans les mots. Il a été dit : « bête comme un peintre ». Bêtise, c'est le nom du réel avec quoi la pensée se dispute. La peinture a affaire au réel. Je m'occupe donc de bêtises.

Certains aiment penser au déclin, ou au vide intérieur allant croissant. Mais il n'y a pas de monde intérieur. (Ce n'est pas parce qu'on a mal à la tête qu'on a pensé — peut-être en va-t'il de même pour la peinture : on a simplement mal aux yeux).

C'est simplement, désespérément, comique.

W. S.

---

*Walter Swennen. 7*, Anvers, Galerij Micheline Sz wajcer, 1988, s.p.

MB était communiste — la moule est une forme égalitaire, et poète. Exclu du parti, pour vagabondage. D'autres poètes se pinçaient le nez, choqués par son économisme vulgaire.

Il a interrompu son œuvre poétique pendant douze ans, consacrés à s'assurer les moyens de squatter l'existence bourgeoise. Le but semblait atteint, et rendue la liberté d'écrire quand la mort l'a défait.

MB d'emblée a dit ce qu'il faisait. Quelque chose d'insincère, pour vendre. Cartes sur table, pour se soustraire aux reproches, qui n'ont pas manqué, de trahison. Pour exister, il faut passer à la casserole. Et puis : « c'est de l'art, dit-il ». Ne dites pas que c'est moi qui l'ai dit. Rusé renard, il étudie les mœurs des corbeaux, et leur dit ce qu'il fait. Une œuvre singulière, une œuvre de circonstances. MB n'est pas un stratège (il n'est pas pénible à son entourage) : à Waterloo il fait le clown continental ; mais un tacticien d'une grande présence d'esprit, qui puise allègrement dans la boîte à outils du poète absenté. « Je ne transgresse cette mesure, seulement la disperse » écrit Mallarmé dans la Préface, disparue dans l'édition qu'en fit MB, d'Un Coup de Dés. Dispersion, soustraction, mystification par l'évidence — qu'inaugura Poe, Grand Ingénieur, l'université nous expliquera bien tout ça, si ce n'est déjà en train. Une œuvre singulière, une œuvre matérialiste conforme à ses prémisses, pathétique et retorse : le vinaigre des aigles n'est pas l'encre sympathique.

Il y a une quinzaine d'années, un soir, j'entendis la voix de Marcel à la radio. Muni d'un micro, il est venu assister à une performance de Gilbert & Georges. Chuchotant comme un commentateur de concert huppé, il décrit l'ambiance, le public qui afflue. Gilbert & Georges sont là. Il manœuvre et s'approche, leur met le micro sous le nez, mais c'est en vain, les deux hommes restent silencieux. Et la voix de Broodthaers de conclure : « Je pense qu'ils sont ici aussi seuls que moi ».

ws Anvers, mai 2001

---

*Copie de voyage*, n° 4, septembre 2012, s.p.

## LIRE CE QUI N'A JAMAIS ÉTÉ ÉCRIT : LA POÉTIQUE PICTURALE DE WALTER SWENNEN

QUINN LATIMER

« Lire ce qui n'a jamais été écrit. » Ce type de lecture est le plus ancien : la lecture avant tout langage, dans les entrailles, dans les étoiles ou dans les danses. »<sup>1</sup>

— Walter Benjamin

« La vérité est dans les mots. »<sup>2</sup>

— Walter Swennen

Les deux Walter seraient d'accord : les mots ont un poids — à la fois en tant que faits et en tant qu'idées. Les mots partagent ce fait avec les objets, les images, les tableaux, même. Naturellement, le poids des mots — leur légèreté et leur gravité — est aussi divers que leur matérialité est disparate, évasive et amorphe comparée à la « chose » et à la pesanteur des objets. De plus, le poids des mots est souvent escamoté par la rapidité prosaïque des phrases, le dénouement du jeu de la logique, de la signification et du sens qui transforme chaque signe lexical en un petit vaisseau, apparemment dépourvu de poids, flottant sur les eaux plus sombres, plus lourdes du monde matériel, lisible et éminemment sensoriel. On traverse généralement le langage à la hâte pour atteindre au plus vite la rive de la compréhension. (Représentez-vous chaque mot comme un vaisseau à fond percé, devenant un tunnel à emprunter pour atteindre une certaine résolution sujet-objet). Mais le langage est également porteur d'un sens distinct de l'information au service de laquelle il est souvent mis. Les poètes comprennent cela mieux que quiconque.

Dans la poésie, les lettres, les mots, les vers et les strophes, ainsi que l'espace blanc qui les englutit et les sépare — autrement dit le langage — sont souvent glanés pour un sens qui vient moins de leur signification lexicale que de leur sonorité, de leur allure, de leur texture, de la légèreté ou du poids du signe écrit. Dans les poèmes, la langue est souvent traitée comme une matière, comme un geste, son étrange objectivité demeurant à une certaine distance du sens. Les meilleurs poèmes font de la langue une substance étrangère, inhabituelle. Les lecteurs en perdent leur aisance, s'efforcent de saisir ce qui leur échappe, soumis à l'exacerbation des sens que provoque une telle aliénation. Les mots deviennent des formes, auxquelles sont rattachés des sons et des sentiments, mais la signification évidente

se révolte contre cette confluence. La singularité de leur forme, de leur constellation, la vaste gamme de significations possibles résonnent de manière étrange. Mais les poètes ne sont pas les seuls à connaître et à employer ce déracinement de la langue hors de ses occupations pacifiques, quotidiennes. Les artistes visuels qui explorent le langage, ou l'idée du langage, pratiquent également ce déracinement. Parmi eux, par exemple, Walter Swennen, un peintre belge (anciennement poète).

On parle souvent du « vocabulaire visuel » d'un artiste, des « langages » qu'il utilise. « Toute manifestation de la vie de l'esprit humain peut être conçue comme une sorte de langage, et, à l'instar de toute vraie méthode, cette conception a pour effet de poser partout les problèmes d'une façon nouvelle »<sup>3</sup>, écrit Walter Benjamin au siècle dernier, ce que la critique établie ne manquera pas d'approuver. Swennen est probablement d'accord lui aussi (bien que dans un langage plus profane et concis). Le langage — en tant qu'idée, fait, ou les deux simultanément — imprègne l'œuvre allusive et évasive du peintre belge d'un bruissement particulier, filtrant comme un palimpseste à travers ses diverses compositions picturales, abstraites ou figuratives, ou apparaissant frontalement dans les pages annotées de ses carnets ou à même les surfaces striées de ses peintures. La peinture occidentale contemporaine étant souvent tournée vers elle-même, vers sa propre histoire, ses possibilités passées et ses doutes actuels, il est généralement admis (dit) que la plupart des tableaux actuels traitent du « langage de la peinture ». Bien sûr. Ce qui distingue le travail de Swennen de la peinture de ces trois dernières décennies, c'est que devant ses œuvres l'on dit (ressent) qu'elles traitent du langage lui-même. Son éclectisme formel et conceptuel — son absence de signature stylistique propre, ce qui peut paraître paradoxal — contribue probablement à cette impression, de même que ses motifs visuels librement inspirés de bandes dessinées, présentés sur des surfaces abstraites, brouillonnes ou hâtivement conçues, ainsi que son usage récurrent du graffiti pictural. Même lorsque les diverses structures supportant ses dessins et peintures, manifestement consacrés directement au langage, sont dépourvues d'une imagerie concrète ou de mots écrits, Swennen semble tendre vers une sorte de représentation littéraire (à la fois picturale et lexicale) apparaissant comme sa raison d'être, désinvolte et étudiée.

Né à Bruxelles en 1946, installé longtemps à Anvers, Swennen a fait sa première apparition sur la scène artistique dans les années 1980, une dizaine d'années après avoir troqué la poésie (une pratique dans laquelle il s'était engagé depuis le milieu des années 1960) pour le pinceau. Représentatives de la « nouvelle peinture » de l'Europe de l'Ouest, ses œuvres se caractérisent par une sorte de néo-expressionnisme belge astucieux et savoureux. Son œuvre, aussi diverse qu'elle soit, est, aujourd'hui encore, marquée par la touche d'un laconisme pictural flamboyant (dans sa version européenne aussi bien qu'américaine) propre à cette décennie, et par une dépendance au signe et à l'image, ce qui lui confère une qualité intemporelle, anachronique, un caractère nostalgique, contemporain et plein d'esprit. Loin d'être laconique, sa relation étroite et fidèle au langage ne se révèle pas pour autant pédagogique ou didactique. Malgré tout, elle reste solidement établie. Si ce langage est poétique, imagé, éphémère et anecdotique — un langage qui n'est ni narratif ni totalisant —, la pratique poétique antérieure de Swennen trouve une place constructive, étendue et singulière, dans son nouveau médium. En vertu de cette contingence, le temps, dans l'œuvre de Swennen, semble figé, cadré, amputé, l'histoire est manifestement évasive. Les mots, lorsqu'ils apparaissent, sont essentiellement au présent, fragments de lettres, exclamations, noms, bribes de discours. Ses peintures, humoristiques, évocatrices, touchantes, se contemplent et se lisent souvent comme une suite privée de logique — comme des cases distinctes tirées d'une bande dessinée, dont la narration (passée et future) est perdue à jamais. Elles évoquent ainsi souvent la perte et le besoin, le pathos et le bathos à la fois, quelque chose qui est tout juste hors de portée. Mais les œuvres fournissent aussi des analogies picturales aux nombreux carnets que Swennen a longtemps conservés. Ces listes, denses, ne comportent pas uniquement des dessins et des collages mais aussi des bribes de textes et des déclarations citées en de nombreuses langues différentes, du français au néerlandais en passant par l'allemand et l'anglais. « I never saw an ugly thing in my life », une citation de John Constable, est gribouillée en lettres majuscules rouges dans un carnet. Dans un autre, on trouve uniquement : « errata ». Et dans un autre encore : « Always übertragen ». De langue maternelle néerlandaise, puis élevé en français, Swennen passe avec aisance d'une langue occidentale à l'autre, ce qui reflète sa maîtrise des diverses iconographies et formes picturales occidentales, sa connaissance intime de celles-ci. Rassemblées, ces bribes de langage griffonnées fonctionnent comme une sorte de *lingua franca* universelle composée de voix et de mots porteurs d'un poids (une signification) mais pas nécessairement d'un sens (une logique).

Parler de la poétique de la pratique visuelle de Swennen ne revient en aucun cas à ignorer son humour, son caractère profane, trivial, léger. Ni sa vigueur matérielle. La poésie — et plus généralement le langage — ne se résume pas à des bouquets de roses ou à des envolées lyriques (l'un comme l'autre étant tout à fait susceptibles d'apparaître dans l'une des œuvres de Swennen, empreintes de raillerie et de nostalgie). À cet égard, il est intéressant de relever l'influence d'une certaine poétique Pop dans les premières œuvres de l'artiste, influence que l'on retrouve dans ses œuvres postérieures. L'une des caractéristiques majeures du Pop Art est sa passion pour les marchandises et le consommateur, doublée de celle pour la marchandisation du langage et du jargon publicitaire (à la fois pictural et linguistique) alors en plein développement. Le Pop puise assidûment dans les univers de l'art dit commercial ou populaire, de la publicité, des bandes dessinées et de leurs bulles pleines d'un discours quotidien ironique. Swennen n'a cessé d'explorer ces matériaux, ces méthodes et autres d'une façon bien moins rigide, bien plus improvisée que ses stricts prédécesseurs Pop.

La poésie à peine derrière lui, les premières œuvres sur papier de Swennen du début des années 1980 sont littéralement imbibées de langage. *Untitled (Mots effacés)* (1981)<sup>4</sup>, une peinture à l'huile et laque essentiellement monochrome, représente des lignes de texte sur papier, le fin tracé noir des lettres gouttant de manière suggestive, régulière, le long de la surface pâle. Certains mots disparaissent sous des coups de pinceau de peinture claire ou sombre délavée, évoquant un graffiti hâtivement tracé sur une vitrine. Avec son aspect dentelé, cette toile a des accents post-minimalistes et néo-expressionnistes, mais elle évoque aussi un esprit agité, éditorialiste, rédigeant le brouillon d'une missive décisive, tout en rendant poignant, de manière habile, une œuvre visuelle faite de textes. Cette œuvre sans titre peut évoquer un Cy Twombly moins brumeux. Le spectateur n'a pas besoin de maîtriser le néerlandais ou le français pour être touché par le dessin — pour le « lire ». On retrouve ici une idée et une méthodologie que Swennen ne cessera d'approfondir et de décliner, capturant la matérialité visuelle et l'apparence du langage, sa façon de se prêter au jeu de la traduction, du glissement de sens, de la métaphore et du mimétisme, pour mettre en scène une poignée de main visuelle, glissante, entre le texte et l'image.

Swennen a pourtant rapidement éliminé ces passages textuels explicites au profit de formes littéraires et visuelles plus fragmentées. Comme par exemple *Untitled (Beste P., bis)* [Cher P., bis] (1984)<sup>5</sup>, une peau de banane anthropomorphe étirée comme une pieuvre, ses membres jaunes pathétiques sur un sol noir bancal. Les mots qui forment le titre sont griffonnés en

lettres cursives claires qui flottent au-dessus du fruit abandonné. Bien que les mots fins, arachnéens, se dissolvent presque dans la peinture sombre, cette formule affectueuse, porteuse d'une idée de séparation — comme une signature apposée à la fin d'une lettre — insuffle des sentiments à cette grande image de type bande dessinée. La lettre elle-même, imaginaire, est absente, mais l'adresse et les sentiments restent présents. De même, dans les peintures plus tardives de Swennen, des mots mal orthographiés, des noms amputés et des lettres solitaires font leur apparition, sagement, finement, offerts comme une monnaie étrangère dépréciée. « OH CAROL » lit-on sur une peinture datée de 1992<sup>6</sup>, en référence supposée au premier amour de l'artiste, la fille (peut-être apocryphe) d'un plombier.

À l'image de la peau de banane emblématique de *Untitled (Beste P., bis)*, qui incarne un certain désenchantement, des motifs visuels et des iconographies vaguement familiers apparaissent dans les peintures suivantes. Un avion ventru, un verre de vin rouge, un fantôme tout droit sorti d'une bande dessinée, l'horizon d'une maison, la silhouette d'une tête de cheval, par exemple, flottent ainsi librement sur des surfaces composées d'éléments plus allusifs : des amas spectraux de nuances, de la peinture dégoulinante ou égratignée, des strates de couleurs étendues à l'eau ou un fond rugueux, desséché. Les structures des supports deviennent elles aussi très diverses et allusives : morceaux de bois, métal, toiles plus traditionnelles, vieux cadres en bois. La peinture à l'huile *MLCLMCL* (2006)<sup>7</sup>, par exemple, présente les lettres du titre rencognées contre un fond bleu vif peint à l'intérieur d'un cadre en bois. Se bousculant pour se faire une place, ces lettres majuscules tracées dans une police de caractère moderniste comme forgée à la main de manière hâtive évoquent des personnes proches se rassemblant pour un portrait de groupe. Le fait que ces lettres forment une sorte d'abréviation syllabique de « MéLanCoLie Mon CuL » insuffle à cette œuvre un sens de l'humour facétieux en l'investissant d'une sorte de jeu de mots profane. Le fait que la composition soit peinte directement sur et dans un cadre en bois qui forme lui aussi un fond, et parce que ses sujets sont des lettres (signes) et non des personnes (images), l'œuvre est également teintée, comme en filigrane, d'une dimension critique adressée à l'histoire de l'art. La virtuosité désinvolte de Swennen donne l'impression qu'il utilise ce qu'il a à portée de main — le langage, un vieux cadre —, comme s'opposant à surévaluer les illusions picturales et les supports conventionnels.

Dans une œuvre plus récente intitulée *Tears for N.* [Larmes pour N.] (2011)<sup>8</sup>, une série de larmes de teintes diverses, qui semblent issues d'un document publicitaire — ressemblant à ces symboles de couleur familiers que l'on retrouve dans les brochures pour imprimantes — flottent au-dessus

du titre écrit en lettres penchées, enfantines, sur un fond pâle. Ce tableau, très touchant, est dédié à l'épouse décédée de l'artiste, son émotion, intime et très réelle, prenant une forme étrange et collective avec ces larmes comme produites en série, prêtes à tomber sur sa surface blanche. Toutefois, dans *Red Cross* [Croix rouge] (2005)<sup>9</sup>, le langage ne trouve pas de support lexical à l'intérieur du périmètre matériel de l'œuvre. Seule l'enseigne rouge vif apparaît au centre du support en bois, reliant ainsi l'image à son signifiant spectral, l'œuvre et son titre. *Apple & Pear* [Pomme & poire] (2005)<sup>10</sup> se présente de manière impassible et gaie. Les deux fruits mentionnés sont représentés sous la forme de deux corps ronds munis de visages, de bras et de jambes traversant une surface en bois d'un pas décidé, comme s'ils manifestaient, l'un d'eux brandissant absurdement une pancarte blanche, sans contenu. Ce motif type de bande dessinée est tiré d'un sac en plastique et dégage une certaine langueur Pop, mais le fond, rudimentaire et inachevé, introduit une connotation plus sombre et plus étrange. Là où le langage devrait être — sur cette pancarte blanche, sans contenu —, il est absent. L'idée est donc offerte à la contemplation, de manière absente. Enfin, *Bras d'honneur* (2003)<sup>11</sup> représente des bras rouges en forme d'oléoducs faisant un bras d'honneur, peints uniformément, les mains s'apparentant à des sortes de taches de peinture claire. Ces bras ne sont reliés à aucun corps. Ils flottent (ou reposent) sur le fond voilé, brossé de peinture crème de manière gestuelle. Tels des sémaphores, les bras produisent des signaux de langage, communiquant par le biais de signes et non de mots ; une forme de communication faisant partie intégrante du système de sa peinture, y compris ce tableau.

Mark Prince écrit que, pour Swennen, « les mots ne sont pas des signifiants fiables, mais des cris incohérents »<sup>12</sup>. Peut-être. Mais ces cris, aussi chargés de pathos qu'ils soient, semblent ambivalents — la bouche qui les profère arbore souvent un sourire en coin. Même les tableaux de Swennen qui ne présentent pas de lien manifeste avec le langage évoquent ses propriétés communicatives, une adresse vive et pleine d'esprit. Prenez *Hélice* (2009)<sup>13</sup>, avec son hélice bleue qui fait irruption depuis le haut du tableau sur une couche brumeuse de couleur violette brossée sur le support en métal. Ou *Châlet* (2009)<sup>14</sup>, où l'on voit un serpent bleu, muni d'écouteurs massifs de style années 1980, fondre sur une petite maison rouge, sa langue fendue dardée sur le toit. Le serpent et la maison sont tous deux suspendus dans une sorte d'espace clair, onirique, moins proche du sol que d'une atmosphère picturale. À travers toute son œuvre, Swennen n'a cessé de poursuivre une réflexion sur l'œuvre d'art, sur l'artiste (revoir à ce sujet *MLCLMCL*). Mais, si son œuvre est fascinante, c'est bien parce qu'elle s'articule moins à l'activisme acharné de la critique institutionnelle

que sur un doute lisible, curieux, émis au sujet d'un moyen d'expression qui allie beauté et échec.

