

## Une pratique ouverte du dessin

### Entretien avec Bertrand Flachot

« Un *continuum* comme un murmure, qui ne finit pas, semblable à la vie, qui est ce qui nous continue, plus important que toute qualité. Impossible de dessiner comme si ce continu n’existait pas. C’est lui qu’il faut rendre. »

Henri Michaux, *Émergences – Résurgences*

**François de Coninck** – Cher Bertrand, on va tâcher, au cours de cet entretien, de refaire ensemble le chemin que tu as parcouru, pour dégager les lignes de force de cette pratique ouverte du dessin, à la croisée de la photographie et de l’installation, qui t’accapare depuis vingt ans. Dans les années 2000, en effet, ton travail a pris une nouvelle orientation : la découverte du dessin numérique, à la palette graphique, t’ouvre de nouvelles possibilités esthétiques, que tu vas expérimenter dans la transversalité des mediums et des supports. J’identifie trois champs d’expérimentation successifs dans ce parcours. Le premier est celui du végétal et du paysage – en particulier, le paysage familier, bucolique de ton enfance : les bois de Saint-Barthélemy. D’entrée de jeu, ton travail témoigne d’une relation privilégiée au paysage comme espace sensible : on peut parler de mise en ligne picturale du paysage. Un paysage que tu photographies pour le livrer ensuite à l’appétit vorace du dessin, à cet enchevêtrement de lignes dont le maillage prolonge le paysage en même temps qu’il le décompose graphiquement – d’abord par le dessin à la palette graphique, ensuite par le dessin à la main sur les tirages photographiques imprimés. C’est donc à partir du paysage que tu as développé ce langage graphique et poétique si singulier qui semble n’avoir pas d’autre mobile que sa propre prolifération, son développement cursif entre figuration et abstraction. Ce premier champ d’expérimentation a donné lieu à une série d’expositions et d’installations qui court sur une dizaine d’années – de 2005 à 2015, environ, il y a une continuité. Assez rapidement, par ailleurs, tu vas pousser plus loin ce processus de décomposition graphique de la représentation photographique du paysage par sa mise en scène dans l’espace d’exposition. Dès 2005, en effet, le dessin se fait installation : il s’émancipe du support photographique imprimé et se prolonge sur la feuille blanche, par le dessin sur de grands tirages contrecollés directement sur les murs. Le dessin prend ainsi progressivement son autonomie en se passant du support de l’image imprimée – en tout cas, il le déborde largement – pour proliférer dans l’espace et vivre sa propre vie. J’identifie ensuite un second champ d’expérimentation, qui s’ouvre à toi quand tu abandonnes le paysage comme support au dessin : tu intervies directement sur la feuille blanche, le carnet de dessin, le mur comme seul support à ton trait. En 2016 et 2017, tu te mets ainsi à dessiner dans l’espace ou à partir d’objets que tu installes dans le champ visuel – des carnets, des livres, des chaises. J’y vois une étape intermédiaire entre le support photographique du paysage et ce troisième champ d’expérimentation que j’identifie dans ton parcours – qui en est le point culminant, en quelque sorte : le champ poétique et littéraire, dont tu t’empares en 2019. Voilà les trois champs, les trois étapes sur lesquelles je voudrais faire porter cet entretien.

**Bertrand Flachot** – Oui, cher François, ces trois étapes successives que tu identifies peuvent tout à fait servir de canevas à notre échange. Mais je voudrais souligner dès maintenant que ces trois champs d'expérimentation, comme tu le dis, s'entremêlent dans mon parcours.

**FdC** – Bien sûr, cela se chevauche – ce sont des balises. Mais commençons par le commencement : dans les années 2000, donc, tu découvres le dessin à la palette graphique, dont tu dis qu'il t'ouvre une liberté du geste tout-à-fait insoupçonnée : ta main se fait plus libre dès lors qu'elle n'est plus sous le contrôle de ton regard. Que se passe-t-il pour toi à ce moment-là ?

**BF** – On est effectivement dans les années 2000, avec l'arrivée des nouvelles technologies. Dans le fait de travailler sur une palette graphique, il y a deux choses nouvelles. D'abord, on ne voit pas son geste mais directement le résultat de son geste sur écran – donc sans voir la main qui court sur le papier, sans voir le geste de dessiner : on voit simplement le trait et son mouvement sur l'écran. C'est la seule configuration de travail qui me permet de m'imprégner autant des lignes que de leurs mouvements, et donc de me plonger complètement dans ce flux de signes graphiques. Ensuite, il y a une dimension abstraite qui s'impose, une dimension mentale inédite : la palette graphique me permet de plonger plus directement, plus intensément dans cette déambulation mentale que permet le dessin ou dont le dessin est le support. Cette dimension mentale est redoublée par le fait que j'ai commencé ce travail de dessin à la palette graphique à partir de paysages. Et que le paysage est ce vers quoi je vais, émotionnellement, depuis toujours.

**FdC** – Tu as en effet un rapport sensible au paysage, un rapport émotionnel comme tu viens de le dire. Ce ne sont pas n'importe quels paysages que tu photographies, dont tu te sers comme supports pour ce travail : ce sont les paysages de ton enfance, des lieux chargés d'histoire. C'est un élément significatif ?

