



HAL
open science

”D’où est-ce que je viens ? Où je me situe ?” L’entretien entre mémoire et histoire

Françoise Levallant

► To cite this version:

Françoise Levallant. ”D’où est-ce que je viens ? Où je me situe ?” L’entretien entre mémoire et histoire. Entretiens d’artistes. Musique, cinéma & arts plastiques, Dec 2010, Bruxelles, Belgique. halshs-00691927

HAL Id: halshs-00691927

<https://shs.hal.science/halshs-00691927>

Submitted on 27 Apr 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Centre national de la
recherche scientifique

Centre André Chastel

2010

« D'où est-ce que
je viens ? Où je
me situe ? »

L'entretien entre
mémoire et
histoire

Françoise Levailant

« D'où est-ce que je viens ? Où je me situe ? »

L'entretien entre mémoire et histoire

Prologue : contours liminaires

Je voudrais tout d'abord remercier les organisatrices de ce colloque et notamment Laurence Brogniez et Bibiane Fréché, de m'avoir invitée à y participer. Car le thème de cette réunion internationale correspond à une pratique certes discontinue, mais récurrente, dans le cadre de mes recherches et de mon enseignement. Mais si j'ai eu personnellement la chance, dès les années 1968-1970, de m'entretenir chaque fois que cela était possible, avec tel artiste ou tel auteur qui s'était trouvé un acteur ou un témoin dans le champ de l'art contemporain que je voulais explorer, cette démarche relevait plutôt de la curiosité légitime de recueillir des souvenirs qui pussent m'orienter dans mon travail d'enquête historique, confirmer ou au contraire infirmer un ouï-dire, une rumeur, une hypothèse, une chronologie, et me faire découvrir des relations inédites, inattendues, entre des personnes. Bref, m'aider à reconstituer des réseaux, des liens. En France, lors de ces contacts, pas de magnétophone : la prise de notes ou le gribouillage rapide de quelques mots, dates, formules prises à la volée, et la « mise au net », comme on disait, sur papier après l'entretien : c'était la seule méthode, pragmatique, spontanée. Au Japon, où j'eus la chance de pouvoir interroger en 1973 des surréalistes de la première heure ainsi qu'un des grands rénovateurs de la calligraphie, le maître Morita Shiryû, j'employai un magnétophone car la conversation se déroulait en anglais ou en français avec une traductrice ; le pari était donc de recomposer le déroulement le plus exact, en vue d'une publication, de ces échanges trilingues ; sans enregistrement, que de confusions prévisibles ! Mais pourquoi ces souvenirs personnels qui n'ont rien de si original ? C'est que le contexte institutionnel dans lequel je me débrouillais ainsi était celui de l'université et non du journalisme. Or l'université française reconnaissait encore peu l'art « contemporain », celui dont les protagonistes étaient vivants. De plus, l'époque était au structuralisme, c'est-à-dire à l'analyse des œuvres, des productions ; en histoire même, on se fiait plus aux archives traditionnelles (manuscrits, imprimés, documents divers) qu'à ce qui allait devenir les « archives orales », celles-ci étant réservées à des

disciplines comme l'ethnolinguistique, l'ethnomusicologie ou l'ethnographie en général.

La situation a connu un changement considérable en une génération. Il est désormais courant qu'une thèse d'histoire de l'art contemporain comporte une série d'entretiens menés avec un ou plusieurs artistes. Ce qui était encore, il y a trente ou quarante ans, un défi à l'*objectivité* requise de tout historien, est devenu une modalité de la recherche. J'ai même entendu dire, lors d'une soutenance de thèse : « Votre annexe [à savoir les entretiens retranscrits] mériterait de devenir la partie principale ! »... Pour répondre aux incertitudes méthodologiques dont me faisaient part les étudiants confrontés à la nécessité ou au désir de l'entretien, j'ai à plusieurs reprises mis au programme de mon séminaire l'entretien envisagé d'abord comme un moyen, digne d'entrer dans la « boîte à outils » de l'historien de l'art. Rapidement il s'avérait, d'une part, que l'entretien était beaucoup plus qu'un outil, et, d'autre part, que le fonctionnement de cet outil avait besoin d'un mode d'emploi à plusieurs niveaux. L'expérience subjective prenait le pas sur la recherche de système ou de codification et devenait la base d'une réflexion sur les objectifs, les « ratés », les contraintes, les exigences de ce « genre » très particulier : le face à face de l'historien d'art et de l'artiste¹.

