

L'ENTRETIEN • SILVIA BÄCHLI

14 • SOUS LES TRAITS

PAR | Anaël Pigeat ET | J. Emil Sennewald

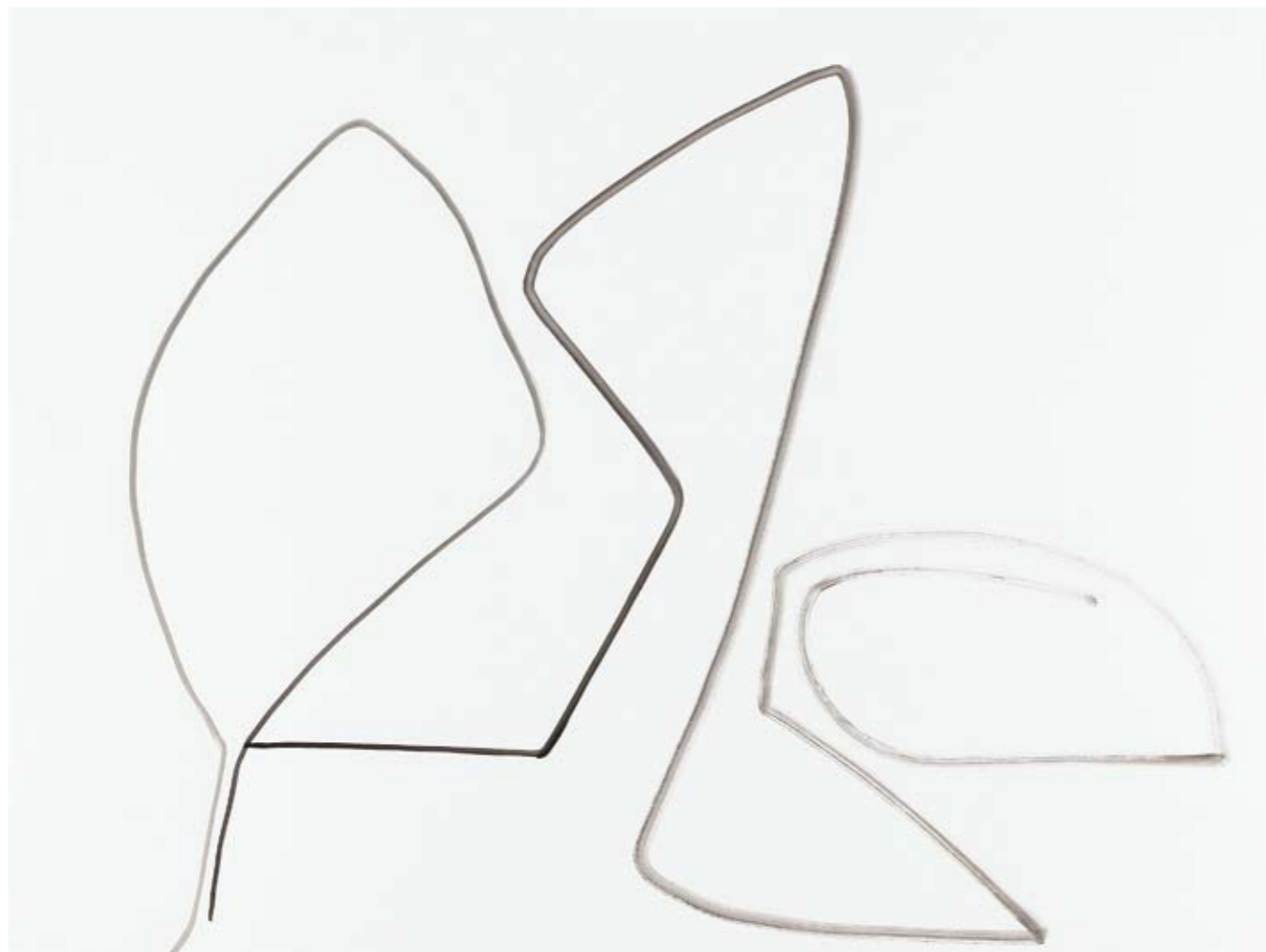
22 • BONUS

UNE PROPOSITION DE | Silvia Bächli



L'ENTRETIEN
SILVIA BÄCHLI
SOUS LES TRAITS

PAR | Anaël Pigeat ET | J. Emil Sennewald



Anaël Pigeat : Trouvez-vous dans le dessin une richesse que ne vous apporteraient pas d'autres supports ?