**BF** – C'est un prétexte. Cet arrière-fond émotionnel du paysage est important pour moi, bien sûr, mais ce n'est pas important du point de vue du résultat que ça donne, je dirais. D'un point de vue chronologique, c'est important dans la mesure où je vivais en partie ici, en partie à Paris. Le fait de pouvoir dessiner à Paris sur des prises de vue de paysages ou de bribes de paysages de la Seine-et-Marne me permettait de fixer à distance les choses, ou plutôt d'arrêter ces moments vécus à la campagne. Cela m'a permis de renforcer ce « système de rêverie » qui est le mien, de mettre en place une continuité temporelle entre la ville et la campagne, propice à la déambulation mentale qu'est le dessin : d'une certaine façon, cela m'a permis de pouvoir « rêver graphiquement » ces paysages sur lesquels j'intervenais ensuite. D'une certaine manière, j'ai éprouvé le besoin d'ajouter une subjectivité supplémentaire à mes prises de vues en incorporant, de l'intérieur, des lignes qui augmentent le visible d'une nouvelle sensibilité, instable, dans un jeu entre l'instantanéité de la prise de vue et la durée du dessin. Ces lignes sont guidées par les charges émotionnelles contenues dans ces vues de paysages familiers.

**FdC** – Le paysage comme support a donc constitué un détour nécessaire, au sens où tu parles de prétexte, pour aller vers autre chose : tu as ressenti le besoin de commencer par dessiner à la palette

graphique sur le paysage – c’est-à-dire de prolonger par le dessin les lignes naturelles que tu vois dans le paysage – pour développer ce langage graphique qui est le tien, lequel se passe désormais de la représentation photographique du paysage ?

**BF** – Le paysage a été un tremplin vers autre chose, oui. J’ai été chercher cela dans le paysage : un support à mon trait. C’est un double phénomène de rêve et de vagabondage – le fait de ne pas voir mon geste mais simplement la ligne, d’abord ; le fait de prolonger les lignes naturelles du paysage, ensuite, où mon imagination voyait des choses. Ce double mouvement m’a permis de me projeter entièrement dans le dessin, de rechercher l’ossature du paysage dans la ligne, en quelque sorte, mais aussi de faire advenir des figures ou des bribes de figures : des choses un peu fantomatiques qui m’apparaissent au cours du dessin mais qui se fanent ou s’évaporent très vite – raison pour laquelle j’ai besoin de les surligner. Ces figures indistinctes sont retenues par le trait, dans ces lignes libres et mouvantes qui prolongent celles du paysage. Elles sont comme des pensées qui cheminent, juste au-dessus du réel – tantôt continues, tantôt discontinues, avec leurs accidents, leurs prolongements.

**FdC** – Si je comprends bien, dans cette déambulation rêveuse, un dialogue silencieux se noue entre figuration et abstraction : entre l’extériorité du paysage représenté et l’intériorité du territoire mental que ce paysage te permet d’arpenter et que tu retraces en quelque sorte sur l’image photographique imprimée. Ainsi ton cheminement mental s’incarne dans le trait : tu vas chercher dans les lignes du paysage tes propres lignes intérieures, qui les prolongent. C’est très méditatif, comme pratique du dessin ?

**BF** – Oui, c’est une rêverie, une méditation sensible que le dessin numérique ouvre par cette liberté que la palette graphique donne à la main désentravée de son geste sur le papier. C’est conventionnel, au sens strict du terme : c’est un protocole de travail qui me permet d’entrer dans un état de rêverie qui arrête le temps. C’est en ce sens que je parlais de prétexte, à propos du paysage : tout ce travail sur le paysage m’a permis de trouver le moyen d’arrêter le temps, de le mettre en suspension. Ce travail de la ligne est méditatif mais cela va au-delà : ça soulage l’angoisse, en réalité, l’angoisse que provoque la fuite du temps, l’écoulement permanent de la vie.

**FdC** – Je comprends parfaitement ça : l’écriture a le même effet sur moi. Maintenant, revenons à ce travail sur le paysage et à son évolution. Cette mise en ligne du paysage est donc un travail de transformation, de décomposition de l’espace photographique en un univers graphique. Ce qui me frappe dans l’évolution de ton travail, au fil des nombreuses installations que tu as réalisées entre 2005 et 2015, c’est le fait que ton trait s’est rapidement émancipé de l’image photographique pour la déborder et envahir l’espace de la feuille blanche – mais il ne sort pas encore du cadre délimité par ces grands papiers que tu contrecolles sur les murs.

**BF** – Il sort rapidement du cadre de l’image, en tout cas. Dans les installations que j’ai faites à la galerie *Simultania* à Strasbourg (2010), à la galerie *Felli* à Paris (2012, 2014) ainsi qu’à la galerie *Horschamp* à Sivry-Courty (2012), le but était de recréer, par le trait et le débordement du trait, un espace qui se rapprochait de l’espace physique dans lequel je me trouvais au moment de la prise de

vue. Par ce balayage graphique impulsif, je cherche à construire un lieu où intériorité et extériorité se fondent. Le trait devient la voie d'accessibilité à l'équilibre entre le monde et soi.

**FdC** – Et c'est à partir de là que ton dessin se fait véritablement installation. On peut préciser ici que tu dessines d'abord à la palette graphique sur l'image photographiée et qu'ensuite, une fois ces grands tirages imprimés et contrecollés sur les murs, tu renoues avec le geste de dessiner à la main, directement sur ces supports, pendant de longues heures. Cette expérimentation du dessin comme installation touche ici à la performance, car elle convoque l'expérience physique du dessin dans l'espace : la tienne, d'abord, celle du regardeur, ensuite, que tu invites à se mouvoir physiquement et mentalement dans le champ visuel du dessin, à s'immerger dans celui-ci au gré de son rythme graphique. L'enjeu de ces installations, comme tu as pu le dire, est de remettre en cause le point de vue fixe et statique du regardeur : il s'agit de quitter le registre de la perception immédiate du dessin pour déployer sur lui un regard multiple. Tu l'invites à développer une lecture graduelle, séquencée et immersive de ton travail.