Observez dans la toile aux couleurs vives *Veronica* (2007)<sup>15</sup> le personnage féminin à la silhouette générique alors qu'elle étend des vêtements — ainsi que peut-être quelques toiles et cadres — sur un étendoir extérieur. Il s'agit d'une référence à Sainte Véronique, célèbre pour avoir essuyé le visage de Jésus avec son voile, qui une fois retourné avait conservé les traces imprimées de son visage. C'est cette *Vera Icon*, ou « image vraie », qui investit l'œuvre de Swennen — ces sous-vêtements et maillots de corps pâles séchant à côté de rectangles de couleurs vives qui pourraient être des draps, des peintures monochromes ou des voiles — avec une certaine force et portée historiques. La question de la construction des images et de la vérité traverse de toute évidence l'agréable univers graphique de l'œuvre. Considérez également le tableau plus récent *Still Life* [Nature morte] (2011)<sup>16</sup>, avec sa petite table d'artiste — encombrée des outils du peintre — esquissée sur un fond bleu océan et surmontée au-dessus de la ligne d'horizon d'une bande claire. La table est vue d'en haut. Un cadre plus petit, d'un bleu plus sombre, flotte sur la surface bleu clair. Ce tableau parle ostensiblement de la peinture, l'œuvre revenant régulièrement dans les citations de Swennen, et semble de manière instructive traiter davantage de la peinture au sujet de la peinture, que d'en être une de manière intrinsèque. Toutefois, son style tissé de références et son sujet en permettent une lecture instinctive : on lit cette toile à l'assise établie comme un livre.

D'autres artistes belges ont évolué de la poésie vers l'art visuel, notamment Marcel Broodthaers. Voici ce que Swennen dit de lui : « MB était communiste — la moule est une forme égalitaire, et poète ». On pourrait penser que Swennen parle de lui-même et de sa propre œuvre lorsqu'il écrit :

MB n'est pas un stratège [...] mais un tacticien d'une grande présence d'esprit, qui puise allègrement dans la boîte à outils du poète absenté. « Je ne transgresse cette mesure, seulement la disperse » écrit Mallarmé dans la Préface, disparue dans l'édition qu'en fit MB, d'Un Coup de Dés. Dispersion, soustraction, mystification par l'évidence — qu'inaugura Poe, Grand Ingénieur, l'université nous expliquera bien tout ça, si ce n'est déjà en train.

Une œuvre singulière, une œuvre matérialiste conforme à ses prémisses, pathétique et retorse : le vinaigre des aigles n'est pas l'encre sympathique.<sup>17</sup>

Que ces procédés de « [d]ispersion, soustraction, mystification par l'évidence » soient aujourd'hui enseignés ou non, ils décrivent indéniablement le propre *modus operandi* de

Swennen, sa façon cohérente et joyeuse de puiser « allègrement dans la boîte à outils du poète absenté ».

Mais qu'y a-t-il dans cette boîte à outils ? Qu'est-ce qui, issu de la pratique poétique de Swennen, s'est immiscé dans sa pratique picturale, comme une précieuse devise littéraire ? Je vous sou mets les propos du poète américain Ben Lerner passé récemment à la fiction, dans son livre récent *Leaving The Atocha Station* :

La poésie rebutait mon attention de manière vigoureuse, opaque et substantielle, elle refusait à m'assimiler, ses articles, conjonctions et prépositions échouaient à se dissoudre en un sentiment et un rythme, vous risquez de vous abîmez dans les espaces entre les mots en vous efforçant de les relier, pourtant, parce qu'il refusait à m'assimiler, le poème portait la possibilité d'une forme plus élevée d'assimilation, dont j'étais indigne, une profonde expérience inaccessible depuis une vie abîmée, si bien que le poème est devenu une figure pour l'extérioriser.<sup>18</sup>

Le narrateur du récit autobiographique et aux sources douteuses de Lerner, comme il en fut de rigueur dans un certain genre du *Bildungsroman*, parle de la poésie contemporaine, mais ses propos pourraient également s'appliquer au langage visuel, pictural, de Swennen. Car les compositions de l'artiste rebutent aussi l'attention du spectateur-lecteur, ses formes « opaque[s] » et « substantielle[s] » ainsi que ses « prépositions » échouent à se dissoudre en un « sentiment et un rythme ». Les œuvres de Swennen offrent elles aussi l'occasion de s'abîmer « dans les espaces entre les mots » ou les formes lorsque l'on s'efforce de les relier. Plus important, toutefois, ses tableaux offrent aussi la « possibilité d'une forme plus élevée d'assimilation » dont nous sommes nombreux à nous sentir indignes, cette « profonde expérience inaccessible depuis une vie abîmée », si bien que les peintures deviennent des figures permettant de l'« extérioriser ».

Ce dernier point est crucial : l'on ressent presque toujours, face au travail intensément égalitaire de Swennen, qu'il aborde son médium (et ses sujets) en tant qu'*outsider* — comme une personne extérieure à la peinture, extérieure à la multiplicité des langages qui le hantent, tout polyglotte qu'il soit, et peut-être même extérieure à ses propres sentiments à l'égard de son projet et du monde. Son aisance et son mépris assumés des limites propres à la peinture et au langage peuvent être compris comme une sorte de masque et de représentation de son statut exercée *sur* ces limites propres, comme une sorte de masque et de représentation des positions de retrait, existentielles et/ou sociales, qui imprègnent sa vision du monde. Ses signes et ses images sont des figures définies par *leur* et par *son*



extériorité, le lieu où le créateur a pour longtemps choisi de résider. En cela, Swennen évoque certains de ses prédécesseurs, notamment Philip Guston, dont l'œuvre évolua d'une peinture aux accents de réalisme social pour ensuite emprunter le style glorifié de l'expressionnisme abstrait « pur » et enfin, durant sa période de maturité, recourir à une iconographie de type bande dessinée et une figuration plus personnelle et politique, peinture qui avait été initialement raillée par l'*establishment* de l'art américain. Comme en témoigne la célèbre réponse de Guston à ceux qui auraient préféré qu'il s'en tienne à l'austérité anti-représentative de l'expressionnisme abstrait : « Mais la peinture est "impure". C'est l'ajustement des impuretés qui permet sa continuité. Nous sommes des fabricants d'images et des conducteurs d'images »<sup>19</sup>. Autant la position de retrait prise par Guston à l'égard du monde de l'art que son travail sur le signe et sur l'image peuvent mettre en évidence une promiscuité stylistique avec Swennen, de même qu'un commun statut d'*outsider*. Mais, pour ce dernier, le langage, en particulier, est à la fois une tentative d'effacer la distance — entre l'extérieur et l'intérieur, ou vice-versa —, d'en tracer les contours, de la cartographier, voire même de l'appliquer. Le langage peut être un mur, particulièrement haut et impénétrable — Swennen semble le savoir et l'exploiter comme nul autre.

Mais, pour en revenir à Walter Benjamin : « Une existence qui serait privée de toute relation au langage est une idée ; mais de cette idée, même dans le domaine de celles dont l'extension définit l'idée de Dieu, on ne peut rien tirer de fécond »<sup>20</sup>. Et :

Il existe un langage de la sculpture, de la peinture, de la poésie. De même que celui de la poésie est fondé sur le langage humain des noms, peut-être non exclusivement mais à coup sûr pour une part, on peut penser aussi que celui de la sculpture ou de la peinture est fondé sur les diverses espèces de langage des choses et qu'il s'y trouve une traduction du langage des choses en un langage infiniment plus élevé, mais qui fait peut-être partie de la même sphère. Il s'agit ici de langages sans nom, sans acoustique, de langages faits de matière ; il faut ici penser à la communauté matérielle des choses dans leur communication.<sup>21</sup>

Le « langage des choses » de Benjamin rappelle la nature « substantielle » de la poésie évoquée par Lerner. Tous deux invoquent la matérialité du langage, ce langage fait à partir de matière, qui traverse et compose l'œuvre de Swennen.

Les sujets de l'artiste — quantité d'animaux, morceaux de fruits, maisons, avions, corps, ciels, silhouettes, mots, matériaux — sont d'une certaine manière des choses, des choses en attente d'être nommées. Nous examinons ses tableaux

et nommons leurs contenus : cheval, maison, serpent, mare, brique, square, fenêtre, peinture, cadre. Nous lisons ses tableaux et nous nous émerveillons devant la matérialité de leurs lettres et de leurs mots, faits à partir de peinture et immergés dans ou plaqués contre des fonds *blasés*, des surfaces éraflées. Nous communiquons donc avec l'œuvre de Swennen : elle nous parle, nous lui parlons. L'œuvre de l'artiste est ainsi rappelée à « la communauté matérielle des choses dans leur communication » de Benjamin. En dépit de la sensibilité d'*outsider* de Swennen, la nature communautaire de ses œuvres matérielles dépasse la singularité hermétique de leur créateur. Son recours fervent à des images banales et à des lieux communs dans ses tableaux crée un « lieu commun » où chacun est invité à interpréter, traduire et mésinterpréter à volonté. Son recours à des langages et à des voix multiples qui se fondent dans sa seule et unique voix, établit, malgré eux, une communauté de signes, d'images, d'associations. Et c'est aussi cela que fait le langage, que font les mots, que fait le langage des images : ils communient, ils communiquent.

<sup>1</sup> Walter Benjamin, « Sur le pouvoir d'imitation », dans *Œuvres*, tome II, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 363.

<sup>2</sup> *Walter Swennen*. 7, Anvers, Galerij Micheline Szwajcer, 1988, s.p. Retranscrit ici p. 4.

<sup>3</sup> Walter Benjamin, « Sur le langage en général et sur le langage humain », dans *Œuvres*, tome I, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 142.

<sup>4</sup> Voir catalogue p. 8, p. 151 n° 20.

<sup>5</sup> Voir catalogue p. 73, p. 159 n° 74.

<sup>6</sup> Voir catalogue p. 179 n° 234 : *Untitled (Ob Carol)*, 1992.

<sup>7</sup> Voir catalogue p. 205 n° 437.

<sup>8</sup> Voir catalogue p. 13, p. 220 n° 572.

<sup>9</sup> Voir catalogue p. 202 n° 417.

<sup>10</sup> Voir catalogue p. 203 n° 424.

<sup>11</sup> Voir catalogue p. 72, p. 199 n° 393.

<sup>12</sup> Mark Prince, « Walter Swennen, Kunstverein Freiburg », *Art in America*, vol. 100, n° 4, avril 2012, p. 133.

<sup>13</sup> Voir catalogue p. 59, p. 211 n° 493.

<sup>14</sup> Voir catalogue p. 211 n° 495.

<sup>15</sup> Voir catalogue p. 5, p. 206 n° 446.

<sup>16</sup> Voir catalogue p. 19, p. 219 n° 564.

<sup>17</sup> Walter Swennen, « M.B. » [2001], *Copie de voyage*, n° 4, septembre 2012, s.p. Retranscrit ici p. 4.

<sup>18</sup> Ben Lerner, *Leaving the Atocha Station*, Minneapolis, Coffee House Press, 2011, p. 20.

<sup>19</sup> Philip Guston cité dans Musa Mayer, *Night Studio : A Memoir of Philip Guston*, New York, Alfred A. Knopf, Inc., 1988, p. 141.

<sup>20</sup> Walter Benjamin, « Sur le langage en général et sur le langage humain », *op. cit.*, p. 143.

<sup>21</sup> *Idem*, p. 164.

**WALTER SWENNEN**  
**1980-1981. NAISSANCE DU VENTRILOQUE**

OLIVIER MIGNON & RAPHAËL PIRENNE

Au commencement était déjà une vieille histoire — l'Ur-gedicht, ainsi nommé d'un goût qu'il avait pour la langue de bois de l'université, mêlé de transcrit et de jargon maternel, moedertaal. Plat d'origine, donc l'Ur-sla. Manquait que l'U de Bijou, pour se mettre au lit.

— Walter Swennen, *Roman. 1866-1980*.

Longtemps, la rencontre de Walter Swennen avec la peinture fut présentée sous les traits d'une conversion tardive. Tout invitait à cette interprétation : depuis les biographies et bibliographies autorisées jusqu'à la trajectoire apparemment linéaire de son développement pictural (progression du noir et blanc vers la couleur, motifs récurrents, etc.), en passant par les silences et les propos raréfiés de l'artiste lui-même. Encore récemment, Swennen situait son entrée sur la scène artistique en 1981<sup>1</sup>. Il abordait cette année-là le milieu de la trentaine ; on lui connaissait une activité de poète inabouti ou intermittent ; il était détenteur d'un diplôme de psychologie de l'Université catholique de Louvain ; et il enseignait à l'École de Recherche Graphique (ERG) de Bruxelles. L'histoire voudrait qu'il ait trouvé sa voie au détour d'invitations, par goût de la plaisanterie plus que du défi. Prétendument ignorant de la production artistique contemporaine, il aurait embrassé le médium pictural par un concours de circonstances.

Le récit de cette métamorphose accidentelle, bien qu'il contienne une part substantielle de vérité, mérite d'être reconsidéré à la lumière d'un certain nombre de faits inscrits sur le parcours de l'artiste tout au long des années 1970, 1960, et même en deçà. Ce faisant, il ne s'agit pas de contester la revendication de ce moment fondateur. Au fond, celle-ci appartient à la formation subjective de l'artiste et, partant, à la constitution objective de son œuvre. En revanche, il apparaît nécessaire de restituer la complexité et l'épaisseur de cette entrée en scène. Autrement dit, il s'agit de se rendre attentif aux répétitions théâtrales, multiples et créatives, par lesquelles sont apparues les conditions favorables à une « première » assumée. À bien considérer les six événements de 1980-1981 mis en évidence ci-dessous, on observe en effet avec jubilation, moins les tergiversations de l'acteur novice à entrer effectivement sur scène que ses changements de costume, ses bégaiements, ses mises en voix.

Il faudrait donc considérer la date de 1981, non comme celle d'une *conversion* abrupte ou d'une *vocation* lointaine et soudain révélée, mais plutôt comme celle d'un *lever de rideau* — le moment où fut consciemment ouvert au public et à son jugement un chantier à la destination jusque là incertaine (longtemps investi, souvent abandonné, parfois reconverti).

**M/W**

Galerie de l'ERG, 5-20 mai 1980. De l'aveu de l'artiste, ce fut à peine une exposition, plutôt un « fond de tiroir » entrepris à l'invitation d'Elisabeth Barmarin, la directrice de l'ERG qui l'avait récemment engagé comme professeur de psychanalyse. L'école venait de se doter d'une galerie près du Sablon, au centre de Bruxelles, et Swennen accepta d'être mis au programme quelques mois à peine avant l'ouverture, par goût de la plaisanterie. Depuis près de dix ans, il n'avait plus rien produit en public, mais certains qui avaient eu vent ou même assisté à ses interventions des années 1960 devaient percevoir que le foyer créatif ne s'était pas tout à fait éteint.

De ce projet comme de bien d'autres réalisés en 1980-1981, Swennen dit aujourd'hui qu'il avait pour but de liquider un certain héritage, de mettre derrière lui la poésie et « d'en finir avec le XIX<sup>e</sup> siècle » (le second terme recouvrant quasi bord à bord le premier). La liquidation se fit paradoxalement avec la poésie même, car l'exposition s'avéra « très littéraire »<sup>2</sup>. On pouvait y voir trois dessins au fusain, intégrant des mots de forme dactylographique, dessinés en détournant les lettres projetées sur le papier. Le premier énumère les six « éléments présocratiques » selon l'artiste : « Air eau terre feu gaz électricité ». Le second, intitulé *La période noire*<sup>3</sup>, déploie également un vers en six éléments : « l'encre, la nuit, de Chine, noire, câline, d'amour ». La troisième pièce, *Le tombeau de M.B.*, est particulièrement révélatrice. Hormis le titre discrètement indiqué en haut de la feuille, on y trouve cette seule inscription dans le tiers inférieur : « Tel qu'en Lui-même enfin/l'éternité/le cours du change ».

L'hommage explicite à Marcel Broodthaers, décédé quatre ans plus tôt, ne se réduit pas à une référence spirituelle ou à une dédicace distante, car les deux hommes se connaissaient bien :

J'ai fait connaissance de Marcel à son exposition à la Galerie Aujourd'hui (1965). J'étudiais la philosophie et la gravure, et j'écrivais des poèmes « Beat », dont je faisais lecture publique devant des étudiants, selon la mode de l'époque. J'apportais mes poèmes à Marcel, rue de la Reinette. Il en faisait la lecture à haute voix, debout, appuyé à la cheminée. C'était émouvant et cocasse à la fois, très XIX<sup>e</sup>...<sup>4</sup>

L'exposition en question n'est autre qu'*Objets de Broodthaers/Voorwerpen van Broodthaers*, proposée en avril 1965 dans la galerie située au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles. Au cours du vernissage, elle fut accompagnée d'une notoïre « Leçon de National Pop Art », dans la foulée de l'exposition pionnière *Pop Art, Nouveau Réalisme, etc.* qui s'était ouverte au Palais deux mois plus tôt. Ils se rencontrèrent donc autour du mouvement Pop, à la croisée des ambitions Beat du jeune Walter et de l'itinéraire surréaliste de Marcel. On connaît d'ailleurs de cette époque une œuvre<sup>5</sup> de Swennen constituée de sept bouteilles de bière couvertes uniformément de couleur élémentaire (deux en rouge, deux en bleu, deux en jaune et une en rose), le tout emballé dans un sac plastique. Le choix de bouteilles de bière (un produit de consommation connotant la Belgique), qui plus est couvertes de peinture vive, ne pouvait que faire écho aux objets peints en noir, jaune et rouge, réalisés par Broodthaers à partir de 1964 dans la perspective du National Pop Art.

Ce croisement autour du mouvement Pop trouva à s'incarner de nouveau, en décembre de la même année, lorsque Swennen publia dans la revue *Phantomas*, en regard d'un texte de Broodthaers à la gloire des coquilles d'œuf, un poème qui lui était dédié sous le titre « Ballade Pop ». Il s'ouvre ainsi :

1. S'éleva sur la montagne et hurle :

coquille d'œuf je te zénithe aux horizons bariolés du vide  
coquille d'œuf je t'inquiète pour un rien une vibration scorie de  
l'œil et c'est tout à fait pareil immédiatement reconnaissable<sup>6</sup>

Quelques mois plus tard, Swennen apporta ses poèmes à Broodthaers qui les montra ensuite à son ami Marcel Lecomte, lequel jugea « que tout était bon à flanquer au bac, sauf deux vers »<sup>7</sup>.