Silvia Bächli : Dessiner ou peindre sur papier est une activité élémentaire pour laquelle on peut trouver presque partout le matériel nécessaire et qui demande peu de préparation. On s'installe, on a une pile de feuilles, on choisit un crayon ou un pinceau et on y va. Je n'utilise pas de papier épais, ni cher – quand je rate une feuille, je la jette. Mon travail ressemble à un monologue à haute voix. On essaie, on change l'accentuation, on cherche à créer une nouvelle puissance du son, grâce à une autre séquence de mots. Quelquefois une phrase fait mouche et l'on rencontre ce qui était pressenti. Dans le meilleur des cas, on découvre quelque chose de plus vrai, de plus surprenant que sa propre idée. J'ai toujours aimé ce genre d'immédiateté et de flexibilité. Cette mobilité me convient plus que la préparation prolongée d'une toile, qui me donne l'impression qu'il faut absolument la réussir.

J. Emil Sennewald : Comment le dessin est-il pour vous entrepris ou vécu ? Comme trace ? Comme coupure ? Comme geste ? Faut-il trouver la ligne ou s'impose-t-elle ?

S. B. : La manière dont je réalise mes dessins est différente à chaque fois. Certains sont de pures observations, par exemple : « À quoi ressemblent les doigts de la main gauche tenant la feuille ? » D'autres relèvent du registre de la trace, comme quand



je cherche à me rappeler « Où est-ce que je suis passée hier sur mon chemin pour faire des courses ? » Ou encore « Comment je ressens mon dos à ce moment-là ? » C'est une toute autre façon d'arriver à faire un dessin. Je cherche à flâner les traces des mots que l'on a sur le bout de la langue sans que l'on puisse les nommer exactement. Dessiner, c'est essayer, chercher, ramasser, jouer, rappeler, se souvenir, inventer. Puis dans un deuxième temps, sélectionner, supprimer, vérifier.

J. E. S. : Vous parlez du dessin dans le registre du langage, comme si vous écriviez en dessinant. Quelle est la différence entre écriture et dessin ?

S. B. : Quand je parle, le langage employé, l'intonation, les phrases peuvent être compris comme une image en parallèle. Je n'écris pas quand je dessine ou quand je peins. « L'image en langage » me permet de me rapprocher de mon activité de création visuelle. Je cherche à faire une traduction. Par opposition au langage des mots, dessiner est une activité sous-jacente, préconsciente (je crois que seuls des poèmes naissent comme des dessins). La différence entre les *mots-de-la-langue* et les *lignes-sur-papier*, c'est que l'on croit comprendre des mots comme une signification codée. L'ampleur de ce que l'on voit et de ce que l'on perçoit est plus importante dans le dessin. Il n'est pas possible de traduire entièrement un bon dessin en mots – il reste un résidu qu'on ne peut pas nommer, mais qu'on comprend bel et bien.



A.P. : Vos dessins relèvent-ils du domaine du rêve, avec une forme d'inachèvement, ou bien au contraire de l'affirmation ?

S. B. : Mes dessins ne partent pas de rêves, même si l'on pourrait dire qu'ils arrivent quelquefois un peu en somnambules. L'inachèvement, c'est plus probable. Un dessin « inachevé » est à compléter par le spectateur. L'énergie nécessaire pour que l'imagination se mette en marche m'intéresse. Il existe des dessins qui sont de l'ordre de l'affirmation, comme ceux qui arrivent de façon somnambule, maladroite mais évidente. Des lignes peuvent adopter toute température d'expression.

A.P. : Quel est le sens de *das*, le titre que vous donnez au livre publié à l'occasion de la Biennale de Venise 2009¹ ?