**BF** – C'est exactement ça. Par l'installation, je (re)mets en jeu la présence du corps et du geste dans l'espace. C'est le geste qui prime, finalement. Cela rejoint des préoccupations qui étaient les miennes quand j'étais étudiant en scénographie. C'est une petite digression mais c'est important pour moi de faire le lien entre ce dessin que je pratique depuis vingt ans et ce que j'ai pu faire auparavant. J'ai fait énormément de peinture avant d'entrer en école d'art – j'ai complètement arrêté ensuite. Ce qui m'intéressait, c'était le rapport du geste et de la peinture. J'ai été assez loin dans cette expérience quand j'étais jeune, dans ma chambre, chez mes parents. J'en étais arrivé à être davantage acteur, danseur et performeur que peintre au sens classique du terme – celui qui produit un tableau destiné à être accroché à un mur. Or l'important, pour moi, c'était le geste de la peinture et le rapport à l'espace. Ça m'a poussé à sortir de l'atelier et à faire des rencontres – où je me suis un peu perdu, il faut dire. Mais voilà : j'étais jeune et le rapport au corps dans la peinture me fascinait. On est dans les années 1970 : c'est l'époque du *body art*. J'ai ainsi fait des expériences artistiques – notamment participé à des performances – qui n'ont pas toujours été très fructueuses.

**FdC** – Ce qui importe dans ce que tu racontes là, c'est que tu as transposé cette première expérience physique de la peinture comme geste et comme performance, faite dans les années 1970, à ton travail de dessin dans l'espace – à cette pratique hybride du dessin qui tend vers l'installation et la performance ?

**BF** – C'est ce que j'en ai retenu : c'est le rapport au corps et au geste qui prime. C'est en tout cas ce qui m'a permis de remettre le pied à l'étrier car il y a eu une période entre les deux où je ne savais plus trop ce que je faisais ou voulais faire – je dessinais, mais sans vraiment trouver ma voie. Quand j'ai commencé à dessiner avec une palette graphique, ça m'a donné l'envie de prolonger ce que je faisais auparavant, quand je peignais. C'est un outil que je cherchais quand j'avais 18 ans, en fait, mais il n'existait pas à l'époque ! Rétrospectivement, je crois pouvoir dire que je ne serais sans doute pas passé par cette phase d'expérimentation un peu trash s'il avait été à ma disposition.

**FdC** – Ce que je trouve également intéressant de relever dans ce parallèle que tu établis entre deux périodes d'expérimentation d'un médium très différent, qui sont très éloignées dans le temps, c'est la dimension continue de recherche que comporte ton travail artistique.

**BF** – Tu fais bien de le souligner : travailler avec un outil contemporain comme la palette graphique a effectivement redonné à mon travail cette dimension de recherche que j'affectionne. J'aime aller toujours un peu au-delà de ce qu'il est convenu ou, en tout cas, facile de faire. J'aime expérimenter : non seulement par l'utilisation de la palette graphique mais aussi à travers les nombreux supports d'impression auquel ce travail numérique me donne accès. Car la possibilité des supports est presque infinie, en l'occurrence : j'ai ainsi pratiqué l'impression sur feuille, sur verre, sur transparent, sur sol, sur cloisons et sur volumes, j'ai testé des supports brillants, mats et satinés... Le lien entre tous ces supports reste la ligne, le trait : le geste qui trace mais qui peut désormais se passer du support stable, estampillé « dessin ». Je voudrais d'ailleurs ajouter un autre élément important à propos de la palette graphique : j'ai trouvé dans ce nouvel outil des potentialités pour mon dessin qui n'existaient pas auparavant. Peu de gens aujourd'hui comprennent les enjeux de ce passage au dessin numérique, me concernant, car ils ne savent pas ce qui l'a précédé dans mon parcours de dessinateur. Enfin, je voudrais évoquer un autre bienfait de l'outil informatique : quand je dessine à la palette graphique, il y a une distance avec l'objet « dessin ». Le numérique m'a apporté cette juste distance avec l'objet qui permet un rapport beaucoup plus fin au geste de la main et à la présence du corps dans le travail artistique. Et cette mesure dans le rapport au geste, cette distance avec l'objet m'ont ensuite permis d'aller progressivement vers l'écriture – alors que je ne sais pas écrire du tout !

**FdC** – J'entends bien que l'écriture apparaît rétrospectivement comme un point de mire, comme un horizon à ce travail de dessin entamé sur le paysage, et que tu ne serais pas parvenu à ce travail de dessin sur l'écriture si tu n'étais pas d'abord passé par ces expériences précoces de la peinture comme geste, et puis celle du dessin sur paysage. Mais avant d'aborder ce champ d'expérimentation, je voudrais que l'on continue à parler du dessin comme installation. Ce qu'on éprouve devant tes dessins-installations – notamment par le fait que ce sont des grands formats – c'est qu'ils ont cette capacité de convoquer, d'impliquer directement l'expérience du corps. Dans ce travail d'installations en grand format où le trait vient déborder l'image photographique, le dessin est une expérience physique qui te concerne d'abord, en tant qu'artiste, puisque c'est seulement dans ces conditions-là que tu éprouves physiquement le geste du dessin dans l'espace et que tu t'immerges dans tes lignes – à l'instar de ces tirages où l'on te voit complètement pris, enfermé, enclos dans ton dessin. Ensuite, c'est également le corps du regardeur qui est convoqué par ton geste : tu l'invites à s'immerger dans ton dessin, et donc à se plonger dans son propre espace mental, à se frayer son propre chemin dans les méandres de tes lignes.