Pour autant, le jeune poète n'abandonna pas l'écriture, comme en témoigne à sa manière ce second hommage, *Le tombeau de M.B.* Cette fois-ci, il ne passe plus par la référence Pop mais bien par le détournement de l'œuvre de Stéphane Mallarmé, ce à quoi l'artiste bruxellois s'était prêté avec son célèbre *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. Image* (1969)<sup>8</sup>.

Le vers parodié, issu de l'ouverture du *Tombeau d'Edgar Poe* (1876), « Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change », reçoit une inflexion boursière qui n'est pas sans rappeler l'ambition ou la désillusion fondatrice de Broodthaers de « vendre quelque chose ». Ce faisant, Swennen propose, dans ce qui est sans doute sa première exposition publique, un commentaire subtil sur la conversion artistique théâtralisée de son aîné, passé en 1964 de poète « bon à rien » à professionnel de l'art soucieux de « réussir dans la vie »<sup>9</sup>.

Les quelques textes de Swennen consacrés au souvenir de Broodthaers portent tous sur cette articulation « éthique » entre un idéal poétique, éternel, et un « économisme » artistique, circonstanciel. « Il a interrompu son œuvre poétique pendant douze ans, consacrés à s'assurer les moyens de squatter l'existence bourgeoise. Le but semblait atteint, et rendue la liberté d'écrire quand la mort l'a défait. »<sup>10</sup> La production plastique de Broodthaers est perçue comme un système autonome, obéissant à une « analytique interne » et à un regard de tacticien<sup>11</sup>. Mais dans le même temps, elle « se trouve en germe dans son activité poétique », et Broodthaers « puise allègrement dans la boîte à outils du poète absenté ». Selon Swennen, il se destinait même à reprendre son entreprise poétique. L'interruption de douze ans apparaît dès lors comme une parenthèse, certes suffisante, définitivement close et soigneusement tracée, mais dont le sens ultime n'apparaît qu'à lire la phrase au complet, en d'autres mots à considérer l'œuvre matériel sur fond d'une existence poétique.

Cette mise en suspens relative de la production artistique permet dès lors de saisir un certain nombre d'aspects esthétiques et politiques à l'œuvre, non seulement chez Broodthaers mais aussi chez Swennen. D'abord, ce hiatus entre les figures du poète et de l'artiste se retrouve à l'intérieur même du travail plastique dans cet écart constitutif et irréparable entre les régimes de l'image et du langage. Là où Broodthaers usa comme on sait de toute une gamme de procédés visant à dénaturer leurs rapports (de l'ellipse au recouvrement en passant par le différend), Swennen fit preuve d'une même sensibilité pour ces désaccords texte/image, en passant notamment par le biais du bilinguisme. Le second aspect est politique : postuler un fonctionnement « autologique » à la production plastique, c'est lui interdire tout effet immédiat sur la sphère sociale et politique, toute importance morale ; « elle ne peut peser dans un débat d'idées »<sup>12</sup>. Mais en retour, cela lui assure une indépendance vis-à-vis des lois, des idées et des obligations extérieures, et lui garantit de ce fait un potentiel de vérité plus durable. « Une proposition artistique est futile, elle est aussi irréfutable. » Si c'est là une conception souvent attribuée à

Broodthaers, il est en revanche plus rare, sinon inédit, de l'appliquer au peintre lui-même.

Étant donné donc l'intimité plus ou moins notoire entre les deux hommes, ainsi que la compréhension très vive, par le plus jeune, des enjeux structurant l'œuvre de son aîné, il n'est pas étonnant que l'orientation tardive de Swennen vers la peinture ait été interprétée à l'aune du cas singulier de Broodthaers, à savoir comme un projet tactique ou comme un geste de dépit. Or, si ce modèle est crucial et détermine en partie la pratique du peintre, et si l'on peut même se risquer à parler d'une forme de filiation, c'est dans un rapport d'intégration et de déplacement, de considération et d'infidélité créatrice.

### PEINTRE L'ÉTÉ POÈTE L'HIVER

Au début des années 1980, Swennen occupait à Bruxelles un atelier dans un ancien bâtiment industriel désaffecté, au 48 quai du Commerce, juste en face du domicile de la Jeanne Dielman de Chantal Akerman. Bernard Villers habitait les lieux et louait des espaces à plusieurs amis, artistes comme lui. L'idée d'une exposition collective *in situ* fit son chemin, et Villers devint la cheville ouvrière du projet. Il s'agissait d'investir le bâtiment dans tous ses recoins. *Occupations* serait son nom.

Selon les témoignages recueillis, Swennen y exposa des œuvres sur papier de grand format, vraisemblablement à la manière des travaux montrés à la galerie de l'ERG le mois précédent. Le catalogue, publié postérieurement à l'exposition, contient en préambule une description concise de son intervention, rédigée par Villers : « un texte (une graphie ?) lisible, illisible, cursif, raturé considéré comme un dessin »<sup>13</sup>. Mais la partie la plus importante aujourd'hui tient sans doute, un peu plus loin que le préambule, dans les quatre pages occupées par Swennen. En effet, il n'y propose pas d'illustrations des travaux exposés, ni même un commentaire littéral ou encore la reproduction d'un travail du même registre, mais bien une intervention en soi, qui déplace les enjeux et ouvre le sens des pièces exposées. De quoi s'agit-il ? En première page, une brève notice technique au centre de la page : « Doek, 80,5 x 70. (Cat. nr. 196). » Puis, la photo d'un homme vu de dos, accoudé à une fenêtre et penché vers l'extérieur. Sur la page suivante, en vis-à-vis, est répétée la même photo. Enfin, une inscription manuscrite, dont certains passages sont « raturés » et « illisibles », occupe le centre de la page : « pour Henri de Braekeleer, [...], [...] l'art, [...] la manière : la bourse ou la vie. Bien à vous, WS ». Au bas de chaque page repose un mot en lettres calligraphiées, dont la combinaison des quatre forme une manière de proverbe : « peintre/l'été/poète/l'hiver »<sup>14</sup>.

Après Broodthaers, la dédicace est donc adressée à un peintre flamand du XIX<sup>e</sup> siècle, inspiré par Vermeer et réputé pour ses scènes d'intérieur représentant des personnages absorbés dans des activités de lecture, d'étude ou de contemplation. La photo reproduite deux fois en double page centrale fait donc explicitement référence à l'un de ses motifs favoris, et il suffit de se rendre aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles pour y trouver *L'homme à la fenêtre* (ca. 1873-1876), une huile sur toile dont les dimensions référencées sont précisément celles que l'on retrouve en première page. Le type de fenêtre, l'attitude du personnage — accoudé, comme à une cheminée — ainsi que le cadrage sont si voisins que l'on peut soupçonner une mise en scène, mais l'on reste *in fine* indécis.

En revanche, on est assuré d'une chose, c'est de la continuité absolue d'une même pré-occupation, depuis la galerie de l'ERG jusqu'à *Occupations*, sous la forme d'une oscillation entre deux figures essentielles, celle du peintre et celle du poète, une oscillation associée terme à terme, dans la dédicace, aux binômes art/manière et bourse/vie. L'écho à la dualité « économie/éternité » du *Tombeau* ne pourrait être plus distinct. Toutefois, la singularité de cette intervention dans le catalogue tient dans la volonté de Swennen de mettre en scène la transition allant d'une figure à l'autre. Cela se traduit d'une part par cette maxime « peintre l'été poète l'hiver », qui pose l'alternative non pas sur le plan d'une essence irréductible mais plutôt sur celui d'un effet temporel, un caprice chronologique. Et d'autre part, le passage est assuré par le redoublement de cette photographie, selon un procédé assez courant dans les années 1970 visant à dénier toute signification intrinsèque aux images photographiques et à soumettre strictement ces images à leur légende ou à tout autre dispositif institutionnel. Autrement dit, rien ne peut nous convaincre quant à l'identité du personnage à sa fenêtre ; il peut incarner l'une ou l'autre de ces figures — simultanément ou successivement.

La figure du peintre Henri de Braekeleer ne peut que faire songer à un autre personnage crucial dans la formation de l'imaginaire de Swennen, à savoir son grand-oncle maternel Gaston Wallaert, peintre de la première moitié du XX<sup>e</sup>. On lui doit des portraits, des paysages, dans un style parfois impressionniste, mais l'important est moins dans le style des peintures que dans celui du personnage. C'est lui en effet qui alimente dans la famille les mythes contagieux de l'artiste et de la bohème. Sa ressemblance étonnante avec Beethoven, son tableau *La jeune fille et la mort* (pour lequel la mère a pu servir de modèle) posé sur la cheminée familiale, tout concourait à l'édification d'un modèle romantique par excellence. Le jeune Walter voulut s'y conformer, et sa mère lui apporta son soutien

en le mettant en contact, dans sa prime adolescence, avec une femme qui pratiquait la peinture. Ils se mirent à peindre tous les deux, à proximité l'un de l'autre ; elle lui enseignait des aspects techniques, comme la peinture au couteau (un procédé marqué du sceau du kitsch dont Swennen se servira souvent plus tard). L'apprentissage informel dura quelques années. Au sortir de l'école, en 1963, l'artiste en herbe commença une année de philosophie aux Facultés Saint-Louis de Bruxelles, avant d'intégrer l'Académie des Beaux-Arts de la même ville. L'atelier de peinture, où cohabitaient une tendance « expressionniste Brabançon » et une tendance « post-expo '58 » aux figures semi-abstraites (façon « bouteille de chianti », dit Swennen), le refroidit aussitôt et il se réfugia dans l'atelier de gravure. Il prit goût aux aspects techniques de la chose (les matériaux, la chimie, etc.)

Toutefois, comme on l'a vu, la figure du peintre allait progressivement être concurrencée par celle du poète, une figure elle aussi mythique et romantique, mais qui avait bénéficié d'une actualisation convaincante, sous les traits du mouvement Beat et de ses connexions avec le domaine du happening. Peintre adolescent, poète à vingt ans. Le catalogue d'*Occupations* commémore en quelque sorte cette indécision première. Un écho discret à cette intervention fut amené dans un catalogue accompagnant une de ses expositions à Gand en 1993. Sur quatre pages là aussi, il met en scène des binômes sous la forme d'un dessin (deux personnages en forme d'horloge), une photo de Laurel & Hardy peintres en bâtiment, et deux maximes à nouveau partagées chacune sur deux pages : « Il n'y a pas de peinture. Il n'y a que des tableaux ». Et : « Ceux-ci, n'étant pas des saucisses, ne sont ni bons ni mauvais. (Samuel Beckett) »<sup>15</sup>. Alors devenu résolument peintre, son goût pour les couples n'est plus nourri par la contradiction ou l'indécision : l'un des deux termes l'emporte (par la rhétorique, dans le premier cas) ou les deux sont balayés (par l'absurde, dans le second).

#### L'HISTOIRE DE BIJOU DE VIENNE

De la même manière qu'il donne à ses catalogues une fonction spécifique, restant attentif aussi bien aux composantes de la forme livresque qu'à la contrainte institutionnelle de l'outil-catalogue, Swennen accorde systématiquement un soin particulier à ses cartons d'invitation, répondant là aussi aux exigences de l'adresse, du dévoilement, de la reproduction, de la signature, de la publicité.

Sa toute première invitation est sans doute celle annonçant l'exposition solo de la galerie ERG. Sur une feuille de format A4, le nom de l'artiste et les coordonnées de la galerie sont typographiés, respectivement en haut et en bas de la page.

Le reste de la surface est couvert de cette écriture à laquelle on l'identifie aussitôt désormais : légèrement inclinée, élégante et vive, parfois raturée. Elle investit la feuille comme s'il s'agissait d'un support pris au hasard, dans l'atelier de l'artiste. Un brouillon comme un autre. Des points noirs dans la marge à gauche semblent désigner le début de trois pavés distincts. Plus ou moins au centre de la feuille, l'écriture s'interrompt sur plusieurs lignes de telle sorte qu'un rectangle vierge se dégage, comme dans un article de journal, mettant ainsi en évidence une inscription rouge de plus grande taille, qui semble jouer le rôle de titre : « Piep, zei de muis » (« Couic, dit la souris »), extrait d'une comptine néerlandophone populaire. Une souris miniature dessinée à droite y renvoie.

Le document annonce d'abord clairement la dimension littéraire de l'exposition. En voici un extrait :

juste avant le naufrage [...] je demeure. Les jours passent, et les semaines. Le poète sonne. L'abonné est absent. La vie s'en va, comme l'eau courante, le gaz, l'électricité, à tous les étages.

-----  
Des imaginations, la plupart, qui se rapportent au livre, au mystère, à la posture, au morose, au coude sur la cheminée, à l'ouragan, à la méditation dans les taxis, à l'heure de la fermeture.

Le texte décousu est habité par une certaine mélancolie noire qui répond à la tonalité funèbre des pièces exposées (*Le tombeau de M.B.*, *La période noire*, etc.) Et il est d'ailleurs permis d'y voir la préfiguration d'un certain nombre de motifs qui se répèteront plus tard dans ses peintures : l'entonnoir renversé, le crâne, le fantôme, le château, la lune, la potence, le tronc d'arbre, la fumée, la chauve-souris, le débris, etc. Tout un répertoire romantique, éminemment « XIX<sup>e</sup> », auquel on ne peut s'empêcher d'associer Schopenhauer, mais que Swennen vient toujours électriser de son humour. Le détail prosaïque qui vient relever (ou rabaisser) en fin de phrase le ton solennel de *Le tombeau de M.B.* est employé ici à deux reprises. Et la référence aux « éléments présocratiques » (« La vie s'en va, comme l'eau courante, le gaz, l'électricité, à tous les étages. ») s'épaissit encore par la référence duchampienne<sup>16</sup>.

Or, tout en servant d'invitation à visiter l'exposition de la galerie ERG, ce document annonce également, dans la foulée et de manière tacite, la parution d'un livre de seize pages resté assez confidentiel : *Roman. 1866-1980*<sup>17</sup>. Les trois pavés signalés par des puces s'avèrent être les trois premiers paragraphes du « roman ». À vrai dire, à bien considérer la couverture, on ne sait trop comment référencer l'ouvrage : « roman » semble plutôt le sous-titre d'un titre absent, et la datation farfelue a sans doute

vocation à être prise au sérieux (et donc à interdire l'usage de l'italique)<sup>18</sup>. Ce geste de *dé-nomination* est précisément explicité sur l'annonce, à son sommet, par la mention « ~~L'histoire de Bijou de Vienne~~: Roman ». Autrement dit, le lecteur est confronté à une œuvre « sans titre » que l'historien de l'art ou le bibliothécaire se voit contraint de renommer en s'aidant de cette main tendue — en vérité postiche — que constitue la double datation. Toujours est-il que cette mise en exergue du terme « roman », qu'il soit interprété par le lecteur comme un titre, un sous-titre ou une notion strictement fonctionnelle, lui apparaîtra inévitablement — et ce, dès les premières pages — comme un geste franchement parodique, et non pas auto-réflexif<sup>19</sup>. À l'instar de son intervention intitulée *L'Antre de la Belle K*, produite l'année suivante, sa revendication du titre de romancier relève à la fois d'une authentique considération pour cette figure héroïque, mais aussi de la conscience très vive de ne pas pouvoir s'y conformer — tout cela se démêlant dans une volonté de neutraliser cette vieille ambition. « Tourner la page. »

Si 1980 est de toute évidence l'année effective de publication du livre, le sens de 1866 ne s'éclaire qu'à lire attentivement le contenu et à s'interroger sur ce nom récurrent, cité dès la première page : Latham Sholes<sup>20</sup>. Ce nom à la Melville fut en effet porté par le père putatif de la machine à écrire, dont l'invention remonterait à cette date. Après Broodthaers et de Brackeleer, voici qu'un troisième personnage, lui aussi appartenant à un siècle révolu, mérite l'hommage de Swennen. On retrouvera cette machine dans une peinture du début des années 1980<sup>21</sup>, et de fait l'artiste confesse lui vouer une certaine admiration. On peut également attribuer à ce goût un usage fréquent de la typographie standardisée. Mais pour approcher plus profondément la signification de cette attirance, il faut sans doute entendre de façon très littérale ce que signifie « machine à écrire », et considérer sa proximité avec la notion d'« écriture automatique » qui court depuis les surréalistes jusqu'aux poètes de la Beat Generation<sup>22</sup>.

Ainsi qu'on l'a vu, au milieu des années 1960, Swennen se présentait lui-même comme un poète Beat. C'était l'époque où Jean-Jacques Lebel s'efforçait de traduire Ginsberg et ses compagnons, et de populariser le happening<sup>23</sup>. La rencontre avec Broodthaers et la remarque sévère de Lecomte ne devaient pas refroidir tout de suite les ambitions de Swennen, si l'on considère les quelques textes de sa main qui nous sont restés. Outre le poème pour *Phantomas* déjà mentionné, on connaît de lui trois textes publiés dans « l'édition souterraine liégeoise » auto-proclamée du nom de *Total's*. Il s'agissait d'une revue à la parution sporadique, mêlant des textes, dessins, collages et bandes dessinées. Animée de 1965 à 1968 par

Jacques Charlier, elle était associée à des réunions, interventions publiques et happenings, et correspondait avec diverses factions underground en France, en Angleterre, en Hollande<sup>24</sup>. Un premier texte publié en juillet 1966 constitue un court « extrait d'une suite poétique », sombre lui aussi mais à la narration relativement continue, concentré sur un paragraphe : « et elle vint comme il était promis depuis longtemps dans l'humidité des parkings à l'abandon Sauvage et triste elle était très sauvage et si triste si drôlement malheureuse petite fille dans le parking désert sous la lumière lugubre de PETROFINA clignotant dans la ténèbre-soupe du souvenir »<sup>25</sup>. Ce lyrisme compact est abandonné dans le second texte intitulé « Évidence manifeste grand retour », constitué de plusieurs paragraphes distincts. Des télescopages plus familiers (« L'éternité me démange sous les aisselles ») sont suivis de passages au rythme plus télégraphique, multipliant les digressions courtes et les répétitions : « Les multitudes fourmillent Suis imperceptible syncrétisme du rien-nulle-part qui est tout-acceptation non-acceptation Suis mère et fleuve placenta pour débilités suraigües pour atrophie volontaire des circonvolutions appelant la mémoire au secours du passé dans la mort »<sup>26</sup>. Le troisième et dernier texte, tout en usant d'un même vocabulaire aux connotations anxieuses et hallucinatoires (« cauchemar course travelling prison photomaton »), déploie une mise en page complexe, mallarméenne, doublée en miroir sur une même page, comme une tache de Rorschach<sup>27</sup>. Cette disposition est répétée à l'identique au verso. Ainsi le texte est reproduit quatre fois, d'abord par un procédé de translation symétrique, puis par un effet de transparence à travers la feuille. Comme on le voit, Walter Swennen est alors en recherche. Sa production poétique obéit à une certaine continuité thématique (l'expression d'une subjectivité tourmentée, pour aller vite) tout en adoptant des formes multiples qui semblent vouloir diffracter cette subjectivité et contrarier son expression.