S. B. : Pendant la préparation de la biennale, j'ai relu à plusieurs reprises *Det* (ou « *Das* » en allemand), le très gros livre de la poétesse danoise Inger Christensen, écrit en 1969 et considéré comme de la poésie expérimentale. À chaque lecture, un autre trait s'accroît, quelque chose ignoré auparavant fait surface. Il est impossible de résumer ce vaste poème. Le plus important et le plus beau dans ce texte sont les sonorités, le timbre, les combinaisons de mots, le rythme, les répétitions, la langue qui s'aventure dans de nouveaux champs et qui contient l'univers entier. Ce poème a été très bien traduit en allemand et en anglais, mais il n'existe pas de traduction française ; un traducteur littéraire ne traduira pas « *das* » par « ça », il est même possible que ce poème soit simplement intraduisible dans une langue latine. Je me sens très proche de l'œuvre d'Inger Christensen. Il existe des choses et des états auxquels nous ne pouvons pas appliquer de mots. Inger Christensen appelle cela « des formes intermédiaires de communication, des étapes de pensées ».

On l'a sur le bout de la langue : *das, das da... das* (ça, ça là... ça). Dans mes dessins, je connais très bien cet état du « mot sur le bout de la langue », quand le mot employé n'est pas tout à fait exact, qu'il n'est pas juste, que l'on fige quelque chose qui veut rester en mouvement, chatoyant, ambigu... entre-formes, phases transitoires.



J. E.S. : Adepte de l'écriture, j'aime beaucoup ce que vous dites sur le mot juste. Il est vrai que c'est la justesse qui tire une ligne de démarcation entre l'image et le symbole. Pourtant, l'image et l'écriture figent ce qui, vivant, bouge constamment. Cela me rappelle la phrase de Daniel Oster : « *Mort* n'est pas le mot juste² ». Dessiner, est-ce pour vous une façon d'affronter la conservation, l'arrêt, la mort ?

¹ Silvia Bächli a représenté – avec Fabrice Gygi – la Suisse à la Biennale de Venise 2009, en cours lors de la réalisation de cet entretien (NdlÉ).

² Cette phrase était inscrite sur un mur du musée d'Art moderne de la Ville de Paris, à la fin de l'exposition *Deadline*, en cours lors de la réalisation de cet entretien ; elle est tirée du livre de Daniel Oster, *Rangements*, Paris, P.O.L., 2001, 192 p.



S. B. : Dessiner et regarder des dessins est un aiguïsement des sens, une intensification de l'instant, le réveil pour des courants d'air affinés. Même si certains de mes dessins trouvent leur point de départ dans le souvenir d'un moment du passé, un bon dessin dépasse ce souvenir; et devient quelque chose de nouveau. Sommes-nous capables d'imaginer un arrêt ?

A. P. : Vous disiez travailler devant une pile de feuilles. Comment et pourquoi choisissez-vous parfois d'assembler des feuilles en « ensembles » de dessins ? Est-ce là une manière d'échapper à la finitude de la feuille, de montrer que le geste de l'artiste peut se prolonger au-delà ?

S. B. : Oui, j'utilise exclusivement du papier que j'achète chez un grossiste, découpé au format dont j'ai besoin. J'ai un stock de quatre à cinq sortes différentes. Les critères les plus importants dans le choix du papier sont sa faculté d'absorption et le coloris de blanc. Les ensembles sont composés de multiples parties et ressemblent aux notations des chants grégoriens. Ce sont des « chants » à plusieurs voix. Il y a des simultanités et des fusions, des pauses, des hordes, des échos. C'est la manière dont je conçois le monde : différentes strates qui se teignent mutuellement.

A. P. : À ces ensembles de feuilles punaisées au mur ou encadrées, que vous comparez aux chants grégoriens, s'ajoutent parfois des tables que vous concevez. Est-ce là encore une autre voix ?

S. B. : Dans toutes mes expositions, les dessins sont protégés, parfois couverts d'une fine plaque de plexiglas accrochée au mur avec quatre clous, ou alors présentés dans un cadre en bois blanc. Dans l'atelier, j'accroche les feuilles avec du Scotch ou, si elles sont