**BF** – Dans les œuvres que tu évoques, celles où je suis complètement immergé dans mon dessin, mon projet était en effet de disparaître complètement dans le dessin, comme Enrique Vila-Matas parle de Robert Walser qui écrit pour disparaître dans son écriture et s'absenter du monde. Il y a dans ma démarche une prolongation, une déclinaison de ce désir-là.

**FdC** – Ces œuvres sont significatives de cette évolution de ton travail, qui marque l'avènement d'un nouveau champ d'expérimentation : à un moment donné, la représentation du paysage disparaît, ton dessin se passe complètement du support de l'image photographique pour se déployer librement sur la page blanche, sur le carnet de dessin, sur les murs ou dans l'espace, sans plus avoir besoin de prolonger une image, sans plus nécessiter ce prétexte, ce détour. On entre ici dans autre chose – le champ de l'image mentale. Ces œuvres réunies sous le titre de *Drawing Box* en 2012 me semblent avoir constitué le geste inaugural de ce deuxième champ d'expérimentation que tu déploies à partir de 2016, quand tu décides de te passer de la représentation photographique du paysage. On peut citer les expositions *Pages Blanches* à la galerie Marguerite Milin (2016), *Le parti pris des lignes* à la galerie Felli (2016), *Sortir du cadre* à la galerie Immix (2017) à Paris, *Inflation* à la galerie Anima Ludens, à Bruxelles (2017). Ce qui me frappe également, dans ces différentes installations, c'est l'apparition dans ton travail de la troisième dimension. Tu introduis en effet des objets matériels dans le champ visuel : des carnets de dessin que tu fiches au cœur de tes installations, directement sur les murs, ou encore des chaises. Le fil de cuivre, émaillé noir, fait également son apparition : il vient prolonger le trait graphique en le matérialisant dans l'espace d'exposition. Ais-je raison de voir dans ce nouveau champ d'expérimentation une étape significative de ton travail, qui tire encore un peu plus le dessin vers l'installation ?

**BF** – Certainement – maintenant, par rapport aux carnets de dessin dont je me sers, c'est un petit peu différent dans la mesure où, à côté de ces installations, j'ai cet immense plaisir à dessiner sur écran sans le support d'aucune image, en effet : il y a un rapport au trait qui est passionnant car je me concentre uniquement sur la ligne. J'ai donc plus ou moins abandonné le paysage aujourd'hui : le rapport du dessin à la photographie passe maintenant par des photographies de natures mortes, de carnets dessinés ou de livres illustrés. J'ai envie de poursuivre dans cette voie. Il y a un tel plaisir à travailler sur écran, uniquement à la ligne. C'est souvent très physique : je n'ai jamais cassé de stylet sur la palette graphique, mais parfois c'est assez sportif ! C'est très nerveux. Ça peut s'apparenter à une sorte de transe. On peut tout faire et puis, surtout, il y a une mémoire du geste enregistrée dans l'ordinateur, dont je peux me servir : je peux recycler tous ces traits et toutes ces lignes enregistrées. Cela forme une sorte de « nuage » d'écritures : une accumulation de traits dans laquelle je peux puiser quand je le veux.

**FdC** – Ce qui m'intéresse dans cette étape de ton travail c'est que, dès le moment où tu ne dessines plus en surimpression d'une image, ce « gribouillage » cursif qui se déploie dans tes carnets se rapproche d'une écriture. Ce n'en est pas une au sens où elle n'est pas alphabétique : ce ne sont pas des lettres que tu traces, bien sûr, mais ces signes graphiques s'apparentent d'autant plus à l'écriture qu'ils courent désormais sur la page blanche, dans des carnets ouverts.

**BF** – Oui, c'est à ce moment-là que j'ai repris en parallèle une pratique de dessin à l'encre sur carnet. C'est un dessin linéaire qui tend vers une forme d'écriture, mais ce ne sera jamais une écriture.

**FdC** – On est bien d'accord. Mais ce dessin à la palette graphique qui se concentre exclusivement sur le trait t'a amené ensuite, comme tu l'as dit, à vouloir appliquer ta pratique de mise en ligne d'un objet à l'objet « texte », précisément. J'aborde donc ici ce troisième champ d'expérimentation que

j'identifie dans ton parcours : le texte poétique ou littéraire. Tu dis en effet avoir voulu à un moment « éprouver d'autres liens entre ta pratique libre et spontanée du dessin et le langage poétique ». Cela a donné lieu à une nouvelle exposition à la galerie Felli, à Paris, intitulée *Premiers Chants* (2019). Entre tes premiers dessins à la palette graphique sur paysages et ce que tu as produit là, il y a un fameux trajet : l'objet de ton travail graphique a complètement changé. C'est tout de même très différent de mettre en ligne un paysage et un texte littéraire.

**BF** – Oui, maintenant ce sont plus des mots que des textes poétiques que je mets en ligne. Ce qui a déclenché ce travail, c'est la relecture des *Chants de Maldoror* de Lautréamont, dans cette nouvelle édition de La Pléiade qui met beaucoup l'accent sur la dimension de détournement à l'œuvre dans ce texte – Isidore Ducasse a beaucoup détourné de grands auteurs, j'y reviendrai. J'ai d'abord été frappé par le fait que c'est un véritable génie de l'image : dans son écriture, les images foisonnent et surgissent avec puissance, notamment dans le Premier Chant qui est une ode à la grandeur de l'océan et dont je me suis emparé en 2019 : effectivement, c'est là ma première relecture ou mise en lignes d'un objet littéraire.

**FdC** – D'une certaine façon, tu rends visible le lisible : tu opères une sorte de retranscription, dans le dessin, de ta lecture de ce Premier Chant. Tu établis d'ailleurs un parallèle entre la grandeur de cet océan louée par Lautréamont et l'océan de signes que tu composes à partir de ta lecture de ce texte.