Comme le veut la tradition, le jeune poète allait bientôt se voir opposer la réticence paternelle à un mode de vie « dissolu ». Après une première tentative universitaire du côté de la philosophie, il entreprit des études en psychologie à l'Université catholique de Louvain. À première vue, la décision relevait d'une considération tactique, plus que d'un désir profond<sup>28</sup>. Mais il fit bientôt la connaissance de Jacques Schotte, germaniste, psychiatre, psychanalyste et surtout professeur à la réputation alors grandissante, qui, depuis son séjour à Paris en 1955-1956, entretenait des relations avec de nombreux philosophes et psychiatres français (Jacques Lacan, Jean Oury, Henri Maldiney, etc.) Cette rencontre permit d'introduire Swennen à l'univers de la psychanalyse. Il lut Freud, il lut Lacan et assista à sa célèbre conférence à

l'Université catholique de Louvain le 13 octobre 1972<sup>29</sup>. Il n'en avait pas adopté pour autant une fréquentation consciencieuse et régulière de l'université, et en 1973, alors qu'il risquait de voir l'obtention de son diplôme compromise pour avoir presque dépassé la limite légale d'achèvement des études, il remit son mémoire, sur l'insistance de Jacques Schotte qui l'estimait. C'est ce dernier en effet qui l'aïda à rassembler ses notes épar- ses et leur donna un titre incontestablement universitaire : *Cercle dialectique & Archéologie freudienne. Esquisse de certaines incidences de la révolution psychanalytique*. C'est muni d'une licence en psychologie qu'il deviendra professeur de psychanalyse à l'ERG en remplacement d'Alfredo Zenoni, quelques années plus tard.

Les années 1970 constituent pour Swennen une période trouble et même « chaotique ». Il s'en est livré auprès de Jan Braet en ces termes : une vie de « vagabond », déménageant tous les six mois, vivant dans l'instant, essayant toutes sortes de choses et luttant contre une dépression têtue<sup>30</sup>. À ses yeux, la décennie apparaît aujourd'hui comme une espèce de trou noir. Or, lorsqu'on connaît sa production picturale d'après-1980, tendue par un art de l'*understatement*, et qu'on la met en regard de la production textuelle et performative des années 1960, vibrante quant à elle d'expressivité Beat, il n'est pas étonnant de découvrir ce sas de dix ans, et l'on serait tenté d'y déceler le moment d'une incubation ou d'une sédimentation, non seulement sous l'influence de l'archéologie psychanalytique, mais plus généralement de la pensée française de l'époque (dont il était familier) et des effets ambigus de sa critique de la subjectivité.

Ce processus de maturation paraît d'autant plus intense que, à relire le mémoire fourni par Swennen en 1973, on est stupéfait par la clarté de sa réflexion et l'écho transparent des procédés à l'œuvre dans sa production ultérieure :

Rébus, palimpseste : la nature des formations de l'inconscient est celle du hiéroglyphe, inscription matérielle et polyvalente, surface signifiante « qui interdit toute remontée anagogique du manifeste au caché, du dérivé ou du secondaire à un originaire préservé... : aucune profondeur n'est ici en réserve. » [...] L'hiéroglyphe, le palimpseste, la surcharge, ce sont des termes-clés de la philologie de Nietzsche, dont la « lecture généalogique » entame, dans l'ordre de l'imaginaire philosophique, une déconstruction proche de celle par quoi Freud subvertit le sujet de la psychologie [...] <sup>31</sup>

Inutile d'attendre la peinture. *Roman. 1866-1980* répond déjà à cette compréhension de l'inconscient et des mécanismes de l'interprétation. On y trouve suffisamment de « rébus » et de « hiéroglyphes » pour en assurer d'emblée la démonstration. Il suffit de considérer les associations équivoques entre le texte

et les illustrations ou culs-de-lampe, les manipulations typographiques ou les innombrables jeux de mots qui parsèment le texte lui-même. Pour n'isoler que l'un des plus évidents, qui indique clairement l'enjeu même de l'interprétation psychanalytique :

Au commencement était déjà une vieille histoire — l'Ur-gedicht, ainsi nommé d'un goût qu'il avait pour la langue de bois de l'université, mêlé de transcrit et de jargon maternel, moedertaal. Plat d'origine, donc l'Ur-sla. Manquait que l'U de Bijou, pour se mettre au lit.

— Ursula est Bijou, et le poème est une pitrerie de H pour venir à bout d'une peur, et l'issue incertaine.<sup>32</sup>

Le concept d'« origine », dont la critique était alors très prégnante chez Jacques Derrida et d'autres, est l'objet d'une dérision, d'abord explicite dans la première phrase, puis sous la forme d'une chaîne associative autour du préfixe « Ur- » (c'est-à-dire « originel », « primitif », mot-clef largement employé par « l'université »). La transition vers Ursula passe par un jeu de mot en néerlandais (la « moedertaal », ou la langue maternelle) qui désigne par « sla » une salade — autrement dit, dans le langage populaire « un mélange confus ou incohérent » ou des « propos peu crédibles », et l'on peut continuer ainsi longtemps la dispersion du sens.

Au-delà de cette mécanique délirante du calembour, du glissement et de la digression, on peut relever dans la structure même du livre deux aspects qui relèvent eux aussi d'une parodie de la « remontée anagogique du manifeste au caché, du dérivé ou du secondaire à un originaire préservé ». D'abord, il y a cet appareil de notes en fin d'ouvrage : trente-six paragraphes répartis sur cinq pages (quasiment autant que le texte lui-même). Or, il s'avère qu'aucune des notes numérotées ne renvoie explicitement à un passage du texte. La fonction usuelle de ce système de notes, à savoir renseigner sur la signification obscure d'un idiome, sur la source d'une référence, etc., se trouve compromise dans sa structure verticale, au profit d'une répartition horizontale qui invite le lecteur à opérer librement les associations. On trouvera bien plus tard un écho à cette forme horizontale dans le projet d'édition *I Am Afraid I Told a Lie* (2011). Les notes prises au vol par l'artiste depuis longtemps (citations, jeux de mots, gribouillages) se trouvent réparties les unes à côté des autres sur une feuille d'un mètre sur un mètre et demi, comme un immense collage. La position de chaque note est référencée en marge grâce à un système de quadrillage, comme sur une carte topographique. Pourtant, il est évident que ce référencement ne contribue pas véritablement à relier les pièces l'une à l'autre, et encore moins à dégager un sens ou

un itinéraire. La minutie du système comporte ainsi une ironie identique aux pseudo-notes du *Roman*<sup>33</sup>.

Ensuite, outre cette parodie de référencement, Swennen a glissé dans le livre une enveloppe intitulée « errata ». À l'intérieur, deux mots sont inscrits sur un carton : « véranda » et « marronniers ». Là aussi, le lecteur sera bien en peine de replacer ces pièces de puzzle surnuméraires.

#### ALWAYS ÜBERTRAGEN

Au vu des faits déjà rappelés, il apparaît que le déplacement, ou plus précisément le déportement d'un travail d'écriture (compris au sens large, c'est-à-dire pourvu aussi d'un aspect visuel) vers un travail de l'image (capable quant à lui de produire un langage) fut lent, complexe, procédant par à-coups, bégaiements et moments de retour. Pour utiliser une métaphore populaire : le fusil change rapidement d'épaule, le magasin chargé des mêmes munitions. La pratique de Swennen s'est véritablement construite dans une zone indéfinie, entre écriture et image, et cela n'a jamais été aussi prégnant qu'au cours de l'année 1981. Au mois de mai s'ouvre l'exposition *Échelle 1 : 1981*, organisée en différents lieux de Bruxelles (galerie ERG, Tannerie Belka, Ateliers, Raffinerie du Plan K). Swennen investit un espace du rez-de-chaussée de la Tannerie<sup>34</sup>, une intervention qui recevra ultérieurement pour titre *L'Antre de la Belle K*.<sup>35</sup> Signe des enjeux propres à la pratique de Swennen en cette période, le nom du lieu (Belka) lui offre le prétexte pour constituer, par analogie phonétique, une figure fictionnelle centrale (la belle K.)

Le texte rédigé par Swennen qui accompagne le catalogue comprend deux pages fournissant de manière fragmentaire les intentions de son intervention. Sur la première figure la mention « 1. Always Übertragen », c'est-à-dire, dans la collusion des termes anglais et allemand, une formule soulignant certaines opérations à l'œuvre dans *L'Antre de la Belle K* : toujours (always) traduire, transposer et transmettre (übertragen) d'une langue à une autre. Cette formule est accompagnée d'un texte en néerlandais et d'une phrase dactylographiée révélant partiellement le dispositif performatif qui allait se jouer là : « un livre, non prémédité, un mensonge, écrit dans la seconde quinzaine du mois de mai 1981 ». La seconde page fait figurer quant à elle les personnages censément mis en scène dans cette construction mensongère : l'auteur et le lieu (« l'auteur y sera, & l'Antre de la Belle K. », dactylographié au-dessus de sa signature), mais également le vide et la sirène (« 2. De Leer-Lorelei » occupe le haut de la page), soit le personnage de la Lorelei, cette nymphe et figure du poète Heinrich Heine<sup>36</sup> qui égarait par son chant les marins du Rhin, tout en lissant ses cheveux d'un peigne d'or<sup>37</sup>.

Le texte dactylographié qui accompagne ces noms et ce lieu est la traduction du texte manuscrit de la page précédente. Il donne en français :

En temps de détresse nous nous réjouissons de l'existence de la souris, et de la sirène. La sirène est patiente. Elle fait confiance à l'écho, qui dit au marin l'heure qu'il est. La souris, revenant de loin, est toujours déjà partie. La souris est fidèle à sa disparition. Comme la sirène, à l'écho. C'est ce « trop tard » qui me plaît, et qu'on puisse en mourir.

Ces deux pages révèlent d'abord que l'entreprise romanesque à laquelle s'attellera Swennen durant cette seconde quinzaine du mois de mai 1981 est marquée d'entrée de jeu du sceau du mensonge et de la fiction<sup>38</sup>, et ce, dans un geste somme toute assez broodthaersien (Swennen rappelait sa phrase bien connue : « l'idée m'est venue de faire quelque chose d'insincère »<sup>39</sup>). Ensuite, une fois tournée la page, on y apprend qu'il est également question de vide, d'écho et de disparition, de « ce trop tard » qui éloigne de l'objet du désir. En quelque sorte, c'est le désir du roman — et avec lui de l'écriture — qui semble ici commencer à disparaître tandis que, comme dans un fondu cinématographique, les contours de la peinture commencent à poindre et convertir ce désir<sup>40</sup>: alors que Bijou de Vienne achevait de soutenir le fantasme du roman, pourrait-on dire, la Belle K. commence à nourrir celui de la peinture.

L'intervention de la Tannerie Belka est en soi un objet complexe, aux contours fuyants, en ce qu'elle s'est actualisée de deux manières sensiblement différentes. C'est d'abord un dispositif performatif et fictionnel mettant en abyme la question de l'écriture. Swennen décide en effet d'installer un atelier d'écriture au sein de la Tannerie permettant de mettre en scène la figure de l'écrivain au travail : papier, livres et lampe de bureau sont disposés sur la table dans l'espace vitré du contre-maître. Ce sont là les instruments/signes avec lesquels Swennen se mettra en scène à diverses reprises durant cette période, afin de rédiger ce livre « non prémédité » ; une entreprise d'écriture relayée par la présence d'une machine à écrire dans l'espace ainsi que d'un casier de Carlsberg à 24 cases (autant que pour les lettres de l'alphabet, moins deux, précise l'intéressé). Cet atelier d'écriture donnait sur un espace isolé au moyen de bâches plastiques transparentes tendues sur châssis, d'où une lumière tamisée se répandait par l'utilisation d'ampoules de 25 watts, tandis qu'un poste à transistors diffusait une chanson sirupeuse des années 1950, *Make Yourself Comfortable* de Sarah Vaughan. Le dessin d'une sirène était également accroché sur un morceau de toile de jute. Comme l'indique Swennen, l'espace de la Tannerie devenait ainsi un objet « musical » et « visuel »,



une sorte de « cabane d'écrivain »<sup>41</sup>, mise à distance par le dispositif en place et autour de laquelle pouvaient tourner les spectateurs sans pouvoir y rentrer : Swennen devient lui-même l'objet d'une fiction et d'un désir lointain (à la mesure du roman, devenu simple écho).

*L'Antre de la Belle K.*, c'est également une série de photographies prises par Daniel Dutrieux après cette quinzaine du mois de mai 1981<sup>42</sup>. À l'instigation de Swennen, une trentaine de clichés seront pris « selon le procédé », à savoir une projection de diapositives soit recouvertes d'encre noire, soit laissées vierges, et sur lesquelles était gratté ou écrit sur chacune un mot, en français ou en néerlandais : la tromperie, het lexicon 1981 [le lexique 1981], le tombeau, abc, de kat [le chat], le motif, la dédicace, de uitvinding [l'invention], de datum [la date], le nom, la signature, l'image, la date, het schilderij [le tableau], de olifant [l'éléphant], het gedicht [le poème], le titre, de schuld [la dette, la faute], het bedrog [la tromperie], la date, het oordeel [le jugement], de fantasie [l'imagination], l'hiver, de auteur, de signatuur [la signature], le tableau<sup>43</sup>. Ces termes participent à la fois du lexique précédemment convoqué par Swennen (le tombeau de *Le tombeau de M.B.*, l'hiver d'*Occupations*, par exemple) et de celui qu'il convoquait ailleurs, au même moment, dans ses peintures (de kat, de olifant, l'éléphant, pour ne prendre que ces exemples, autrement dit le bestiaire qu'il allait exposer quelques mois plus tard). Projetées sur différents objets, meubles et parois de la Tannerie, ces diapositives mettaient en espace un vocabulaire spécifique traversé par la question du bilinguisme et de l'indécision, un vocabulaire extrait du domaine de la page, du cadre mensonger de ce roman « non prémédité », et qui, telles les projections fantomatiques d'une écriture partiellement révolue, flotte et constitue matériellement l'antre de ce fantôme<sup>44</sup>. « Always übertragen », nous indique Swennen. Si l'on se prête à l'exercice : la Belle K. = de schone kunsten = les beaux-arts.

Le dispositif performatif de *L'Antre* est également une sorte de synthèse et de digestion des événements performatifs qui ont animé sa pratique dans les années 1960. Les happenings et actions auxquelles participa Swennen au milieu de cette décennie doivent beaucoup au souhait largement partagé à l'époque de remise en cause des formes de pouvoir, mais pas seulement. En effet, certains axiomes caractéristiques de ses interventions vont se rejouer plus tard, de manière différente, et en particulier la fonction du langage et de la communication. En 1968, Swennen publie pour l'éphémère revue *Accuse* un court texte intitulé « Happenings »<sup>45</sup>. Il indique d'entrée de jeu : « Il est question ici d'un (re)nouveau langage, nouvelle (a)technique de la communication ». Afin de couper court à toute « confusion de mauvaise foi », il positionne

le happening à l'opposé de la « fête » — ou du « spectacle » aurait écrit Debord<sup>46</sup> — et le considère comme une opération qui précipite le quotidien et le réel, et maintient comme champ d'interrogation premier « le devenir de la subjectivité ». Selon une conception empreinte de situationnisme, le happening est conçu comme une « chose politique », permettant une « ouverture du regard (comme paradigme des sens) [...] dans un siècle de faux ouvreurs de (faux) regards »<sup>47</sup>. Dans cette perspective, il devient possible à Swennen de situer le happening dans une généalogie plus large et plus inédite : « 3. Magritte est le seul peintre politique belge ». L'articulation peut paraître subversive ; elle a en tout cas le mérite de révéler les modalités de pensée de Swennen à cette époque, et notamment son goût pour le « déplacement ». Ce texte met également en évidence un point d'articulation fondamental dans sa pratique de l'époque, qui appartient largement au Zeitgeist des années 1960 (c'est-à-dire partagé à la fois par la pensée situationniste et par l'art conceptuel naissant) : l'articulation entre la « chose politique » et le « langage » (et par extension la « communication »). C'est en opérant sur les modalités d'usage du langage et les fonctions de la communication qu'un devenir politique de l'œuvre d'art peut être engagé.

Ce point d'articulation est en jeu dans trois happenings réalisés par (ou auxquels participa) Swennen dans la seconde moitié des années 1960<sup>48</sup>. Le premier eut lieu en juin 1966 dans un club de Jazz de Namur. Il fut organisé sous l'égide de L'Entonnoir, un collectif fondé autour de Pierre Goffin (avant de devenir un motif caractéristique de l'iconographie du peintre). Pour ce qui fut, selon les souvenirs de Goffin<sup>49</sup>, sa première exposition publique, Swennen emballa une personne dans du papier kraft tandis qu'une batterie sur laquelle jouait un musicien était progressivement emballée par du papier toilette. Une fois l'emballage terminé, le happening s'arrêtait. Des participants étaient quant à eux chargés de disperser les attroupements de plus de trois personnes, alors que deux intervenants (un grand noir et un petit blanc selon les souvenirs de Goffin) tentaient de jouer ensemble du violon (l'un tenant le violon, l'autre l'archet). Les dispositifs convoqués peuvent paraître naïfs aujourd'hui, mais ils révèlent un souci persistant d'interroger la fonction de la communication. Outre ces stratégies d'obstruction ou de soustraction (de son ou de personne) par emballage, il s'agit de tenter une coordination de langage (gestuel, musical), difficile sinon impossible, entre deux individus. À l'inverse, par l'exercice d'une autorité artistique arbitraire, il s'agit de disperser les ensembles sociaux à peine constitués, au sein desquels pouvait commencer à se construire la communication. Ce déficit, voire cette impossibilité d'échange ne manquera pas d'être relayée de manière critique

dans la presse de l'époque, en indiquant s'opposer « à la non-communication »<sup>50</sup>.