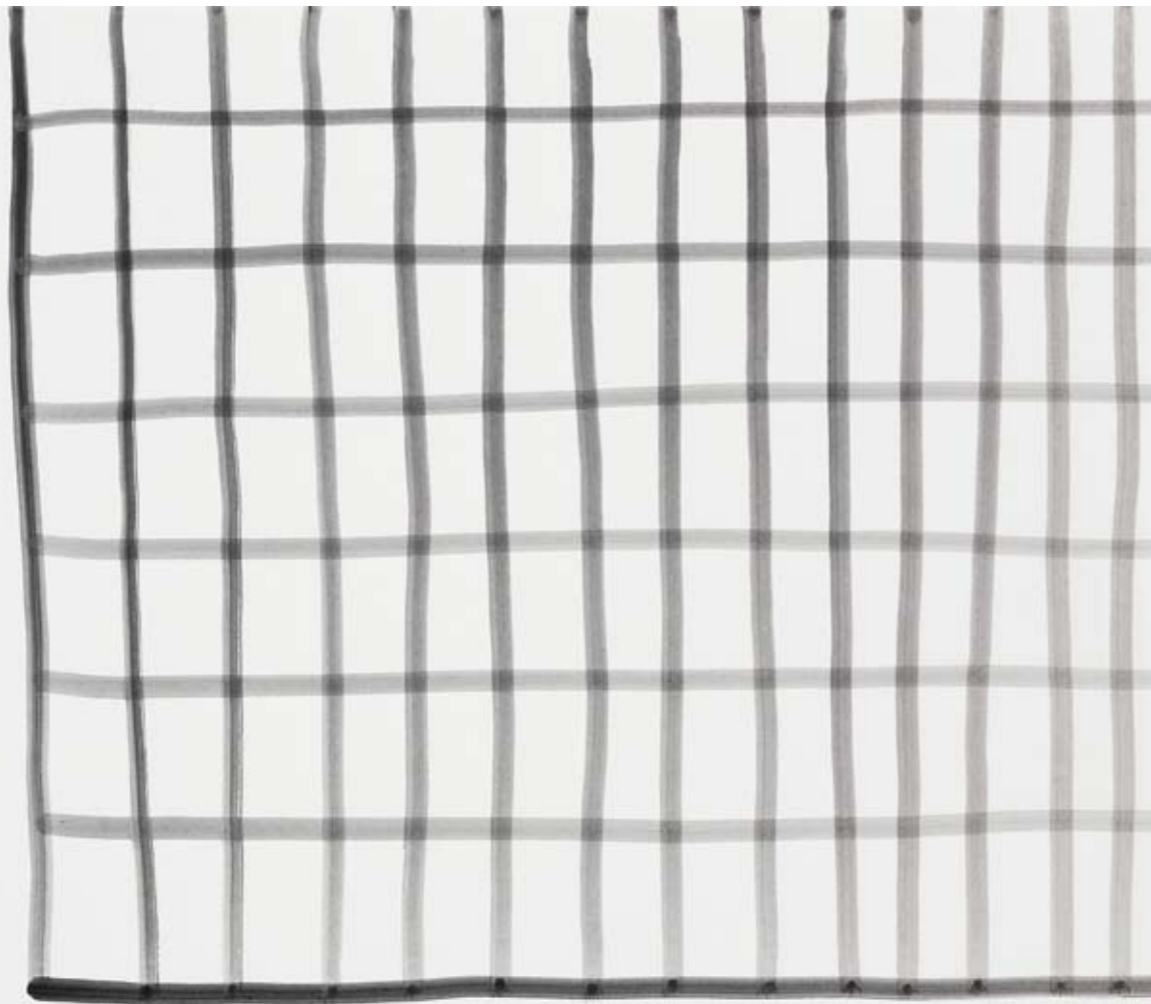
destinées à rester plus longtemps, je les fixe avec deux aiguilles très fines. Je m'installe à la table et je dessine, sans penser un instant comment et où je vais éventuellement utiliser ces dessins plus tard.

J'ai fait les premières tables en 1996 pour une exposition à la Kunsthalle de Berne. Il y avait douze tables-vitrines (65 × 210 × 75 cm) disposées dans l'espace où étaient présentés des dessins de différentes années, mis en ordre comme des « familles » : dessins de vêtements, dessins avec des traits de pinceaux secs et effilés, représentations de corps dessinés, de façon purement linéaire, lignes croisées, passants... Des ordres aux bords flous. Ce regard sur mes « collections » suggère des similitudes, mais montre également des différences importantes au sein de ce qui semble être identique. Présentés côte à côte, ces « motifs » récurrents montrent à quel point ils sont différents.