**BF** – Il y a plusieurs choses. Il s'agissait d'abord d'éprouver la matérialité du texte poétique en le transformant en un océan de signes entremêlés à des tourbillons de lignes qui parcourent la surface du texte. À l'aide de fils de cuivre émaillés noir, j'ai ensuite tissé des liens entre les mots brouillés, affichés aux murs et des carnets de dessin ouverts, fichés dans ce champ graphique. Dessin et mots forment ainsi une texture de signes indéchiffrables. Il y a en moi un désir d'écriture qui se manifeste sous cette forme, dans cette installation poétique. Ensuite, la relecture de Lautréamont m'a fait découvrir ses Poésies qui sont d'un style énigmatiquement opposé aux Chants et qui donnent un aspect beaucoup plus complexe à son œuvre. Fondées sur un système de réécriture de textes littéraires antérieurs, elles montrent qu'une grande partie de l'œuvre de Ducasse est basée sur une forme de réappropriation et de dépassement – et donc de détournement d'œuvres littéraires.

**FdC** – Tu te rends compte que Lautréamont est un grand détourneur, sinon un voleur d'images. En matérialisant son texte poétique dans ta composition graphique, éprouves-tu le sentiment que tu le détournes à ton tour ?

**BF** – Absolument ! C'est du détournement. J'opère une sorte de mise en abyme du détournement opéré par Lautréamont – en même temps, je m'exprime aussi dans cette composition : j'exprime quelque chose de mon propre désir d'écriture dans cet enchevêtrement où se brouillent les lignes, les signes et les mots. Finalement, j'ai toujours éprouvé le besoin de partir de quelque chose, de m'appuyer sur un objet extérieur – c'est ce qui s'est passé avec le paysage : j'ai besoin d'un prétexte pour m'exprimer. Il en va de même avec le choix de mettre en ligne le texte de Lautréamont. Et puis, il y a d'autres aspects, notamment le fait que *Les Chants de Maldoror*, c'est un texte qui fait écrire :

une kyrielle d'écrivains ont écrit sur Lautréamont et l'ont interprété. C'est un texte fondateur pour les Surréalistes, notamment. On se rend compte que le détournement est une pratique extrêmement courante en littérature, c'est même une véritable tradition chez ces derniers – je pense, par exemple, à Paul Éluard qui détourne un texte de Paul Valéry en mettant des négations là où Valéry posait des affirmations. Bref : en un certain sens, Lautréamont apparaît comme le fondateur de cette pratique littéraire du détournement. Ça me plaît beaucoup parce que ça me permet, à mon humble niveau, de piquer des choses à mon tour, de rebondir et, finalement, d'avoir une production écrite – je ne dirais pas poétique, mais tout de même : je joue avec les mots à l'intérieur de ma pratique du dessin. C'est dire que quelque chose en moi cherche, de plus en plus, une forme d'écriture.

**FdC** – Les lignes que tu traces s'apparentent à une écriture mais elles ne font pas sens : elles font signe. « Le sens est ailleurs », dis-tu, en citant Michaux à l'appui : le sens est dans ce « continuum de la vie » que le dessin s'attèle à rendre. Michaux disait d'ailleurs de son envie de dessiner, qui lui était venue sur le tard, qu'elle était mue par un « désir de participer au monde par des lignes ». Ce désir d'écriture qui est le tien – même informe et ne donnant pas lieu à une écriture lisible et signifiante – nourrit donc plus que jamais aujourd'hui ton travail de dessin, dont on peut dire qu'il pousse de plus en plus loin l'ambiguïté formelle qui le caractérise ?

**BF** – Je partage en tous points la position de Michaux. Mon dessin est, lui aussi, extérieur au langage articulé : il suggère un cheminement de la pensée mais il ne traduit aucun sens. « Une ligne d'aveugle investigation, une ligne qui ne conduit à rien », pour le citer encore. Dessiner est devenu pour moi un véritable voyage : c'est une déambulation libre, aléatoire et sans fin dans un espace ambigu qui est à la fois concret et abstrait, mental. J'assume et je revendique cette ambiguïté formelle de mon travail, oui : mon dessin s'apparente de plus en plus à une écriture mais il n'en est pas une et il ne le sera jamais. Au fil de ce long cheminement d'expérimentations, de nouvelles techniques comme de nouveaux supports, mon trait s'est épuré pour devenir une sorte d'écriture filaire où le dessin suggère plus qu'il ne montre. C'est un langage graphique, toujours à déchiffrer, mais dont on ne perce jamais vraiment le secret.

**FdC** – Ce dont témoigne, après *Premiers Chants*, cet autre travail que tu as réalisé en Suisse, au cours de ta résidence à Sion en 2019, autour de Robert Walser, un auteur extrêmement important à tes yeux. Cette ambiguïté formelle réside ainsi dans le fait de mêler et de relier des signes graphiques, des traits à des mots – en particulier par cet usage que tu fais désormais du fil de cuivre. Qu'est-il venu ajouter à ta pratique du dessin comme installation ?

**BF** – C'est le désir d'aller plus loin dans la spatialisation du dessin qui m'a poussé à introduire le fil de cuivre dans mes installations : faire sortir le dessin de la surface en deux dimensions pour le faire entrer dans la troisième dimension. Je le fais de manière assez archaïque, en fait : il y aura bientôt plein de nouvelles façons de sentir le dessin dans l'espace – cela se fera par des logiciels. Des choses remarquables sont déjà réalisées, notamment par le biais de projections de lignes dans l'espace : j'ai vu ainsi des chorégraphies époustouflantes, avec des danseurs qui jouaient avec des mouvements de lignes dans l'espace.