Le second happening, intitulé *Au pied de la lettre*, se déroula le 8 décembre 1966, rue de la Pépinière, à l'initiative de Broodthaers. Comme l'indique le compte-rendu paru dans *Le Journal des poètes*, ce dernier « voulait confronter, au niveau du langage, les difficultés et les impossibilités de la communication poétique. De même que l'intelligence affective aime de faire la part du délire, ainsi un moyen de communication intérieure peut se résoudre à développer une impossible communication. On communique dans le refus »<sup>51</sup>. *Au pied de la lettre* jouait en effet sur des « oppositions de symbolismes », sur des « simultanités d'actions », sur « des rencontres de parlars différents ». Alors qu'étaient récités des poèmes Beat de Bob Kaufman et que cinq musiciens produisaient une musique primitive, Swennen avait reçu pour consigne de chuchoter à l'oreille des spectatrices accompagnées deux de ses vers (les seuls que Marcel Lecomte avait jugé suffisamment bons pour être conservés) : « Notre âme en chantier n'a pas fini de reconnaître le visage du pillard », « Et la pluie efface les noms des saints à mesure que j'écris le calendrier ». Une fois l'ensemble des spectateurs présents, Broodthaers rentrait en scène muni d'un paquet de poudre à lessiver en bandoulière en déclarant notamment : « Les livres ne sont jamais assez blancs ». Swennen quant à lui inscrivait les lettres de l'alphabet sur un miroir<sup>52</sup>. Ces faits ici rappelés ne constituent que quelques éléments d'un dispositif complexe où se chevauchaient et se superposaient des systèmes de communication et de symbolisation différents, pour se conclure par un potlatch virtuel où les participants se lançaient des chiffres en dollars, en roubles, en liras et en francs. On communique dans le refus ou le déni de la communication, pour paraphraser le compte-rendu du *Journal des poètes*. En d'autres termes, à la stabilité supposée de l'échange économique (et du langage) s'est substituée une sorte de « dérèglement de compte » symbolique du langage, ne disposant plus d'aucune stabilité signifiante.

À la fin des années 1960, l'interrogation prendra un ton moins situationniste et davantage psychanalytique dans un happening réalisé dans la vitrine d'un magasin à deux étages situé près de la Grand-Place de Bruxelles<sup>53</sup>. On pouvait voir depuis la rue, à chacun des deux niveaux, un sac de couchage au sein duquel était étendue une femme. Ces deux sacs étaient reliés entre eux par un tube plastique transparent rempli d'un liquide fluorescent, éclairé à l'étage supérieur par une « black light », tandis que la partie du tube située à l'étage inférieur restait dans la pénombre<sup>54</sup>. Compte tenu de sa dédicace plus ou moins ironique à Wilhelm Reich et Lacan, cette performance peut être comprise comme une manifestation duelle (positive et négative par le jeu de lumière mis en place) et érotico-onirique de

la communication et de l'échange interpersonnel (sous la forme d'un désir de fusion impossible : l'irradiation de lumière ne « coule » pas entre les deux étages)<sup>55</sup>. On peut également y déceler une forme de manifestation visuelle de la conscience et de la construction du sujet, procédant par flux et échanges, déplacements et condensations d'images, de langages, de désirs entre différents plateaux ou niveaux de conscience (en supposant que l'étagement manifesté dans l'inscription physique de la performance illustre une sorte de coupure schizophrénique du sujet en deux entités).

Si *L'Antre de la Belle K.* peut être ainsi mis en rapport avec ces happenings passés, c'est essentiellement pour le questionnement de la stabilité du langage, pourvu d'une portée sensiblement différente selon sa tournure plutôt situationniste ou psychanalytique. Mais *L'Antre* ne peut manquer également d'être rapprochée, même si le lien se révèle plus indirect, avec *Untitled (La cabane)*<sup>56</sup> qui sera exposée en 1995 lors de son exposition solo à la galerie Micheline Szwajcer d'Anvers, avant d'être détruite. Cette cabane, initialement construite dans une partie non-utilisée de son atelier et destinée à isoler une des parties afin d'en faire une chambre pour sa fille, était construite à l'aide de matériaux récupérés (morceaux de bois et portes), constituant ainsi une structure pauvre et bancal qui sera ensuite inscrite dans l'espace blanc de la galerie<sup>57</sup>. L'intervention se veut ici ironique, pince-sans-rire : inquiéter le cadre institutionnel de la galerie en y intégrant de la pauvreté (la finalité de cette intervention est « morale », dira l'artiste), et de manière plus métaphorique manifester la précarité du *lieu* à partir duquel Swennen réalise ses œuvres. Cette cabane peut être comprise comme une image réduite et recomposée d'une partie de son atelier (cabane de peintre et non plus cabane d'écrivain), ici rendue publique<sup>58</sup>.

#### « ICI » ET « LÀ »

En 1981, Swennen participe à une seconde exposition à la galerie ERG avec Philippe Jadot, un de ses anciens étudiants devenu ami<sup>59</sup>. Swennen intervient sur les vitres des deux étages, en façade et au-dessus de la porte d'entrée, en utilisant du blanc d'Espagne (une peinture servant à obturer visuellement l'espace intérieur d'un bâtiment en travaux tout en laissant filtrer la lumière). Trois motifs de son répertoire y sont représentés : le crocodile, l'entonnoir, le lapin, répétés deux fois et présentés pour deux d'entre eux (l'entonnoir et le lapin) sous leur « profil » gauche et droit. Au-dessus de la porte, l'image d'un crocodile est accompagnée d'une sorte de signature (un signe en zigzag, révélateur du dispositif en miroir inversé ici en jeu, où un W est prolongé d'un M). Sur la vitre supérieure

gauche, côté rue de la Régence, une suite de ratures tente de masquer un texte, mais l'on parvient à discerner soit le terme « vers » soit « verre », redoublant et déplaçant le support de cette intervention. Cette exposition était accompagnée d'un dessin/peinture sur papier de grand format intitulé *Alphabetum*<sup>60</sup> reprenant de faux inventaires associant une image à un terme : l'image de l'entonnoir est associée au terme « rabbit » en anglais, celle du lapin à celui de « glas » en néerlandais, celle de l'éléphant à celui de « oil » en anglais, tandis que l'image du crocodile est laissée à elle-même. Par association arbitraire (c'est-à-dire par décision souveraine de l'artiste), le langage visuel et verbal tourne sot, mettant en évidence le caractère conventionnel du signe.

Cette seconde intervention à la galerie ERG souligne la fonction inquiétante de l'image pour l'écriture, et vice-versa. Cette fonction se développe par le dispositif en miroir : chaque image est non seulement répétée mais aussi visible deux fois, depuis l'extérieur et depuis l'intérieur, une fois le miroir traversé. Cette multiplication inquiétante du signe apparaît également dans la dimension projective de cette installation. On peut d'ailleurs y voir une renégociation subtile de la projection des mots au sein de la Tannerie Belka. (Chacune des vitres peut en effet être vue comme l'agrandissement et l'inversion du contenu de ces diapositives — basculement de l'écriture vers l'image). Il n'est pas anodin que Swennen ait choisi le verre comme support de ces peintures : la lumière naturelle extérieure irradie les motifs pour les diffuser à l'intérieur du lieu d'exposition, la lumière artificielle intérieure les projette virtuellement vers l'extérieur. Ce que Swennen réitérera quelques années plus tard, en 1989, pour *Noise - Fenêtres en vues*, une exposition organisée par Daniel Dutrieux à Liège. Il réalise là une série de huit dessins sur verre aux dimensions des vitres du Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, chacun disposé à l'intérieur et mettant en image une sorte de « hiéroglyphe mnémotechnique » censé représenter chacune des huit années écoulées, de 1980 à 1988 : la souris et l'entonnoir étant respectivement les hiéroglyphes des années 1980 et 1981<sup>61</sup>. Swennen, dans une lettre à Dutrieux, explique en ces termes le dispositif permettant d'animer ce « musée personnel », également nommé son « tombeau à ce jour » : « Les dessins seront gravés dans de la peinture blanche couvrant l'intérieur des vitres, et éclairés par une source lumineuse très forte le jour, intimiste la nuit (je ne sais pas si le "site" est ouvert la nuit, mais ce serait bien) »<sup>62</sup>.

L'exposition de la galerie ERG semble faire un pas décisif vers la peinture, même si celle-ci n'est pas encore là (et quand elle sera là, c'est alors la question de la légitimité du peintre qui se posera). Avec cette installation sur vitre,

Swennen garde la substance de la peinture mais en élimine le support traditionnel (la toile) au bénéfice d'un effet de diffusion de l'image. « On me prend pour un peintre »<sup>63</sup>, indique l'artiste, ce qui souligne *a posteriori* la persistance de ce détournement de la peinture : *on me prend pour un peintre, mais au fond je n'en suis pas un. La peinture est mon médium, mais la finalité de mon travail ne réside pas là*. Dans un entretien avec Bart De Baere, il indique aussi : « Je suis venu à la peinture un peu par hasard, pour affermir le penser poétique »<sup>64</sup>. Comme si, pour affermir ce « penser poétique », il fallait passer par une autre substance (trouvée « un peu par hasard », la peinture) et par un autre support (trouvé tout autant par hasard, car dépendant des circonstances contingentes d'exposition, la vitrine). Ainsi seulement peut se réaliser une peinture sur ver(re)s.

La démultiplication du signe à l'œuvre dans ces interventions ne peut manquer d'être relue à l'aune de l'opération de déconstruction de l'origine (ou de l'Ur-) à l'œuvre dans *Roman*. Comme si tout motif advenait toujours deux fois, simultanément dans l'image et sa répétition. Ce qui est le propre de la diapositive et du médium filmique : l'image étant simultanément ici (sur la diapositive ou sur la pellicule) mais également là (recueillie sur une paroi ou sur un écran de projection après avoir traversé l'espace). Il convient dans cette perspective d'évoquer une autre œuvre séminale dans la production de Swennen, à savoir son intervention pour le film coordonné par Jacques Charlier en vue de la Biennale de Paris de 1971. Réalisé en noir et blanc sur pellicule 16mm au cours de l'année 1970, ce film regroupe six séquences autonomes, respectivement de Swennen, Guy Mees, Leo Josefstein, Charlier, Bernd Lohaus et Panamarenko<sup>65</sup>. Ne disposant pas de titre, la séquence de Swennen ouvre le film. Il importe, pour en comprendre la subtilité et la portée d'en décrire précisément le déroulé. Swennen est filmé en plan rapproché à la manière d'un speaker de télévision assis à une table. Faisant face à la caméra, il récite un texte en français, alors que sa voix est recouverte par une voix-off doublant en anglais son texte, le rendant difficilement audible. Swennen déclare :

L'image que vous regardez en ce moment provient, si toutefois vous vous trouvez devant un écran de cinéma, d'un projecteur situé derrière vous. [Disant cela, Swennen pointe son index en direction du spectateur, vers le haut de l'image.] Au cas où l'image est projetée sur un écran de télévision, les choses sont différentes. L'image, alors, provient de derrière moi. [Il pointe derrière son dos à l'aide de son pouce.] Il m'est cependant difficile de dire si je me trouve en ce moment devant la caméra. En effet, cette séquence est constituée de plusieurs répétitions d'une même prise de vues. Par conséquent,

l'image que vous voyez appartient probablement à l'une des copies du film. D'autre part, étant donné que la meilleure qualité d'une bonne information est évidemment d'être comprise par le plus grand nombre possible, chaque répétition est doublée en une langue différente. Il m'est donc impossible de vous dire si le texte que vous entendez en ce moment, qui n'est pas dit par ma voix, correspond exactement à ce que je suis en train de dire.

Noir. La séquence dure 1'25". Le même plan est ensuite doublé en italien avec un sous-titrage en français reprenant, à quelques variantes près, le texte récité par Swennen. Il est à nouveau doublé en néerlandais, et pour finir en allemand. Cette séquence poursuit deux motifs structurels dans l'œuvre de Swennen, et qui expliquent tous deux en quoi ce film résiste à être assimilé à une version canonique de l'art conceptuel, alors même qu'il semblerait s'en rapprocher sous certains aspects (par le dispositif et sa dimension faussement tautologique, le protocole établi et sa déclinaison logique)<sup>66</sup>. Le premier motif est celui du rapport entre bilinguisme et traduction : un bilinguisme devenu un multilinguisme virtuellement extensible à l'ensemble des langues existantes, augmentant à chaque ajout une modification et une dénaturation d'un texte d'« origine », étant apparu pour la première fois sur la scène du film dans une version parlée et doublée (d'emblée l'origine est doublée, divisée)<sup>67</sup>. Le second motif concerne le statut double de toute image projetée, simultanément ici et là, rendant de la sorte difficile la possibilité de localiser l'artiste lui-même. L'orateur incarné par Swennen insiste d'ailleurs sur cet aspect en précisant que l'image possède immédiatement une double origine potentielle (ici, sur l'écran de télévision ; là, sur l'écran de cinéma).

Cette séquence peut également gagner en compréhension à considérer le déclencheur que constitua pour Swennen la lecture de *Différence et répétition* de Gilles Deleuze, publié en 1968 (deux années avant le tournage de la séquence). L'enjeu de ce livre résidait dans une refonte de la théorie de la représentation, visant à « dénier le primat d'un Original sur la copie, d'un modèle sur l'image. Et glorifier le règne des simulacres et des reflets »<sup>68</sup>. Le simulacre ruinerait le principe d'une origine toujours stable et identique (ou de l'*Ur-* pour reprendre le vocabulaire académique parodié dans *Roman*) en maintenant toujours une différence d'avec elle. La peinture de Swennen trouverait aussi profit à être rapprochée de la pensée de Deleuze, précisément quant à ce projet du philosophe d'une théorie de la représentation mettant à mal la possibilité d'un fondement, d'un fond unique.

Swennen indique bien que là où sa peinture peut faire système — si elle le peut —, c'est en ce qu'elle met en place une

tension dialectique entre un fond (ce qui provient de l'arrière de la peinture) et une image (quelque chose de projeté depuis l'avant de la peinture). La pratique picturale de Swennen procéderait donc de cette rencontre mise à nu entre un fond et une projection, c'est-à-dire de cette conjonction de deux lieux différents. Une émulsion résultant du « ici » et du « là » de la peinture<sup>69</sup>. Ce serait là en quelque sorte la traduction picturale d'un dispositif projectif (au sens filmique mais aussi psychanalytique, si l'on suit Lacan<sup>70</sup>) mis en œuvre dès la Tannerie Belka et précisé lors de sa seconde exposition à la galerie ERG.

## BÊTE COMME UN PEINTRE

Swennen n'a sans doute pas trouvé « par hasard » la peinture. Cette « rencontre automatique » est bien sûr née de circonstances contingentes (les expositions auxquelles il eut l'occasion de participer entre 1980 et 1981), mais elle fonctionne aussi comme un retour fantasmatique à la figure du peintre qui environna le milieu familial jusque dans son adolescence. Et dans cette perspective-là, *a posteriori*, elle semble répondre à une logique propre qui permet de mieux saisir les enjeux historiques et théoriques de son œuvre.

En septembre 1981, Swennen expose au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles pour le *Prix perspectives 81*. Il y présente trois travaux sur papier de grandes dimensions. On y voit notamment *Untitled (Éléphant, chien, camion)*<sup>71</sup>, représentant les trois éléments de son titre l'un au-dessus de l'autre, accompagnés d'une dédicace (« voor Elske ») en gris. L'alignement des images y produit un puissant effet d'énigme irrésolue. Mais une autre œuvre attire particulièrement l'attention : *Untitled (Dear Louis)*<sup>72</sup>, un papier noir épais sur lequel sont peints au gesso les contours d'une valise, à quoi s'ajoutent deux mentions biffées (« Nieuwpoort » et « 1890 ») ainsi que la phrase suivante, ici en français : « Cher Louis, le vigoureux lyrisme n'aide pas ». C'est une nouvelle figure du XIX<sup>e</sup> qui apparaît, car le tableau s'adresse à Louis Artan de Saint-Martin, un peintre néerlandais dont les marines dégageaient un lyrisme certain. Les mentions de lieu et de date sont celles de sa mort — un nouveau *tombeau*. L'exposition du Palais apparaît donc comme une nouvelle étape « pour en finir avec le XIX<sup>e</sup> siècle ». À première vue, la valise serait là pour affirmer cette rupture : on plie ses bagages et on s'en va. Or le sens de la composition s'avère plus complexe. « Nieuwpoort » et « 1890 » sont rayés comme par un refus de voir la mort mettre un terme à l'œuvre d'Artan (ou plutôt à ce qu'elle incarne). Quant à la formule d'adresse à « Louis », elle est teintée du désir inquiet de convoquer à nouveau le lyrisme d'antan, comme en quête d'un second souffle. Dès lors la valise, métaphore visuelle de la tradition du XIX<sup>e</sup> siècle, serait

peut-être seule, abandonnée au milieu du chemin comme dans une pièce de Beckett, toujours indécise quant à sa destination.

Là est le paradoxe duquel procède la peinture de Swennen ; il est structurel et permet de mieux comprendre en quoi cette volonté « d'en finir » qui se joue au début des années 1980 (« d'en finir » avec le XIX<sup>e</sup> siècle et, dans la foulée, avec ses désirs de philosophie et puis de poésie) n'équivaut pas à une simple négation. L'expression semble davantage signifier la volonté d'en « découdre ». Ainsi qu'il l'indique à Bart De Baere :

Si j'étais construit différemment, je serais philosophe, je ne peindrais pas. C'est pour cela d'ailleurs que j'ai renoncé à être philosophe. Ce qu'un moment j'ai vraiment voulu être. Je réalise que c'est à ce moment que je suis devenu poète. Cela procure une telle satisfaction, la manipulation du langage. Ce qui est singulier, c'est aussi que la poésie a toujours fondamentalement affaire avec la nostalgie. C'est l'élément de la poésie. Comme les poissons nagent dans l'eau, les poètes se meuvent dans la nostalgie. Le jour de mes quarante ans je m'en suis rendu compte et j'ai décidé : fini maintenant avec la nostalgie, la nostalgie c'est bon pour les jeunes !<sup>73</sup>

À suivre Swennen, la scène de l'origine se déplace. La liquidation du passé, sous l'équation poésie = nostalgie, aurait eu lieu au milieu des années 1980, le jour de ses quarante ans (l'acmé aristotélicienne). Le paradoxe pourrait dès lors être reformulé de la manière suivante : après être devenu poète (et avoir publié ses poèmes Beat dans *Phantasmas* et *Total's*), après avoir eu l'intention de devenir philosophe (comme en témoigne la précision de pensée développée au contact de Jacques Schotte), la solution contingente qui lui apparut avec retard fut de devenir « bête comme un peintre », selon l'adage populaire repris par Swennen dans une publication éditée en 1988<sup>74</sup>. Cette formule est ici centrale, et il convient de ne pas se méprendre. Elle ne marque pas une opposition à la poésie et à la philosophie ; elle signifie plutôt que la bêtise de la peinture, le fait qu'elle soit avant tout silencieuse, fut le seul moyen de remonter, comme par une opération de réminiscence, à la poésie et à la philosophie.