À la Biennale de Venise, il y a quatre grandes tables (160 × 290 cm) dans un espace. Les feuilles sont disposées de trois côtés sur la surface rougeâtre du bois. C'est-à-dire que je vois les dessins de face et à l'envers. Le spectateur baisse la tête un peu en avant et longe le bord de la table. Il garde une distance avec les feuilles comme on la garde avec les livres. Dans une salle avec des tables, on ne regarde pas de façon vagabonde, comme dans la grande salle à Venise par exemple, où se trouve l'installation *das* (to Inger Christensen) (2008-2009) composée de trente-trois pièces. Là, le spectateur fait, avec de la craie aux semelles, un dessin spatial comme dans une patinoire : chassé-croisé, s'approchant, se tournant, en spirale et encore en retour – il tire des liens, dresse des filets dans l'espace.

J. E. S. : Chants et paupières – votre réponse me fait penser aux poèmes *L'Allegro* et *Il Penseroso* de Milton, merveilleusement mis en





musique par Haendel en 1740 : « And let some strange mysterious dream / Wave at his wings, in airy stream / Of lively portraiture displayed, / Softly on my eyelids laid » ; cela parle de paupières translucides sur lesquelles le rêve se dessine en images vivantes, comme amené par un coup de vent léger. Que voyez-vous au travers de vos dessins ?

S. B. : Puis-je répondre en citant Hannes Böhringer ? Il a dit dans une interview à la radio : « Je ne sais pas en quoi consiste vraiment mon intention. Dans l'esprit d'un certain scepticisme je dirais : je cherche, ou fais de la recherche. J'essaie d'explorer ce qui me touche, ce qui m'intéresse et je trouve des formules en espérant qu'elles soient durables. C'est ce que j'appellerais mon occupation, mon travail, mon métier. »

A. P. : L'espace devient-il une partie de votre travail ? Pourrait-on imaginer que vous vous approchez là de l'installation, voire de la sculpture ?

S. B. : Toutes mes œuvres ont un rapport très important au bord de la feuille. Le dessin touche le bord, souvent sur plusieurs côtés, il conduit le regard du spectateur au-delà du bord. Les bons dessins sont plus grands que le format de la feuille qui les limite. L'accrochage asymétrique, syncopé avec les espaces blancs du mur, les pauses, les interstices font partie intégrante de l'œuvre. Quand je suis invitée à réaliser une exposition, je fais tout



d'abord une visite des lieux et je demande le plan. J'examine très soigneusement la lumière, les matériaux et les couleurs, le sol, les fenêtres, les portes, la hauteur sous plafond et les murs. Puis je travaille tout l'accrochage à échelle 1 dans l'atelier. Cet accrochage change au cours des semaines. Une feuille un peu plus haute, une autre plus loin, une nouvelle s'ajoute – la constellation entière dans l'espace est constamment en évolution. Les feuilles déteignent mutuellement les unes sur les autres, s'entrelacent, se prêtent des états d'âme, tissent des liens, des pauses. Je documente ce travail intense d'emplacement des dessins sur un plan d'accrochage. Une maquette réduite me permet également de garder l'ensemble en vue.

A.P. : Certaines de vos œuvres sont figuratives et d'autres sont abstraites, au point que l'on imagine que le trait devient pour vous un thème en soi. Comment jonglez-vous avec ces deux directions ?

S.B. : Je n'ai pas beaucoup d'influence sur ce que le spectateur fait de mes œuvres, à quel point il les juge figuratives ou non. Si mes dessins ont aujourd'hui un aspect souvent non figuratif, ils sont toujours étroitement liés au corps. Des lignes croisées peuvent être des étoiles, des lignes de la paume de la main ; les bandes juxtaposées avaient comme point de départ des couvertures chaudes (des couches de neige, des couvertures nuageuses) ; des rectangles et des lignes serpentine sont des maisons et des chemins ; des lignes verticales et horizontales ouvrent un espace à regarder et à traverser. Il est possible que l'on sente resurgir le figuratif même s'il n'y a que peu de signes qui l'indiquent avec certitude. Détaché des formes connues, chaque dessin est également lisible ainsi : on suit simplement des lignes et on observe. Deviennent-elles plus grosses ou plus pâles ? Où commencent-elles ? En touchent-elles une autre ? Etc. De toute façon, qu'elle soit figurative ou non, la ligne doit avoir la qualité d'une bonne danseuse. L'énergie doit déferler dans l'espace en dépassant le bout des doigts. Dessiner, c'est entrer en terre inconnue et s'y balader, se faire espace, explorer, travailler avec et contre les bords du papier : « Un regard filmique sur des corps, des choses et leurs détails, sur des paysages, des gestes, des structures et des tracés, capté comme dans des captures de vidéo. » (H.R. Reust)

A.P. : Votre travail se déploie souvent dans un camaïeu de noir et de blanc. Pourquoi ? Dans quelles circonstances choisissez-vous, en de relativement rares occasions, d'employer la couleur ?