**FdC** – Les avancées de la technologie devraient donc te permettre d’aller beaucoup plus loin dans ce désir de spatialisation du dessin en trois dimensions ?

**BF** – Oh, je n’en ai pas envie. D’abord parce que beaucoup de gens vont le faire et beaucoup mieux que moi – ce n’est plus de ma génération. Je suis mû davantage par l’envie de travailler par rapport aux mots. J’éprouve même parfois le désir de quitter ce registre de la spatialisation du dessin pour me consacrer à sa dimension littéraire – à mon échelle et à ma façon : je parle de traits qui fleurissent avec les mots. J’entrevois d’autres manières d’utiliser des textes et de les détourner dans le dessin, de façon plus travaillée, non seulement par le jeu entre des signes graphiques et des mots, mais aussi des idées, des intentions – et donc des phrases.

**FdC** – Dans l’installation que tu as réalisée lors de ta résidence à Sion, en 2019, autour de Robert Walser, qu’as-tu déployé comme nouvelle expérience par rapport à celle sur Lautréamont ? Tu as cette fois travaillé à partir de livres de comptes d’une entreprise active dans les années trente, que tu as trouvés ici, à Saint-Barthélemy – celle d’un meunier.

**BF** – Robert Walser m’a permis de développer les liens entre l’écriture et les lignes d’une autre façon encore : en liant des mots, des traits et des lignes de comptes. Je suis effectivement intervenu sur ce livre de comptes à la façon d’un modeste enlumineur, en troublant l’ordre des chiffres par de simples ondulations, des stries ou des hachures : j’ai tâché de construire un paysage imaginaire qui invite au vagabondage, à la déambulation mentale entre les chiffres et les traits. C’est également une forme d’hommage à Walser qui a beaucoup exercé le métier de gratte-papier pour survivre.

**FdC** – Ton rapport à Robert Walser est intense et se nourrit de ses livres. Il me semble s’articuler en particulier autour de deux éléments : ses *Microgrammes* et ses pensées sur la promenade. Chez d’autres auteurs que tu cites régulièrement parmi tes influences littéraires – Buchner ou Kafka – on retrouve d’ailleurs cette idée centrale de déambulation, de promenade, voire d’errance.

**BF** – Ce sont deux axes importants chez lui comme pour moi, dans le rapport que j’entretiens à son œuvre mais, aussi et surtout, au personnage de Robert Walser lui-même, qui est extrêmement attirant et me touche énormément. Il y a chez lui une position de détachement complet à l’égard du monde – qui me rappelle Kafka – et puis une très grande humilité : la seule chose qui comptait pour lui c’était de voir et de ressentir les choses, de s’en imprégner pour mieux les restituer dans l’écriture – ce que lui permet précisément la promenade. Il se fonde littéralement dans le décor. Aucune autre ambition que l’effacement, la désertion du lien social, dans une infinie discrétion : complètement détaché de la société, il est indifférent à toute idée d’ascension sociale et se tient en retrait du monde, au bord de l’écriture. C’est très touchant. En même temps, c’est très contradictoire avec la réception de son œuvre : aujourd’hui il est connu mondialement alors que son projet c’était d’être le « zéro le plus rond possible ». Il explique cela très bien dans *La promenade* – notamment quand il dit : « ne rien faire, me promener librement comme ça, c’est un vrai métier ». C’est ce qui lui permettait d’être au monde et d’écrire. Il y a un côté impersonnel dans cet effacement de la personne, de la subjectivité tout en étant une « supra-subjectivité » : ça me touche beaucoup. Vivre cela *pour soi*. On peut parler d’*ipséité* – ce sentiment d’être au monde, la conscience de sa présence au monde, dans la plus grande

solitude : on est là et il s'agit de vivre avec ça. Qu'on le partage ou pas, il faut en faire quelque chose. Ce qui m'a beaucoup attiré, ensuite, c'est son travail de « brouillons » : les Microgrammes, ces sortes de parchemins minuscules sur lesquels il écrivait au crayon, en tout petit et qu'on a mis beaucoup de temps à déchiffrer. Heureusement, d'ailleurs, que quelqu'un s'est penché dessus et a découvert que ces Microgrammes contenaient une véritable écriture et qu'ils étaient donc déchiffrables, car pendant longtemps on a cru que c'était quelque chose de purement graphique. Walser n'en avait d'ailleurs parlé à personne ! Or tout son dernier roman a été déchiffré à partir de Microgrammes. Enfin, ce qui me parle beaucoup, c'est ce que lui-même dit de ce travail au crayon qui, bien plus que la plume, lui permet de travailler de manière plus rêveuse, plus méditative, plus contemplative – et donc de façon plus libre. J'ai compris que ce que j'éprouve dans le travail du trait, dans mes carnets de dessin, c'est cette liberté incroyable que Walser éprouvait, lui, dans son travail du crayon. C'est un accès à l'émotion. Un espace de liberté qui est en même temps une contrainte – c'est toujours ambivalent : comme dans toute chose, il y a un envers négatif au positif. Les Microgrammes, c'est donc à la fois une contrainte terrible – car il les écrivait en minuscules caractères gothiques sur des bouts de papier – et l'espace de sa plus grande liberté. Il a notamment écrit des nouvelles qui se terminaient lorsqu'il arrivait au bout de son petit papier. C'est un geste extraordinaire : il faisait ça dans son coin, tout seul, sans en parler à personne et sans autre motivation que d'éprouver les choses et de disparaître entièrement dans son écriture. Ces tout petits bout de papiers couverts de cette écriture minuscule sont d'une grande beauté.