Mais cette formule peut également signifier quelque chose de tout aussi fondamental, relatif au contexte historique et théorique du début des années 1980, tant aux niveaux national qu'international. Suite à l'exposition de ses œuvres au Palais des Beaux-Arts en 1981, Swennen exposa l'année suivante à Bruxelles dans deux expositions importantes : *Le Désir pictural* à la galerie Isy Brachot et *La Magie de l'image* au Palais des Beaux-Arts. À l'occasion de cette dernière, Florent Bex fit

le constat préalable de la mise à mal de l'art conceptuel et de ses principes corollaires de codifications du langage pour expliquer le retour à la peinture qui s'opérait au début des années 1980 dans des termes particuliers<sup>75</sup>. Il est significatif en effet que la pratique picturale de Swennen ait été reconnue par l'institution artistique au moment même où se produisait sur la scène internationale un regain d'intérêt pour la peinture (largement et rapidement capté par une mode néo-expressionniste aux USA, en Allemagne, en Italie, etc.) Pour ne donner que ces deux exemples : Marcia Tucker organise en 1978 au New Museum de New York l'exposition *Bad Painting*, formule qui regroupera par après les peintures néo-expressionnistes de Julian Schnabel et de Donald Baechler, artistes dont les œuvres du début des années 1980 peuvent parfois entrer en résonance avec la peinture de Swennen. Thomas Lawson publie quant à lui dans le numéro d'octobre 1981 d'*Artforum* son essai « Last Exit : Painting », analysant ce retour du pictural comme une opération de déconstruction de la peinture réalisée par une sorte de « cannibalisme culturel ». Ces artistes (Schnabel, David Salle, Lawson lui-même) auraient puisé et réarticulé de façon variable les codes de la peinture moderniste<sup>76</sup>.

Ces diverses manifestations indiquent de quelle manière la peinture s'est partagée, à ce moment particulier de l'histoire de l'art où s'élaborent les théorisations du postmodernisme, en deux voies distinctes : d'une part, un retour à l'expression et à la subjectivité, par un style affirmant sa singularité et venant mettre à mal l'uniformité du « style international » de l'art conceptuel ; et d'autre part, une opération de déconstruction des codes gouvernant aussi bien la peinture moderniste que la culture visuelle contemporaine, en engageant la peinture vers une mise en crise de l'originalité par la réalisation de « simulacres » picturaux. La peinture de Swennen semble répondre *a priori* à ce contexte. Mais elle le fait dans des termes qui lui sont propres. Elle marque d'abord ses distances avec un héritage surréaliste persistant sur la scène artistique belge<sup>77</sup>, pour se placer librement sur le terrain de la sémiotique et de la psychanalyse (fort du déplacement interprétatif qu'il avait opéré sur l'œuvre de Broodthaers via Lacan). Sa peinture se distingue également de la logique circulaire d'une critique institutionnelle héritée de l'art conceptuel, tout autant que d'une « théorie du simulacre » trop étroite, où la coupure radicale instaurée dans une économie du signe entre signifié et signifiant aboutit à un « art de la raison cynique » (pour reprendre l'expression de Hal Foster au sujet de certaines pratiques artistiques post-modernistes, et notamment picturales, des années 1980<sup>78</sup>). La position de Swennen est non-ironique, selon ses termes — non-cynique, pourrait-on écrire aussi. Aucune « dérision », aucune « ironie » ne vient caractériser ses peintures ; il n'existe pas de « second

degré » en art, dit-il un jour<sup>79</sup>. C'est pourquoi il prélève des images suffisamment neutres, des « représentations qui se trouvent dans une sorte de zone frontière entre l'image intime et l'image publique »<sup>80</sup>. Ces images, il les plonge ensuite dans un *milieu* pictural au sein duquel s'établit un échange asymétrique. Autrement dit, l'alternative mise en place par Swennen fut de confronter le signe à la bêtise de la peinture, à une substance picturale qui ne parle pas.

On trouve un écho à cette relation instable de l'image et de la substance picturale dans une figure convoquée à plusieurs reprises par Swennen, à savoir celle du ventriloque (ou du souffleur)<sup>81</sup>. Il écrit ainsi prudemment, dans un recueil de notes publié récemment : « L'idée du langage plastique nous la devons probablement à l'art des ventriloques »<sup>82</sup>. Or c'est là, très clairement, le mécanisme à l'œuvre dans la pratique de l'artiste. Car l'« image » évoquée précédemment, c'est le pantin, silhouette populaire et signe reconnaissable entre tous ; c'est elle qui amuse et qui séduit. Toutefois, si le spectateur laisse un moment son attention détournée par son charme, il se laisse aussi gagner progressivement par une inquiétude quant à l'adéquation de cette image à elle-même. Quelque chose l'anime qui au fond l'excède, et c'est précisément la substance picturale, cette matière muette et obtuse que l'artiste doit parvenir à faire parler sans remuer les lèvres.

C'est ainsi sans doute qu'il faudrait comprendre la phrase « On me prend pour un peintre ». Comme on l'a vu, la duplicité et l'illusion ont été constitutives de sa pratique dans les années 1960, 1970, et plus que jamais durant ces deux années cruciales de 1980 et 1981. Or, contrairement aux apparences, Swennen n'a pas abandonné par la suite cette dynamique pour endosser sagement l'habit du peintre. Certes, c'est bien le peintre qui est au devant de la scène, qui capte les regards, accorde les entretiens et reçoit les honneurs. Mais il est quelqu'un d'autre qui, dissimulé derrière sa créature, se réjouit d'avoir échappé pour de bon aux étiquettes et aux mondanités.

<sup>1</sup> « Je considère que je suis devenu un artiste en 1981, quand j'ai eu une exposition publique. Je trouve que tant que ce n'est pas à vendre, tu n'es pas un artiste. Un peu sec, non ? [Rires] C'est ce que Broodthaers appelait "passer à la casserole" ». Conversation avec Caroline Dumalin et Dirk Snauwaert, le 29 avril 2013.

<sup>2</sup> Conversation avec nous le 28 mai 2013.

<sup>3</sup> Localisation inconnue. Swennen réalisa une seconde version par après, voir catalogue p. 149 n° 6.

<sup>4</sup> Walter Swennen interviewé par Marie-Pascale Gildemyn, « Hommage à Marcel Broodthaers. 28.1.1924-28.1.1976 », *± 0*, n° 47, juin 1987, p. 22.

<sup>5</sup> Voir catalogue p. 149 n° 3.

<sup>6</sup> Walter Swennen, « Ballade Pop », *Phantomas*, n° 51-61, Bruxelles, décembre 1965, pp. 115-116. Retranscrit dans le catalogue p. 83. Le texte est

précédé par Marcel Broodthaers, « Évolution ou *L'auif film* » (pp. 111-112) et d'une illustration d'une œuvre de Broodthaers intitulée *Œufi* (p. 113).

<sup>7</sup> Walter Swennen, « Lettre à Hans Theys », dans *Autour et au-delà Broodthaers onomwonden*, Louvain, AmuseeVous, 2008, p. 30.

<sup>8</sup> Dans une lettre adressée à ses « amis », le 2 décembre 1969, à l'occasion de l'ouverture de son exposition à la Wide White Space Gallery d'Anvers et de la publication concomitante du *Coup de dés*, Broodthaers signale le nom de Walter Swennen comme l'une de ses « références », aux côtés de Jean-Michel Vlamincq et de Jacques Lacan. C'est un signe de l'estime qu'il lui porte, mais aussi de leur intérêt commun pour Mallarmé.

<sup>9</sup> Cf. invitation à l'exposition de Marcel Broodthaers à la galerie Saint-Laurent, rue Duquesnoy, Bruxelles, 10-25 avril 1964.

<sup>10</sup> Walter Swennen, « M.B. » [2001], *Copie de voyage*, n° 4, septembre 2012, s.p. Retranscrit ici p. 4.

<sup>11</sup> Walter Swennen interviewé par Marie-Pascale Gildemyn, *op. cit.*, p. 26.

<sup>12</sup> « Disons brièvement ceci, qu'il faut être attentif au caractère analytique radical de son œuvre, à chacune de ses étapes : une analytique "interne", autologique, où le langage tient la part essentielle. [...] D'autre part, une analytique "externe" (c'est malhabile, mais je n'ai pas d'autre terme sous la main) et permanente, dont on peut épingleur deux moments, qui témoignent de la rigueur d'une même position. D'abord le petit texte écrit pour la première exposition à la librairie Saint-Laurent : "l'idée m'est venue de faire quelque chose d'insincère". Et la belle lettre d'Offenbach — le pitre lucide — à Richard Wagner — le prophète qu'obnubile sa "mission". Ces textes sont significatifs de l'idée que MB se faisait du rapport — ou du non-rapport — de l'art et de la politique. » *Ibidem*.

<sup>13</sup> Bernard Villers, « L'exposition », dans *Occupations* (cat. expo), Bruxelles, s.n., 1980, p. 3.

<sup>14</sup> Voir *Occupations*, *op. cit.*, pp. 21-24.

<sup>15</sup> On y trouve aussi un petit bloc de texte tapé à la machine à écrire, et placé en vis-à-vis de la photographie de Laurel & Hardy : « Beste Hans, Ik ervaar mij zo onervaren. "ut pictura poesis", altijd een mooie slogan gevonden. Zes jaar, of jaren, latijn. Lomperd. Bernard V., vriend en toen buurman, heeft het mij eens uitgelegd. Getracht. In boeken gekeken. Acht jaar, of jaren, geleden. Ongeveer. Geen bal van gesnapt. Nochtans : ut pictura poesis, dus. Samen. Nog eens. W.S. » Cf. « Walter Swennen », *Kunst Nu*, vol. 93, n° 5, mai 1993, p. 2.

<sup>16</sup> Jean-Jacques Lebel, *Eau et gaz à tous les étages. Sur Marcel Duchamp*, Paris, Trianon, 1959.

<sup>17</sup> Retranscrit dans le catalogue pp. 86-88.

<sup>18</sup> Notons aussi l'interprétation curieuse de la bibliothèque des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique : Walter Swennen, *1866-1980 : Roman*, s.d.

<sup>19</sup> Cf. Jan Braet, « Er komt altijd een moment dat de wanorde zegeviert » [Entretien avec Walter Swennen], *Knack*, 7 mai 2008, p. 66.

<sup>20</sup> Sans doute pure coïncidence, 1866 est également la date à laquelle Mallarmé entre dans une longue période de doute dont procédera ensuite une compréhension renouvelée de sa mission poétique. « Malheureusement, en creusant le vers à ce point, j'ai rencontré deux abîmes, qui me désespèrent. L'un est le Néant, auquel je suis arrivé sans connaître le Bouddhisme et je suis encore trop désolé pour pouvoir croire même à ma poésie et me remettre au travail, que cette pensée écrasante m'a fait abandonner. » Stéphane Mallarmé, « Correspondance. 28 avril 1866 », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 1, 1998, p. 696.

<sup>21</sup> Voir catalogue p. 7, p. 152 n° 22.

<sup>22</sup> William Burroughs, dont le peintre réalisa un portrait durant l'été 1968, est d'ailleurs associé à la machine à écrire, non seulement pour ses écrits qui la mettent parfois en scène, mais aussi par son histoire familiale (son grand-père ayant été l'inventeur d'une machine à calculer puis d'une société produisant notamment des machines à écrire). Voir catalogue p. 149 n° 4.

- <sup>23</sup> Jean-Jacques Lebel, *Le Happening*, Paris, Denoël, 1966.
- <sup>24</sup> Jean-Michel Botquin, *La Zone Absolue. Une exposition de Jacques Charlier en 1970*, Liège, L'Usine à stars-Galerie Nadja Vilenne, 2007, pp. 10-16.
- <sup>25</sup> *TotalX*, n° 1 [1966], s.p.
- <sup>26</sup> *TotalX*, n° 7 [1966], s.p.
- <sup>27</sup> *TotalX*, juin 1967, s.p.
- <sup>28</sup> Cela répondait à trois raisons, semble-t-il : calmer l'ire familiale, utiliser les notes de la sœur aînée déjà passée par le même cursus, et retrouver des amis des Facultés Saint-Louis, supposés se rendre ensuite à Louvain pour achever leurs études. Conversation avec nous, le 28 mai 2013.
- <sup>29</sup> La scène qui voit le conférencier interrompu par un jeune « révolutionnaire », et le dialogue qui s'ensuit, offre un aperçu lumineux sur le Zeitgeist intellectuel et étudiant auquel devait se confronter peu ou prou le jeune Walter, à la croisée du situationnisme, du structuralisme, du maoïsme — et autres revendications idéologiques de l'époque. De nombreuses versions de la séquence sont visibles sur YouTube.
- <sup>30</sup> Cf. Jan Braet, *op. cit.*, p. 66.
- <sup>31</sup> Walter Swennen, *Cercle dialectique & Archéologie freudienne. Esquisse de certaines incidences de la révolution psychanalytique* [mémoire de Licence en psychologie], Louvain, Université catholique de Louvain, 1973, p. 6.
- <sup>32</sup> Walter Swennen, *Roman. 1866-1980*, [Bruxelles, s.n., 1980], p. 6.
- <sup>33</sup> *I Am Afraid I Told a Lie*, Bruxelles, Gevaert Éditions, 2011.
- <sup>34</sup> Voir le carton d'invitation édité à l'occasion. Intervenait également à la Tannerie Belka, située au n° 114a de la chaussée de Gand à 1080, Bruxelles, les artistes suivants : Philippe De Gobert, Bernard Villers, Daniel Dutrieux, Marc Van Est, Philippe Jadot, Bernadette Kluyskens, Philippe De Luyck, Patrick Adriaans, Jacques Charlier (par ordre d'apparition dans le pré-catalogue publié et coordonné par Marie-Pascale Gildemyn à l'occasion de cette exposition coordonnée par celle-ci et Daniel Dutrieux).
- <sup>35</sup> En reprenant le titre donné sur le carton d'invitation de l'exposition de Swennen à la galerie de l'ERG en 1981. Cf. supra. Il semble que l'intervention de Swennen dans la Tannerie ne fut pas intitulée en ces termes à l'époque. C'est suite à la publication en 2012 des photographies, prises à l'époque par Daniel Dutrieux, que s'est cristallisé ce titre. Comme on le verra, le personnage est toutefois nommé par Swennen dans le pré-catalogue. Pour les photographies voir, Walter Swennen, *L'Antre de la Belle K*, photographies de Daniel Dutrieux, Liège, L'Usine à stars-Galerie Nadja Vilenne, 2012.
- <sup>36</sup> Figure que Broodthaers avait lui-même mise en scène quelques années auparavant. Voir les deux salles de son exposition de 1974 tenue au Kunstmuseum de Bâle ainsi que l'édition *En lisant la Lorelei* qui suivit en 1975. Se reporter à ce sujet à l'édition critique établie par Philippe Cuenat publiée aux Éditions Mamco (Genève, 1997). Une analyse plus approfondie de ce motif partagé de la Lorelei serait nécessaire, notamment au sujet de l'ironie.
- <sup>37</sup> La peinture, via Duchamp, n'est pas loin, comme cousue en filigrane dans l'épaisseur du texte.
- <sup>38</sup> Son intention était soulignée par un cartel collé à l'arrière d'une fenêtre de la salle du contremaître de la Tannerie indiquant en néerlandais : « Un livre a été écrit ici. 15-31 mai. WS. 1981 ».
- <sup>39</sup> Cf. Walter Swennen interviewé par Marie-Pascale Gildemyn, *op. cit.*, p. 26 ; et conversation avec nous, 28 mai 2013.
- <sup>40</sup> Voir à ce sujet l'article lu par Swennen d'Alfredo Zenoni, « Métaphore et métonymie dans la théorie de Lacan », *Cahiers internationaux du symbolisme*, n°s 31-32, 1976, pp. 194-196.
- <sup>41</sup> Conversation avec nous, 28 mai 2013.
- <sup>42</sup> La lettre envoyée par Walter Swennen à Daniel Dutrieux pour « organiser une séance photo, selon le procédé » et afin d'en réaliser une publication est datée du 20 juin 1981. Alors que l'exposition de la Tannerie devait se clôturer le 31 mai de cette année, il apparaît que l'exposition continua courant du

mois de juin (échange mail avec Bernadette Kluyskens). Comme indiqué plus haut, ce n'est qu'en 2012 que ces photographies seront reproduites dans la publication éponyme avec le texte des deux feuillets du pré-catalogue.

<sup>43</sup> Ceci reprend la liste des termes en fonction des reproductions des diapositives de Daniel Dutrieux mises à notre disposition.

<sup>44</sup> Il faut souligner que ce dispositif de projection ne s'est révélé pleinement opératoire que dans la manipulation qui en fut faite une fois l'exposition terminée, manipulation révélée *a posteriori* par la publication des photographies en 2012.

<sup>45</sup> Ce texte a été reproduit dans Hans Theys (éd.), *MO(U)VEMENTS. Mouvements d'artistes en Belgique de 1880 à 2000* (cat. expo.), Anvers, NICC - KMSK, 2000, p. 94. Retranscrit ici p. 2. Swennen indique dans un entretien avec Hans Theys publié dans ce catalogue que la revue *Accuse* du groupe éponyme était « fragmentaire et épisodique, et le groupe s'est dissout sans avoir jamais existé ». L'ombre de Broodthaers est par ailleurs présente dans le choix de ce nom. Il indique : « Je pense que Marcel a eu son mot à dire pour qu'on appelle le groupe "Accuse" mais je ne sais plus très bien ». *Idem*, p. 102.

<sup>46</sup> À Hans Theys, Swennen indique précisément que ce qui anima la constitution du groupe Accuse fut « La politique, la pensée situationniste, l'emprise de plus en forte du pouvoir et des choses comme ça ». *Ibidem*.

<sup>47</sup> Quelques années plus tard, Jean Toche publiera lui-même un manifeste intitulé « I Accuse » (1968). Swennen fut proche de Toche dans le courant de la seconde moitié des années 1960, de manière tout aussi éphémère que la durée de vie d'Accuse. Swennen a ainsi réalisé une inscription à la chaux sur la façade de l'Église Notre-Dame du Sablon à Bruxelles dédiée au fondateur du Guerrilla Art Action Group : « TOCHE US GO HOME ». De l'autre côté de l'Atlantique, à New York, un autre ami de Toche avait inscrit quant à lui : « TOCHE COME HOME ». En 1969, Swennen contribuera également à une édition composée de différentes interventions sur papier glissées dans une pochette de plastique (de Beni, Cacao, Swennen, Toche, mais également de Marie-Puck Broodthaers, Bob Cobbing, Robert De Boeck, Luis Lagarto et Jacques Simon). L'intervention de Swennen consiste en une enveloppe ouverte avec au recto la mention « open brief » [lettre ouverte], enveloppe signée au verso par son nom. Elle inclut une cigarette sur laquelle est inscrit le terme « lust » [désir], une ficelle nouée, un morceau de plastique fermé par un élastique, ainsi qu'un bout de papier en forme de triangle avec le terme « bon ». Une copie est conservée à la bibliothèque de l'Université de Leiden aux Pays-Bas.

<sup>48</sup> Comme Swennen le souligne justement, happenings et performances sont distincts. Il sera uniquement question de happenings ci-après. Walter Swennen, « Entretien avec Hans Theys », dans Hans Theys (éd.), *MO(U)VEMENTS*, *op. cit.*, p. 102.

<sup>49</sup> Pierre Goffin, « Entretien avec Hans Theys », *ibidem*.