Je ne parlerai donc pas ici en journaliste, car ce n'est pas mon métier – et le journalisme est un métier qui oblige à des protocoles d'enquête bien définis que je n'ai pas appris –, mais en historienne et philologue d'origine qui a profité fort heureusement de l'évolution radicale des mentalités académiques. J'ai moi-même rencontré de multiples situations d'entretien et d'*interview*, privés, radiophoniques, télévisuels, en tant qu'intervieweuse et en tant qu'interviewée. Jusqu'à présent la synthèse de ces expériences m'échappe encore.

¹ Quelques séances de séminaire de maîtrise/DEA ont eu lieu à l'Université Paris1-Panthéon-Sorbonne en 1977-1978, puis une série plus structurée a eu lieu dans le cadre du Centre André Chastel (UMR 8150) entre 2006 et 2010 : voir le site <http://centrechastel.paris-sorbonne.fr>. Diverses soutenance de thèses de doctorat m'ont amenée par ailleurs à lire de nombreux entretiens transcrits, dont la publication par la suite n'est pas sans poser des problèmes juridiques (sur ce dernier point, devenu un sujet brûlant, le colloque de l'AFAS [Association des détenteurs de documents audiovisuels et sonores] à Aix-en-Provence le 22 novembre 2005 a apporté des contributions essentielles. Voir également les travaux de Florence Descamps consacrés aux questions juridiques des archives orales (<http://www.histoire-politique.fr/index.php?numero=03&rub=autres-articles&item=24>). Je remercie Muriel Braconnier d'avoir recensé les travaux utiles en français sur cette question.

Mes propos n'ont donc d'autre ambition que de poser les bases d'une telle synthèse, en m'interrogeant sur le statut de l'entretien oral, sur la place respective des interlocuteurs, sur la question de l'auteur, sur l'enjeu, en général, de la parole de l'artiste.

Une précision m'apparaît nécessaire pour terminer ce prologue : n'étant spécialiste ni de musique, ni de cinéma, il serait bien prétentieux que je m'aventure sur des questions spécifiques à ces arts, qui seront traitées au cours du colloque. Aussi, en raison d'une certaine familiarité avec l'histoire des arts plastiques et avec ceux qui y participent, ou en ont été des acteurs, ma réflexion portera exclusivement sur l'entretien avec l'artiste plasticien, et ce dans le champ historique que la langue anglaise nomme *modern art*.

A. Entretien et « archives orales »

Difficile d'entreprendre aujourd'hui une réflexion sur l'entretien sans s'attarder un moment sur les « archives orales » en général. Les archives orales contiennent généralement des entretiens. Les archives de la radio et de la télévision françaises conservées par l'INA (Institut national de l'audiovisuel, Paris), déposées à la BnF, et parfois abordables en ligne, en donneraient une quantité d'exemples, essentiellement dans les domaines économiques, politiques, culturels... Or, dans ce dernier domaine, celui qui nous intéresse ici, les méthodes de l'audiovisuel ont fini par définir une forme de « dialogue » entre l'interviewer et l'interviewé qui, de nos jours, innove peu, à part « l'habillage », et repose principalement sur des réponses à des questions, selon une mise en scène récurrente où la parole est plus ou moins spontanée. Ceci parce que le « dialogue » a surtout lieu à l'occasion d'un événement qui met en scène, précisément, l'interviewé. Ironiquement, l'interview de « communication » donne à la parole un statut de *valeur ajoutée* à l'événement ; elle l'enrobe tout en étant engloutie par l'effet d'image. Il sera de plus en plus difficile d'analyser les entretiens audiovisuels publics sans tenir compte de cette curieuse et fondamentale fusion – ou confusion – entre la parole et cette notion d'*image*.