**FdC** – Est-ce qu'on peut dire que le titre que tu as donné à ta dernière exposition à la galerie Marguerite Milin, *Sans mobile apparent*, fait précisément référence à ça ? Il n'y a pas d'autre motivation à ton travail de dessin que d'être au plus près de ton émotion et de cet espace de liberté intérieur, où s'entremêlent tes lignes de force et de fracture les plus intimes, et de sentir qu'elle se matérialisent et s'incarnent dans ton trait à la surface de l'écran ? Ce serait ça, le « mouvement continu de la vie » dont Michaux attendait qu'il soit rendu par la ligne ?

**BF** – Oui, c'est très difficile pour moi d'en parler mais on touche là au cœur silencieux des choses.

**FdC** – C'est donc le seul mouvement de la ligne qui importe ?

**BF** – Ce qui importe avant tout mais il n'y a pas que ça : il y a aussi le résultat de ce geste, le texte ou le dessin qui en résulte et leur réception par les autres. La preuve avec Walser, qui est connu mondialement aujourd'hui. Il y a donc toujours cette ambiguïté, cette contradiction qui montre que la valeur d'une œuvre est tributaire de son contexte réceptif ; cela force l'humilité et la discrétion. Quand on voit ce qu'il est advenu de ce « pas grand-chose », de ce « presque rien du tout » que sont les Microgrammes – quand on voit le destin de Walser ! Il y en a d'autres, comme Lautréamont, Kafka, Buchner : eux aussi ont échappé de justesse à l'oubli total.

**FdC** – Dans les textes que tu cites de Buchner, on retrouve aussi ce rapport central à la promenade, à la marche, à la déambulation.

**BF** – Oui, c’est ce récit du trajet en montagne du personnage principal dès les premières pages de sa nouvelle *Lenz*. Son point de vue formel est extraordinaire. On est à la fois dans le personnage et ses pensées intimes et, en même temps, on est complètement en dehors : on est projeté dans le paysage à partir de la vision qu’il en donne. Ce personnage de Lenz est quelqu’un de complètement schizophrène qui va tâcher de rejoindre un pasteur pour trouver un peu de réconfort, de plénitude. C’est un passage qui fait à peine cinq pages mais c’est époustouflant : comme lecteur, on est complètement pris dans ce qu’il éprouve en traversant ce paysage. Buchner nous place au cœur de cette expérience physique du paysage et de l’espace.

**FdC** – C’est intéressant de voir comment le travail de ces écrivains que tu cites ont nourri ton travail. Soit directement : dans le cas de Lautréamont et de Walser, tu t’empares d’une émotion contenue dans un texte pour la mettre en lignes, la retranscrire, la décliner graphiquement – et ce pour la faire rejoindre ta propre émotion et faire surgir celle-ci à fleur de trait. Soit indirectement : il y a tout un travail de fond qu’opère la littérature en toi, qui agit comme une nappe phréatique : les œuvres que tu lis et relis nourrissent ta réflexion, orientent cette déambulation intérieure qui est à la base de ton travail de dessin. En particulier, les œuvres de Kafka, de Wols – ce peintre amateur d’aphorismes –, de Buchner ou de Gilbert-Lecomte alimentent ce travail méditatif qui forme le socle mental de ton dessin.

**BF** – Absolument. Kafka, c’est surtout son *Journal* qui nourrit ma réflexion. Il y a aussi cette nouvelle que j’ai lue, adolescent, et qui m’a tant marqué : *Le plus proche village*, dans laquelle il fait dire ceci au narrateur : « La vie est étonnamment brève. A présent dans mon souvenir, elle se resserre à tel point sur elle-même que je comprends à peine, par exemple, qu’un jeune homme puisse se décider à partir à cheval pour le prochain village sans craindre que – toute idée d’accident malheureux écartée – la durée d’une vie ordinaire, se déroulant heureusement, ne suffise pas, de loin, même pour une telle chevauchée ». Ce qui m’a beaucoup séduit aussi – encore une fois, c’est comme avec Lautréamont – ce sont toutes les interprétations, parfois complètement contradictoires, qui ont été faites de ce texte. Walter Benjamin et Bertolt Brecht, par exemple, se sont étripés sur le sens de cette nouvelle. Cela me fascine car ça montre que le sens d’un texte reste toujours mystérieux : on n’arrive jamais tout à fait à comprendre un texte, on ne peut jamais tout à fait être sûr de l’intention de son auteur. Avec Lautréamont, c’est pareil : chacun prétend détenir la vérité ultime des Chants de Maldoror ou de ses poésies. Philippe Sollers, Guy Debord et puis d’autres : ils ont tous dit qu’ils étaient les seuls à comprendre ce qui était en jeu. Les Situationnistes considèrent ainsi que cette poésie noire et romantique n’est qu’une étape dans son travail et que Lautréamont est beaucoup plus moderne dans ses poésies, à travers le détournement d’auteurs qu’il y opère. Eux-mêmes ont beaucoup pratiqué le détournement des images – ils ont donc trouvé que Lautréamont était un génie par rapport à ça. Finalement, on constate que la personne de l’auteur disparaît dans les interprétations successives de son œuvre : il y a comme une suppression de la personnalité, de l’individu au fil des commentaires qui sont produits sur l’œuvre. Quelqu’un écrit quelque chose mais, finalement, on se fiche de l’auteur et de ce qu’il a vraiment voulu dire. Chacun reprend à son compte ce qui l’intéresse. C’est qui est en jeu dans l’interprétation, la réinterprétation continue et puis le détournement des œuvres au fil du temps.