<sup>50</sup> D'après les souvenirs de Swennen et de Goffin. Voir conversation avec nous, 28 mai 2013 ; et Pierre Goffin, « Entretien avec Hans Theys », *op. cit.*

<sup>51</sup> « Compte rendu non imaginaire d'un absent », *Le Journal des poètes*, vol. 36, n° 10, décembre 1966, p. 11.

<sup>52</sup> L'ensemble de ces événements, confirmés par Swennen, sont repris dans *ibidem*.

<sup>53</sup> Cette performance sera réalisée selon une autre configuration rue du Cirque à Bruxelles où un ami électricien lui avait permis de la réaliser dans son entrepôt alors libre. La performance réalisée près de la Grand-Place fut arrêtée par la police suite à une plainte déposée par les riverains (conversation avec nous, 28 mai 2013). Le poète Herman J. Claeys rédigea à la suite de cet événement un pamphlet contre sa censure. Cf. Jan Braet, *op. cit.*, p. 65. Comme pour les autres performances de Swennen il n'existe pas d'archives photographiques les documentant. Le temps n'était pas alors à la « comptabilisation » d'un présent.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> *Ibid.*

<sup>56</sup> Voir catalogue p. 185 n° 280.

<sup>57</sup> Dans un entretien avec Caroline Dumalin et Dirk Snauwaert du 29 avril 2013, il indique au sujet de la cabane : « C'est une histoire assez morale finalement. Le quartier sud à Anvers était un quartier très pauvre. Des vieilles maisons avec de hauts plafonds, tout était cloisonné à l'intérieur pour faire plus petit. Il y avait trois couches de faux plafonds pour le chauffage. Récupération de vieilles portes... J'avais tout entreposé dans une pièce que je n'utilisais pas. Ma fille a décidé de venir loger... et j'ai construit une cabane pour elle à l'intérieur de la chambre. Elle était enchantée de vivre là-dedans. Après je ne savais pas quoi en faire, enfin j'ai tout transporté à la galerie de Micheline, comme ça c'était assuré, etc. Après la cabane a disparu. Un ami a laissé la construction à l'extérieur et tout a pourri. Je trouvais ça plaisant de mettre des matériaux pauvres dans une galerie chic en tant qu'œuvre d'art ».

<sup>58</sup> Ce que Swennen jouera quelques années plus tard pour l'exposition collective *Ici & maintenant* organisée par Laurent Jacob sur le site de Tour & Taxis à Bruxelles en 2001. Voir catalogue p. 242.

<sup>59</sup> D'après les souvenirs de l'artiste, cette exposition s'est tenue après l'intervention dans la Tannerie Belka. Conversation avec nous, 10 juin 2013.

<sup>60</sup> Voir catalogue p. 150 n° 14.

<sup>61</sup> Voir catalogue pp. 173-174 n°s 185-189.

<sup>62</sup> Lettre à Daniel Dutrieux datée du 20 mai 1988. Swennen suggérait comme phrase ou titre pour cette intervention, en majuscules dans cette lettre : « Tu voulais aussi une petite phrase, voici : "AMUSER LA GALERIE" ».

<sup>63</sup> Une phrase que l'artiste énonça lors d'une rencontre avec d'autres artistes tenue dans le cadre de l'exposition *Grenzüberschreitungen* tenue à Aachen en 1984 et que lui rappela Guillaume Bijl des années plus tard. Conversation avec nous, 28 mai 2013.

<sup>64</sup> « N'importe quoi », une causerie avec Bart De Baere, Anvers, janvier 1990, p. 11, cité dans Pierre Sterckx, « La peinture, les images selon René Magritte et Walter Swennen », *Artstudio*, n° 18, automne 1990, p. 116.

<sup>65</sup> Une copie numérisée de ce film est conservée à Argos, Bruxelles. Les circonstances de réalisation de ce film, et notamment de la séquence de Swennen nous ont été rappelées par Jacques Charlier (conversation avec nous, 6 mai 2013). On peut également mentionner, signe également d'une forme de continuité et déplacement de sa relation entretenue depuis *Totals* avec Charlier, que Swennen apparaît dans la troisième séquence de Leo Josefstein, avatar de Fernand Spillemaeckers de la galerie MTL avant d'être celui de Charlier lui-même. Swennen est un des trois protagonistes qui intervient dans la réalisation de cette « nature-morte » filmée, sorte de pastiche d'une version restrictive de l'art conceptuel (trois intervenants disposant et corrigeant tour à tour la disposition sur une table d'objets divers — sacoche, parapluie, bouteille, paire de souliers, tasse, etc. — en suivant les instructions d'une des autres personnes).

<sup>66</sup> Swennen s'est toujours tenu à distance de l'art conceptuel. Il dit en substance : des concepts on peut en produire toutes les deux secondes (conversation avec nous, 28 mai 2013). La participation de Swennen pour la séquence de Leo Josefstein n'en est dès lors que plus délicate. Notons également que la séquence de Swennen fut tournée chez Nicole et Herman Daled, collectionneurs emblématiques de l'art conceptuel « canonique ».

<sup>67</sup> Ce caractère inachevé de la séquence est mentionné par Swennen ; le jeu de répétition du même plan pouvant être poursuivi dans d'autres langues (afin de rendre cette information accessible et compréhensible par le plus grand nombre). *Ibidem*.

<sup>68</sup> Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, p. 92.

<sup>69</sup> Swennen définit sa peinture en termes d'émulsion pour indiquer que l'image produite est comme suspendue au sein de la peinture. « Walter Swennen », dans *Dirk De Bruycker, Walter Swennen, Philippe Tonnard, Narcisse Tordoir, Hans Vandekerckhove, Philippe Vandenberg—Young Talent : 6 Flemish Artists* (cat. expo.), Bruxelles, Commissariat General for the International Cultural Cooperation of the Flemish Community in Belgium, 1986, s.p. Retranscrit ici pp. 2-3.

<sup>70</sup> En ce sens, un parallèle pourrait être dressé avec la conception de l'image chez Lacan. Dans « Du regard comme objet petit a », Lacan propose en effet de dédoubler la conception traditionnelle du regard et du sujet : entre un premier cône de vision qui émane du sujet vers l'objet et un second émanant de l'objet vers le sujet, l'image se situant à l'intersection de ces deux cônes de vision. Jacques Lacan, « Du regard comme objet petit a », dans *Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, 1973, p. 106 et p. 121.

<sup>71</sup> Voir catalogue p. 151 n° 17.

<sup>72</sup> Voir catalogue p. 152 n° 21.

<sup>73</sup> Bart De Baere, « Walter Swennen. N'importe quoi », dans *Artisti (della Fiandra)/Artists (from Flanders)* (cat. expo.), Bruxelles, Comunità Fiamminga del Belgio, 1990, p. 92.

<sup>74</sup> Swennen écrit exactement : « La vérité est dans les mots. Il a été dit "bête comme un peintre". Bêtise, c'est le nom du réel avec quoi la pensée se dispute. La peinture a affaire au réel. Je m'occupe donc de bêtises ». *Walter Swennen*, 7, Anvers, Galerij Micheline Szwaizer, 1988, s.p. Retranscrit ici p. 4.

<sup>75</sup> Voir Wim Van Mulders, « Le désir pictural », dans *Le Désir pictural* (cat. expo.), Bruxelles, Isy Brachot, 1982, pp. 3-6 ; ainsi que Florent Bex, « La magie de l'image », dans *La Magie de l'image* (cat. expo.), Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1982, s.p.

<sup>76</sup> Thomas Lawson, « Last Exit : Painting », *Artforum*, vol. 20, n° 2, octobre 1981, pp. 40-47.

<sup>77</sup> On songe bien entendu ici à une certaine scène artistique belge environnant de près ou de loin le mouvement Cobra (Christian Dotremont, Serge Vandercam, etc.)

<sup>78</sup> Voir Hal Foster, « La passion du signe » et « L'art de la raison cynique », dans *Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*, traduit de l'anglais par Yves Cantraine, Frank Pierobon et Daniel Vander Gucht, Bruxelles, La Lettre volée, 2005, pp. 99-125 et pp. 127-159.

<sup>79</sup> Voir « Walter Swennen », dans *Young Talent : 6 Flemish Artists*, *op. cit.*

<sup>80</sup> Bart De Baere, « Walter Swennen. N'importe quoi », *op. cit.*, p. 89.

<sup>81</sup> Notons que la figure du ventriloque que nous reprenons ici à notre compte renvoie toutefois pour Walter Swennen, de manière négative, à la figure du critique d'art mettant en parole une substance qui par nature ne parle pas. Voilà le gant de la marionnette retourné.

<sup>82</sup> Walter Swennen, *Met zo'n sujet zou ik me maar niet inlaten*, Bruges, J. P. De Paep Éditions, 2007, s.p. On trouve la même mention dans *I Am Afraid I Told a Lie*, *op. cit.*, F8-9, ainsi qu'une autre mention en B6-7, parmi d'autres. Il y a quantité de notes qui, sans utiliser le terme même de « ventriloque », font inmanquablement penser au principe sur lequel repose cette technique.



## NOTES BIOGRAPHIQUES

1946—Né le 27 février à Bruxelles, derrière la prison de Forest, le second de six enfants. À partir de l'âge de cinq ans, est soudainement, et exclusivement, éduqué en français, alors que sa langue maternelle est le néerlandais.

1953-1954—Lecteur passionné du *Journal de Mickey*, de *Tintin* et de *Spirou*. Il apprend à dessiner en recopiant ces bandes dessinées. *Système D* et *Mécanique Populaire*, les revues de bricolage de son père, ingénieur et enseignant spécialisé en climatisation et chauffage, marquent également cette période.

1958—Découvre la spectaculaire machine à faire des vagues du pavillon hollandais à Expo 58, l'exposition universelle de Bruxelles. Inspiré par le *Kon-Tiki* de Thor Heyerdahl, il construit un petit radeau avec des allumettes. Il revisitera ce motif à plusieurs reprises dans ses tableaux du début des années 1980.

1959—Reçoit un exemplaire d'un recueil de poèmes de Paul van Ostaijen qui appartenait à son grand-père.

1960—Alors qu'il poursuit sa scolarité au Collège Saint-Louis de Bruxelles, il suit des cours de peinture à l'instigation de sa mère. Les premières personnalités marquantes : son grand-oncle maternel, le peintre romantique Gaston Wallaert, ainsi que le peintre expressionniste français Bernard Buffet. La lecture de *L'Homme révolté* d'Albert Camus lui attire des ennuis à l'école.

1961—Achète son premier disque de jazz, *Coltrane Jazz*, album du saxophoniste John Coltrane sorti cette année-là. Il développe un intérêt pour les improvisations, moins mystiques et plus libres, d'Ornette Coleman.

1962—Lit *Traité du désespoir* de Søren Kierkegaard.

1964-1965—S'inscrit en philosophie aux Facultés Saint-Louis à Bruxelles. Il arrête au bout d'une année et s'initie aux techniques de la gravure à l'Académie Royale des Beaux-Arts de la même ville. Une exposition marquante : *ART: U.S.A. Now*,

tenue au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles (PBA) où il voit des tableaux de Jim Dine et de Hans Hoffmann.

1965—Découvre la poésie de la Beat Generation grâce à la publication récente d'une anthologie traduite par Jean-Jacques Lebel. Il commence à écrire de la poésie et donne des lectures publiques. Rencontre Marcel Broodthaers en avril lors de l'inauguration de son exposition *Objets de Broodthaers* à la Galerie d'Aujourd'hui, située au PBA. Il publie « Ballade Pop », un poème dédié à Broodthaers, dans le numéro de décembre de la revue littéraire *Phantomas*.

1966—Lit *Manifeste Dada* de Tristan Tzara, cette lecture marque le début d'une période d'actions et de collaborations éphémères qui durera trois ans. Il rejoint L'Entonnoir, un collectif, fondé sous l'égide de Pierre Goffin, qui rassemble essentiellement des peintres. Il organise un happening au club de jazz de Namur et participe le 8 décembre à *Au pied de la lettre*, un happening organisé et hébergé par Broodthaers, rue de la Pépinière à Bruxelles, et axé sur les écueils de la communication poétique.

1967—Deviens candidat en psychologie à l'Université catholique de Louvain (UCL). Il organise des happenings politisés en marge du campus. Il publie un poème mettant en miroir ses propres vers et dédié à Michelangelo Pistoletto dans *Total's*, une revue dirigée par Jacques Charlier et publiée à Liège. Ce sera la dernière de ses trois contributions à celle-ci.

1968—Le 28 mai, participe à l'occupation du PBA. Se désintéresse de l'art visuel et prend distance par rapport aux « facilités » de l'art conceptuel. Il forme le groupe Accuse, aussi actif qu'éphémère, avec Brigitte Baptista, Umberto Beni, Francine Lichtert et Jean Toche. Installé à Bruxelles, le collectif publie une traduction française de *Paradise Now*, la pièce controversée de Julian Beck du Living Theatre, ainsi que le premier et unique numéro de leur magazine éponyme, *Accuse*, qui comprend un manifeste sur les happenings écrit par Swennen. Le 21 novembre, le happening *MultiFLUX* se tient à Bruxelles, rue du Cirque, dans un magasin de matériel électrique désaffecté appartenant à César Putzeys. Robert De Boeck accueille

la foule en tirant sur des bouteilles vides au-dessus de leurs têtes avec une carabine.

1969—Dans un esprit proche du Mail Art, il réalise une enveloppe portant la mention *open brief* [lettre ouverte] contenant des petits bouts de papier, une cordelette nouée et un morceau de plastique entouré d'un élastique. Cette lettre fait partie intégrante d'un ouvrage collectif publié par Beni, ces éléments discrets et énigmatiques tranchent par rapport à la rhétorique accusatoire de la lettre, intégrée là par Toche, dirigée contre l'usage de la langue française caractérisant l'aristocratie. À la même période, Broodthaers mentionne Swennen comme une référence importante, aux côtés de Jean-Michel Vlaeminck et de Jacques Lacan, dans une lettre ouverte datée du 2 décembre 1969 écrite à l'occasion de son *Exposition littéraire autour de Mallarmé* tenue à la galerie Wide White Space à Anvers.

1970—Réalise à l'invitation de Jacques Charlier la séquence d'ouverture d'un film sans titre qui sera projeté lors de la Biennale de Paris de 1971, et auquel ont contribué Charlier, Leo Josefstein, Bernd Lohaus, Guy Mees et Panamarenko. Swennen s'adresse directement au spectateur afin de démontrer la dimension erratique de la traduction et de la transmission des mots et des images. S'ensuit une décennie sans activité artistique (publique).

1972—Assiste à la conférence que donne Lacan à l'UCL. Privilégie l'interprétation que fait Lacan de la règle fondamentale de Freud — « dire ce qui passe par la tête sans avoir peur de dire n'importe quoi » — comme moyen de déjouer le contrôle de soi. Il fait la connaissance de Nan Truyens, alors étudiante en psychologie à l'Université libre de Bruxelles (ULB), qui sera sa compagne jusqu'à sa mort en 2008.

1973—Achève son mémoire de licence, soutenu et dirigé par Jacques Schotte, et obtient son diplôme en psychologie. Il mène une vie nomade, déménageant souvent. Il traverse des périodes de dépression sévère. On sait peu de choses sur les années qui suivent.

1977—Remplace Alfredo Zenoni, à l'invitation de ce dernier, en tant que professeur de psychanalyse à l'École de Recherche Graphique (ERG) en juin. Donne cours deux fois par semaine. Naissance d'Els Swennen, sa première fille.

1979—Occupe à Bruxelles un atelier dans un bâtiment industriel désaffecté situé au 48 quai du Commerce, avec Marianne Berenhaut, Jean-Pierre Jacquemin, Liliane Liesens,

François et Marianne Maréchal ainsi que Bernard Villers. Il découvre et apprécie les tableaux africains appartenant à Jacquemin, notamment deux œuvres de Moke, le peintre congolais de la vie moderne, ainsi que plusieurs peintures représentant Mami Wata, la déesse sirène portant des montres sur les bras. Naissance de Julie Swennen, sa deuxième fille.

1980—Reprend son activité artistique en acceptant, sur un coup de tête, de combler un trou dans la programmation de la galerie de l'ERG alors récemment ouverte. Rétrospectivement, il considère cette exposition comme une liquidation de ses activités précédentes de poète et d'écrivain. Il publie un petit livre intitulé *Roman. 1866-1980* dans lequel il compile ses notes prises durant les années 1970. Il commence à réaliser des dessins et des peintures de grandes dimensions, à prédominance monochrome, sur de longues bandes de papier. Il expose un portrait de van Ostaijen à l'occasion d'*Occupations*, une exposition collective initiée par Villers et présentée dans leurs ateliers et espaces de vie communs.

1981—Est sélectionné pour le *Prix perspectives 81*, un concours national dédié aux peintres émergents organisé par le PBA. Il y expose les œuvres sur papier commencées une année auparavant, recouvertes d'inscriptions peintes et de motifs métaphoriques. Ces œuvres sont non-encadrées mais accrochées au mur de façon « traditionnelle ». Patrick Verelst, galeriste basé à Anvers représentant, entre autres, Julian Schnabel, offre à Swennen sa première exposition solo dans une galerie commerciale. Il poursuit sa série de peintures sur papier composées de mots peints, effacés de manière expressive, recouvrant la « page » ou annotant un motif central. Ces œuvres contiennent des dédicaces à Heinrich Heine, Louis Artan et Gregory Corso.

1982—Est invité à participer à deux importantes expositions de groupe consacrées à la peinture contemporaine en Belgique : *La Magie de l'image*, au PBA, et *Le Désir pictural*, à la Galerie Isy Brachot à Bruxelles. Il combine l'action painting à une multiplicité de langages simplifiés, « soit en écrivant directement sur le tableau soit en utilisant l'écriture comme prétexte pour peindre », selon l'artiste. Il s'en remet au hasard pour le choix de ses sujets : il trouve ses images dans les descriptions de dictionnaires bilingues (pour ne mentionner qu'une de ses sources d'inspiration régulière) et il lui arrive de téléphoner à ses filles pour qu'elles lui donnent des instructions quant à ce qu'il doit peindre.

1983—Découvre via ses filles la bande dessinée *Suske en Wiske* [Bob et Bobette]. Il conçoit une intervention double

inspirée de *Het Spaanse Spook* [Le Fantôme espagnol] de Willy Vandersteen (1974) pour l'exposition *Speelboven 83* organisée par Vincent Halfants et Leen Lybeer dans leur ferme du XVI<sup>e</sup> siècle. Il rencontre Micheline Szwajcer à Art Basel et accepte son invitation à présenter à Anvers une exposition solo dans sa galerie au printemps 1984.

1984—Déménage à Anvers et loue un atelier sur Magdalenastraat. Exposition solo au Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst à Gand. Réalise une interview approfondie avec Flor Bex pour *Artefactum*, revue éditée par ce dernier. L'écriture semble disparaître de ses tableaux, le langage semble devenir plus méconnaissable et « hétérogène » en prenant la forme d'images.