S.B. : Le noir et blanc, avec toutes ses riches nuances, amène le spectateur à ajouter lui-même des couleurs. Mes dessins se font rapidement. Je veux travailler avec le moins d'entraves possible,

pouvoir changer mes décisions en cours de réalisation, or une couleur détermine déjà une partie du contenu. Le noir et blanc est beaucoup plus ouvert à la surprise. Pendant des années, j'ai presque exclusivement utilisé de la peinture noire diluée. Les feuilles colorées, avec des teintes délavées, bleu et turquoise, rouge, vert, sont récentes. Ces œuvres se marient aux autres sans effort, elles se glissent entre les autres, sans pour autant se faire remarquer. Pourtant elles amènent par la couleur un autre ton, comme un nouvel instrument dans un orchestre.

A.P. : Quelles nuances vous apportent vos différents outils, le pinceau, le fusain ou le crayon ? Comment choisissez-vous d'utiliser l'un plutôt que l'autre ?

S.B. : Environ 90% de mes œuvres sont des dessins au pinceau, des gouaches, je n'emploie jamais de mine de plomb ; il y a longtemps, j'utilisais du fusain, mais exceptionnellement. J'aime la large gamme de tons de gris que l'on obtient par dilution (c'est comme avec de l'encre de Chine). Avec le pinceau, on peut faire des lignes mais aussi des étendues. Il est ainsi possible de maîtriser de petits et grands formats. Pour les grands formats de 200 x 150 cm, on trace au pinceau de tout son bras, on engage même tout son corps : je suis installée au milieu de la feuille posée au sol. J'arrive ainsi à faire un trait de deux mètres de long d'un seul coup, sans décrocher. Une trace plus longue ne serait possible qu'en faisant un pas, donc en arrêtant la ligne de manière visible. J'utilise occasionnellement les pastels à l'huile. Pour arriver avec ceux-ci à un noir profond, il faut de la pression. Le mouvement ne vient que par les doigts.

J.E.S. : C'est l'appareil qui fait l'image photographique. Est-ce que le dessin est fait par le pinceau, le crayon, le papier ?

S.B. : L'appareil photographique assure seulement le côté technique – il faut que les yeux voient d'abord l'image, et ce n'est



qu'après que j'appuie sur le déclencheur. Il est possible que les dessins jouent dans le développement des feuilles quelque chose de l'ordre de « la main est plus rapide que l'esprit ». Après avoir dessiné et séché les feuilles, je soumetts les images réalisées à un regard distancié. On se permet beaucoup de choses lorsque l'on effectue un travail qui, quelques jours plus tard, passe par un jugement critique. Je jette beaucoup de dessins.

A.P. : Que vous apporte la photographie que vous employez parfois, par rapport au dessin ?

S.B. : Les sept photos montrées à la Biennale de Venise, qui font partie de *das (to Inger Christensen)*, ont toutes été faites en Islande. L'hiver étendu et neigeux m'a mis les images sous le nez, je n'ai eu qu'à les ramasser. La neige est comme le papier blanc sur lequel les objets colorés sont assis : les taches brunes d'un paysage dégarni, les flaques d'eau turquoise sur les champs de neige.

Les photos ont un élément pictural, un silence et une concentration semblables aux dessins. Je ne me sers jamais de photos comme modèle pour des dessins – je préfère travailler de mémoire. Dessiner, c'est compléter et omettre, tandis que les photos, je les cueille dans le pré.

A.P. : Considérez-vous que votre travail ait une dimension féminine ?

S.B. : Laissons aux autres le soin de décider cela – moi, je fais mes œuvres sans notion de masculin ou de féminin.

Paris, Bâle, octobre-novembre 2009.

Silvia Bächli est née en 1956 à Baden. Elle vit et travaille entre Bâle, Paris et Karlsruhe.