**FdC** – L’interprétation n’est jamais close, de fait : elle reste toujours ouverte et peut être réactivée par tout un chacun – c’est un peu ce qui se passe avec ton dessin : le trait ne s’arrête jamais. C’est intéressant parce que tu situes ton propre travail de dessinateur comme constituant aussi un travail d’exégèse de ces œuvres, au même titre que les auteurs que tu cites – et dont les interprétations des œuvres nourrissent ton travail autant que les œuvres elles-mêmes. Le dessin-installation, c’est donc ta façon à toi de t’emparer d’un texte : d’en faire l’exégèse, l’interprétation, la retranscription et, in fine, le détournement.

**BF** – Oui, on y revient. A un moment donné, je disais que c’était aussi une forme d’écriture mais je ne le pense plus. Tout le monde parle d’écriture ou de formes d’écriture, aujourd’hui. Dans le champ des arts plastiques, c’est la confusion la plus complète : dès qu’une forme est déclinée, répétée, on parle d’écriture. Mais l’écriture c’est autre chose que la seule déclinaison d’un trait, la répétition d’une ligne ou d’une forme ! L’écriture c’est un rapport au signifiant qui délivre un sens à la lecture.

**FdC** – C’est pour cela que je te situe beaucoup plus dans la lignée d’un Michaux. Comme le disait très justement Alechinsky, la différence entre Michaux et Dotremont, c’est que le premier s’est mis au dessin pour fuir l’écriture, la lisibilité et le sens, alors que le second s’est mis à peindre des lettres pour plonger davantage encore dans l’écriture – mais en en faisant un geste pictural, libéré du carcan de la typographie. Michaux, lui, s’est risqué dans le dessin à autre chose que ce qu’il faisait dans sa pratique de l’écriture.

**BF** – On peut encore le citer : « A bas les mots ! Dans ce moment aucune alliance avec eux n’est concevable. Je suis au-delà... J’ai besoin de me laisser aller, de tout laisser aller, de me plonger dans un découragement général, sans y résister, sans vouloir l’éclaircir (...) ». Il est ainsi parti du côté de la ligne qui suit son propre mouvement – à la recherche de ce « murmure de la vie » que seule la ligne peut rendre. Ce faisant, il s’est engagé dans le geste du corps et il s’est éloigné du côté trop abstrait de l’écriture. Formellement, je trouve d’ailleurs que Michaux est arrivé à quelque chose de plus abouti que Dotremont.

**FdC** – Reprenons, pour clôturer cet entretien, si tu le veux bien, la question du texte. On est en 2021 : cela fait maintenant trois ans que tu as commencé à faire du poétique ou du littéraire – ou de ce que tout ce que la littérature produit en toi comme émotions, mouvements et images – un champ d’expérimentation. Quelle direction ton travail sur le texte et l’écriture va-t-il prendre à l’avenir ? J’ai vu dans ton atelier que tu préparais des dessins très colorés, sur fond noir – des sortes d’enluminures où les mots apparaissent beaucoup plus distinctement que dans tes œuvres précédentes. Y a-t-il une envie d’aller vers plus de lisibilité dans ton dessin ?

**BF** – C’est le fait d’être revenu à la couleur dans ces nouveaux travaux qui me permet de dire que ce sont des enluminures. Ces dessins sont des extensions de pages de mes carnets dessinés en noir et blanc, qui se transforment en autre chose quand je les colore : elles se rapprochent ainsi des enluminures du Moyen-Âge. Aujourd’hui, il y a en moi une envie d’aller vers plus de sens, ce qui passe par plus de lisibilité – mais c’est un sens toujours perturbé par le trait que je recherche. Je ne travaille plus seulement avec des mots solitaires, isolés dans la trame ou dans l’enchevêtrement des

lignes mais avec des bribes de phrases juxtaposées, toujours plus ou moins recouvertes par les lignes. L'idée est de travailler des fragments de phrases entre lesquels on puisse faire un lien, pour faire émerger autre chose dans mes compositions. Pour aller plus loin et arriver à quelque chose de plus abouti, je me suis donc rendu compte que je ne devais plus seulement intégrer des mots dans mon dessin mais aussi des phrases – pour faire advenir du sens et faire en sorte que le sens s'entrechoque avec le trait. Ce qui me rapproche aussi de l'écriture, de mon point de vue, c'est de travailler sur des supports comme ces carnets, car ils se rapprochent de la forme « livre ». En outre, ils me permettent de faire des éditions – des éditions d'originaux multiples, comme je les nomme, car je viens rehausser à l'encre chaque carnet imprimé à plusieurs exemplaires. C'est le rapport formel au support qui me rapproche ici d'une forme d'écriture. J'ai donc de plus en plus envie de travailler sur carnet car c'est le support qui me permet de faire fleurir au plus près le dessin avec les mots – étant entendu que mon dessin, finalement, s'avère être un échec en tant qu'écriture au sens strict.

**FdC** – J'ai envie de te corriger : ce n'est pas un échec puisque l'écriture est restée le point de mire, l'horizon de ton dessin. Ce dessin qui a tout de même produit toutes ces installations et ces œuvres où l'écriture est comme un noyau invisible autour duquel on tourne.

**BF** – Ce n'est pas de l'écriture mais on tourne autour, oui, inlassablement. On est toujours au bord, au bord instable du langage : ce bord incertain entre dessin et écriture, où je me tiens encore. Un beau lieu d'errance, non ?

**FdC** – Tout à fait. Cela m'évoque la définition que Pascal Quignard donne de la lecture, dans *Les Ombres errantes* : « Il y a dans lire une attente qui ne cherche pas à aboutir. Lire, c'est errer. La lecture est l'errance. »

\*