1985—Commence à écrire des courts textes auto-réflexifs pour des catalogues d'exposition sous le pseudonyme Eva Grabbe, en référence au dramaturge allemand du XIX<sup>e</sup> siècle Christian Dietrich Grabbe. Première exposition (en duo) avec Mark Luyten à la Galerie van Krimpen, à Amsterdam. La critique Anna Tilroe oppose la touche lisse et la palette douce de Swennen au « désordre railleur » de Walter Dahn, une opposition qui sera récurrente dans la presse néerlandaise. Il redécouvre à la même période le travail de Philip Guston. Sa vie quotidienne, notamment la présence de ses enfants, influence de plus en plus son œuvre.

1986—C'est l'année de ses 40 ans. Il décide de prendre une fois pour toute ses distances avec la nostalgie qui imprègne ses premières œuvres et qui, dans l'expérience qu'en fait Swennen, est directement liée à la poésie. Première exposition solo dans une institution publique, au PBA, intégrée dans une série d'expositions organisée par Karel Geirlandt incluant également cinq artistes plus âgés. Les critiques décrivent Swennen comme « l'anti-peintre » de la bande, voire « l'anti-héros de la peinture ». Le curateur néerlandais Gosse W. Oosterhof l'invite à participer à l'exposition collective séminale *Initiatief '86*, organisée à l'abbaye Saint-Pierre de Gand. La Communauté flamande se met à acquérir ses œuvres au cours des cinq années suivantes. Il arrête d'enseigner.

1987—Pendant une brève période, il s'impose des « contraintes picturales » comme une sorte de gymnastique mentale. Il recouvre certaines représentations (des *memento mori* tels que la sirène, le crâne et la bouteille vide) de coups de pinceaux épais, anguleux, appliqués dans le noir, en utilisant ses deux mains, selon une technique inspirée par Filip Francis qui avait récemment visité son atelier. Deux tableaux sont notamment

réalisés en dix gestes calculés car la sœur de Swennen, une danseuse professionnelle, lui avait expliqué que les danseurs ne pensent pas : ils comptent.

1988—S'installe dans une maison située sur Brialmontlei, à proximité du parc municipal d'Anvers. La radio-télévision belge flamande (BRT) produit un documentaire sur Swennen, réalisé par Karel Schoetens. Wim Van Mulders, critique, interviewe l'artiste pendant qu'ils visitent le zoo d'Anvers et la gare de Berchem — ses endroits préférés — ainsi que son exposition solo à la Galerie van Krimpen. Pour la première fois, Swennen présente des tableaux abstraits, ayant récemment affirmé que le problème de la figuration et de l'abstraction était un faux problème : « une peinture est toujours l'image d'une peinture ». Il commence peu après à couvrir la partie figurative de barres rectangulaires, articulant ainsi formellement sa conception de la peinture comme « une succession de hasards » : le peintre trouve, commence, ajoute, échoue, corrige et continue — le plus difficile étant de savoir à quel moment s'arrêter.

1989—Pour l'exposition *Noise – Fenêtres en vues* dirigée par Daniel Dutrieux au Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain de Liège, il conçoit une rétrospective abrégée. Il réalise un compendium de son vocabulaire artistique sous la forme de huit peintures sur verre, chacune marquée d'un motif représentant une année de production, entre 1980 et 1988, le premier étant une souris.

1990—S'installe dans une maison sur Sint-Hubertusstraat à Anvers. Participe à l'exposition collective *Artisti (della Fiandra)/Artists (from Flanders)* organisée au Palazzo Sagredo dans le cadre du programme off de la 44<sup>e</sup> Biennale de Venise. Swennen, alors âgé de quarante-cinq ans, est le seul peintre parmi des artistes plus jeunes. Première édition chez Marc Poirier dit Caulier.

1991—Déménage dans un nouvel atelier au-dessus de L'Entrepôt du Congo, un bar d'artistes situé dans le quartier sud d'Anvers. Après une décennie passée à peindre, il présente sa seconde exposition solo dans une institution publique au Palais des Beaux-Arts de Charleroi, une exposition montée par son directeur, Laurent Busine, lequel soutient Swennen depuis longtemps. La critique regroupe ses travaux récents dans la catégorie du « post-Pop Art » et met à son crédit une impulsion heureuse à simplifier la peinture. Il introduit parfois une structure grillagée all-over, peinte ou ready-made, détournant l'attention du spectateur de la scène, de telle sorte que la complexité de l'arrière-plan, *a priori* non-reconnaissable, requiert

autant d'attention que la figure, souvent familière, se situant en avant-plan.

1992—Exposition solo à la galerie Nicole Klagsbrun à New York. Une rétrospective importante de René Magritte se tient au même moment au Metropolitan Museum of Art, ce qui conduit la critique à comparer les artistes. Pour Swennen, son intérêt se limite uniquement à la dite « période vache » de Magritte.

1993—Au début des années 1990, il élabore au fil d'interviews un cadre de référence lui permettant de penser la peinture. Il se sent plus proche des « toiles fermées » de Willem De Kooning que des espaces picturaux ouverts de Jackson Pollock. En d'autres termes, comme chez Le Titien : « rien ne doit s'échapper de la peinture ». Il considère la peinture à la fois comme une « émulsion », alliant des éléments divers qui restent distincts, et comme « una cosa mentale » (Léonard de Vinci), ceci rendant tout discours au sujet de la peinture complexe et approximatif.

1994—Première rétrospective de Swennen au MUHKA à Anvers, organisée par Liliane Dewachter. C'est la première exposition solo consacrée à un peintre depuis l'ouverture du musée en 1987. Eva Grabbe cesse d'écrire des textes pour des catalogues d'exposition. Voit l'exposition de Sigmar Polke au Carré d'art-Musée d'art contemporain de Nîmes. Il se plonge dans l'œuvre, dense, de Spinoza.

1995—Sa dernière exposition solo à la Galerie Micheline Szwajcer est marquée par des prises de position politique, perceptibles à la fois sur la toile et quant aux choix des supports. Il récupère des matériaux usagés, employés par les immigrants et les indigents pour construire leur propre habitat — sorte de rappel de ce qu'était le quartier sud autrefois, avant que le monde de l'art ne s'y installe.

1996—Première exposition solo à la Galerie Cyan à Liège, aujourd'hui Galerie Nadja Vilenne qui représente Swennen depuis lors. Explore différentes possibilités de rendre hommage à Kasimir Malevitch aujourd'hui — soit par le biais de la figuration, soit en peignant sur les carrés blancs recouvrant les cuisinières, constituant en soi des formes radicalement abstraites déguisées en appareils domestiques. Considère que tout support est susceptible, de manière équivalente, de recevoir une image.

1997—Après que le critique et commissaire d'exposition

Hans Theys lui en ait amené une pile, il consacre une série de tableaux à *Vlaamse Filmkens*, un périodique populaire destiné à la jeunesse (catholique), publié depuis les années 1930. Il y apprécie particulièrement les aventures du Capitaine Caras et de son ennemi juré, le Capitaine Detzler, ainsi que l'anonymat et la liberté créatrice d'auteurs qui sont souvent en début de carrière et écrivent sous pseudonyme.

1998—Après avoir réalisé deux œuvres dédiées à Victor Servranckx, il réalise une série de toiles en traçant les contours circulaires de divers objets trouvés, ceci produisant une tension entre la forme géométrique et l'inaptitude de la main humaine et du médium pictural à la représenter parfaitement.

1999—Orchestre une petite mise-en-scène pour Marie-Puck Broodthaers à Bruxelles : il présente deux peintures sur des chevalets installés derrière une vitrine, dont l'une représente un couple dansant formé par une moule et une frite, clin d'œil au père décédé de la galeriste. L'exposition étant située dans un espace de petite dimension nommé Hyperspace, les spectateurs n'étaient admis qu'un à la fois, invités à s'asseoir dans un fauteuil et à regarder un troisième tableau installé contre un rideau couleur pourpre.

2001—Participe à l'exposition collective  *Ici & maintenant*  organisée par Laurent Jacob dans les anciens entrepôts royaux Tour & Taxis, à Bruxelles. Alors que le projet initial prévoit d'accueillir cent artistes pendant cent jours, Swennen finit par travailler seul sur le site. Il plante une tente et profite de l'espace dont il dispose pour créer des œuvres de plus grand format. Le public ne put observer que les traces de son activité récente.

2002—En lieu et place de la discussion informelle initialement annoncée sous le titre  *Afin de ne pas interrompre son travail, il avait l'habitude de manger à la table de travail/Questions de méthode* , Swennen présente le 17 mai une vidéo de son atelier réalisée par ses soins dans le cadre des Soirées du NICC organisées par Koen Theys au café Greenwich, à Bruxelles.

2003—Il reçoit le prix artistique annuel décerné par la Communauté flamande.

2005—Pour l'exposition  *La Belgique visionnaire – C'est arrivé près de chez nous*  au PBA, initiée par Harald Szeemann, un tableau figurant un crâne et un entonnoir — ce dernier étant un des signes conventionnels symbolisant le fou — est inséré dans une narration pour ainsi dire auto-dépréciative faisant allusion à la personnalité double de la Belgique.

2006—Entame une collaboration avec la galerie Nicolas Krupp à Bâle. À Anvers, il réalise un tableau et un collage pour l'exposition collective *Mute*, tenue dans le cadre de 01.10, une série d'événements organisés en réaction à l'augmentation inquiétante du nombre de votes pour le parti nationaliste flamand, Vlaams Belang.

2007—Reçoit le prix de la meilleure exposition nationale décerné par La Fondation pour les Arts de Bruxelles pour son exposition solo à la Galerie Nadja Vilenne à Liège. Il utilise le temps qui lui est imparti sur la radio culturelle flamande Klara pour défendre l'emploi d'un vocabulaire nuancé pour penser et parler au sujet de la peinture, pas uniquement en tant que produit fini. Il réagit à certains clichés émis au sujet de son travail en rejetant l'impulsion poétique qu'on lui prête et en réaffirmant sa défiance à l'égard du langage.

2008—Plusieurs expositions produites dans diverses galeries créent une certaine attente pour son exposition solo *How to Paint a Horse*, se tenant entre De Garage à Malines et CC Strombeek à Grimbergen. Ce n'est pas une rétrospective mais une large sélection de tableaux accompagnée par un catalogue intégrant un inventaire étendu de ses œuvres réalisées jusqu'à cette date. Le titre de l'exposition fait référence à une série de « manuels d'apprentissage » destinés aux peintres amateurs, plus particulièrement *Painting Lessons in Oil* de Mona Mills. C'est également une référence implicite aux deux questions principales qui sous-tendent son travail depuis presque trois décennies, et auxquelles il a proposé des réponses variées au fil de son évolution artistique : que peindre ? Et comment ?

2009—Sa deuxième exposition solo à la galerie Nicolas Krupp suscite l'attention de la presse artistique internationale. Inévitablement se pose la question de savoir pourquoi l'œuvre de Swennen n'a jamais été présentée au niveau international, ce d'autant qu'avec le recul « son style néo-expressionniste, très singulier, semble plus proche de celui des artistes new-yorkais de cette époque que de celui de ses pairs européens » (Quinn Latimer).

2010—Il quitte Anvers pour Bruxelles le 1<sup>er</sup> décembre, deux ans après le décès de son épouse.

2011—Il présente sa première exposition solo dans une institution hors-Benelux au Kunstverein de Freiburg où près de trente tableaux anciens et récents sont exposés. Le texte, ou du moins l'écriture est ramenée au premier plan, la plupart des œuvres comprenant des slogans humoristiques, des jurons

ou des dédicaces personnelles sous diverses formes typographiques et linguistiques. Il publie *I Am Afraid I Told a Lie* chez Gevaert Éditions cartographiant littéralement, bien que partiellement, ses innombrables notes et dessins pris au fil des ans.

2013—Ouverture de *Continuer* à Culturgest, Lisbonne, à ce jour sa plus grande exposition solo à l'étranger. À travers une sélection des tableaux réalisés au cours des seize dernières années, Miguel Wandschneider, commissaire de l'exposition, cherche à souligner « la conscience toujours plus aiguë qu'a Swennen des problèmes propres de la peinture ». À l'occasion de la rétrospective présentée au WIELS, une liste détaillée de ses œuvres, des années 1980 jusqu'à aujourd'hui, est établie. Confronté au fait qu'il a peint plus de six cents tableaux, Swennen conclut qu'il n'a pas été assez productif sur une base annuelle — du moins comparé à Picasso.

*Établi par Caroline Dumalin en étroite concertation avec Walter Swennen.*

## PRÉFACE

Certaines expositions échappent entièrement aux attentes que suscitent les grandes rétrospectives et à l'effet de panorama exhaustif qu'elles offrent : présenter une compréhension par la totalité, en même temps qu'une clarté où tous les registres à la fois, de l'individualité, de la signification et de l'art deviennent évidents et transparents. Or, ce n'est pas là un type de métaphore que nous rencontrons dans l'œuvre de Swennen. Mis à part l'un ou l'autre coup de flash ou faisceau lumineux étrange, nous tombons plus souvent sur le contraire du cristallin et du transparent : sur des supports récupérés, sur des iconographies anachroniques trouvées et sur des solutions picturales imprévisibles. La représentation de l'opacité, la présence impénétrable des choses et de la langue, et la simultanéité chaotique et inextricable de la réalité sont au centre de ce travail. Édouard Glissant a défini ce conflit de manière frappante dans sa *Poétique de la relation* : « Le texte littéraire est par fonction, et contradictoirement, producteur d'opacité. Parce que l'écrivain, entrant dans ses écritures entassées, renonce à un absolu, son intention poétique tout d'évidence et de sublimité. L'écriture est relative par rapport à cet absolu, c'est-à-dire qu'elle l'opacifie en effet, l'accomplissant dans la langue. Le texte va de la transparence rêvée à l'opacité produite dans les mots. Parce que le texte écrit s'oppose à tout ce qui chez un lecteur aurait porté celui-ci à formuler autrement l'intention de l'auteur dont en même temps il ne peut que deviner les contours. Le lecteur va, ou plutôt essaie de revenir, de l'opacité produite à la transparence qu'il a lue ». Chacune des peintures de Swennen peut aussi être regardée comme un texte, un texte poétique certes, où la subjectivité est élémentaire, nous laissant à une opération de déchiffrement des intentions de son auteur absent.

Objectiver et rationaliser, deux concepts clefs de la rationalité occidentale, ont pour idéal une vision transparente et une langue diaphane. Dans toutes les étapes du parcours de Swennen nous trouvons des formes de résistance : dans son sens de l'humour, dans ses silences, dans ses propos aphoristiques et dans son processus pictural. Le but n'est pas de produire une image claire qui resplendirait sur un fond visqueux, car il n'y a pas ici de récit, la cohérence repose sur l'émulsion de la peinture et le souvenir des significations possibles des fictions dans lesquelles ces images employées ont l'habitude

d'avoir une fonction. L'anecdote, l'aphorisme ou le trait d'esprit sont les genres auxquels nous songeons en explorant la production de Walter Swennen — non des axiomes rationnels, ni une expression héroïque.

Les nouvelles recherches qui constituent le fondement de cette publication ont mis en lumière de nombreux faits et œuvres qui avaient largement échappé au regard jusqu'ici. Grâce aux efforts enthousiastes et passionnés d'historiens de l'art, les liens croisés qu'on peut trouver chez Swennen entre poésie, happenings, philosophie, psychanalyse, retrait et retour sur l'art, ainsi que ses diverses affinités sont cartographiés. C'est par les recherches substantielles de Raphaël Pirenne, Olivier Mignon et Caroline Dumalin que de nombreux faits et textes ont refait surface. Nous avons aussi choisi de publier à nouveau un index de l'ensemble de l'œuvre officielle de Swennen, ou du moins de toutes les peintures identifiables. Cette recherche fut entamée par Miguel Wandschneider en préambule de l'exposition à Lisbonne, et fut complétée avec la plus grande précision possible par Caroline Dumalin, avec l'aide des nombreuses personnes mentionnées ci-dessous. La liste d'œuvres ici publiée n'est pas parfaitement exhaustive, mais formera la base de futurs dévoilements de la trajectoire fascinante d'un peintre audacieux et aventureux. Saskia Gevaert, dont on connaît la connaissance de l'œuvre de Swennen et l'affinité avec ce travail, a pris en charge la conception graphique et le suivi du livre.

Les expérimentations musicales de la poésie d'avant-garde, les improvisations de jazz et l'esthétique aléatoire de ses premières années demeurent jusqu'à maintenant des facteurs importants dans ses associations libres et ses processus ouverts. Dans un essai analysant la pensée poétique de l'artiste, telle qu'elle existe dans ses textes et ses peintures, Quinn Latimer a mis en perspective la problématique du peintre et du poète-écrivain à l'égard de leur matériau. Le livre commence par une introduction concise à la production picturale de Swennen organisée sur le mode de l'association libre qu'il adopte dans ses expositions. Le titre *SO FAR SO GOOD* [Jusqu'ici, tout va bien] suit un trope caractéristique de Swennen, la litote. Ce panorama de son œuvre, attendu depuis longtemps, délaisse l'effet cristallin de la totalité, mais il est riche en bien d'autres formes de plaisir visuel, de jeu intellectuel et de jouissance. Swennen dit quelque part : « L'humour est une valeur essentielle que nous

devons tous chérir ». Cette publication est l'aboutissement des questions et implications fondamentales que cette attitude engendre, et qui produisent des modifications permanentes de notre compréhension de l'art. Nous souhaitons remercier les nombreuses personnes qui ont contribué aux recherches et à la documentation, parmi elles en particulier : Michel Assenmaker, Domo Baal, Véronique de Bellefroid, Jean-Michel Botquin, Marie-Puck Broodthaers, Laurent Busine, Jacques Charlier, Philippe De Gobert, Liliane Dewachter, Daniel Dutrieux, Olivier Foulon, Annie Gentils, Yves Gevaert, Vincent Halfants et Leen Lybeer, Laurent Jacob, Philippe Jadot, Bernadette Kluyskens, Nicolas Krupp, Luk Lambrecht, Galerie Les Filles du Calvaire, Jacqueline Mesmaeker, Jason Poirier dit Caulier, Bernard Prévot, Micheline Szwajcer, Mário Valente, Patrick Verelst, Nadia Vilenne, Bernard Villers, et bien entendu l'artiste Walter Swennen et ses filles Els et Julie Swennen, dont la participation a été essentielle pour réaliser et mener à bonne fin tous les aspects de notre projet. Nous remercions aussi tous ceux qui ont mis à notre disposition les œuvres en leur possession ainsi que la Galerie Nadja Vilenne pour son soutien généreux à la réalisation de cette publication. Enfin, nous remercions chaleureusement notre mécène principal, BNP Paribas Fortis qui, dans le cadre de son programme automnal dans trois musées, a apporté son soutien financier à la réalisation et au succès de cette exposition.

Dirk Snauwaert, *Directeur* WIELS.