Ce n'est pas ainsi que se sont créées et développées les archives orales chez les historiens et les ethnologues, dont nous nous rapprochons, du moins

dans un premier temps. Dans un des textes qui ont fait d'elle une spécialiste de la réflexion sur les archives orales dans la discipline historique en France, Danièle Voldman propose de maintenir une distinction « fondamentale » entre « archive orale » et « histoire orale »². L'archive orale, précise-t-elle, « est un document sonore enregistré par un enquêteur, archiviste ou historien, sans doute en fonction d'un sujet précis, mais dont le dépôt dans un centre destiné à garder les vestiges des temps écoulés pour les historiens du futur, a été d'emblée la destinée naturelle », tandis que la source orale serait « le matériau recueilli par un historien pour sa recherche ». La parole-source dont parle Danièle Voldman fonctionnerait au fond comme un complément d'enquête, permettant d'augmenter le potentiel de *vérité* historique, rassurant, ou bousculant parfois, l'historien en mal de « preuve ». Revers de la médaille, la difficulté de trouver des critères d'interprétation pertinents de cette parole par rapport au traitement des archives documentaires classiques, écrites ou imprimées ; bien souvent, l'analyse critique de l'entretien revient à *lire* celui-ci comme tout autre source écrite. Autre problème, corrélé, la position de l'historien face au « témoin » : Danièle Voldman insiste assez longuement sur le cache-cache auquel se livreraient les deux protagonistes de l'entretien, l'historien pour sa part étant décrit comme l'homme de savoir et d'autorité – un véritable « inquisiteur » – face à la subjectivité de « celui qui a vécu »³.

Aujourd'hui, un demi-siècle après les premières tentatives incomprises et malmenées (en France) d'une histoire tenant compte de la « parole-source », il est évident que la démarche d'entretien n'est pas une sinécure, que de la *bouche de la vérité*⁴ sortent parfois des mots de vipère... L'entretien conçu comme une quête de la preuve ou la mise à jour des zones d'ombre de l'histoire, implique que l'interviewer, pour autant qu'il n'ait pas oublié d'appuyer d'abord sur le bouton « on » du magnétophone, réussisse à éviter ensuite les faux-pas qui l'attendent.

Il me semble que si l'enquête orale de l'historien de l'art auprès de l'artiste nécessite de prendre également des précautions, le face à face est

² Danièle Voldman, « La place des mots, le poids des témoins », dans *Écrire l'histoire du temps présent. En hommage à François Bédarida*, actes de la journée d'études de l'IHTP, Paris, CNRS, 14 mai 1992, Paris, CNRS Éditions, 1993, p. 123-131 (citation p. 125-126).

³ Danièle Voldman, *ibid.*, p. 126.

⁴ *La Bouche de la vérité*, titre du numéro spécial des *Cahiers de l'IHTP* [Institut d'histoire du temps présent, CNRS, Paris] sur « La recherche historique et les sources orales », dirigé par Danièle Voldman, n° 21, novembre 1992.

différent de ceux qui viennent d'être évoqués. Car la place de l'interviewer n'est ni celle du journaliste guidé par l'événementiel et l'information auprès d'un large public, ni celle de l'historien en quête d'un témoignage. Il ne peut pas totalement imiter ces postures pour deux raisons : 1/la position de l'artiste interviewé est très particulière et diffère de celle du témoin « banalisé » ; 2/l'histoire artistique est déjà longue de « propos », « conversations », « entretiens », en majorité sous une forme imprimée, fournissant plusieurs types de paradigme.

Si je devais distinguer des objectifs d'entretien, indépendamment de ces genres que la tradition a déjà plus ou moins bien fixés, j'en proposerais quatre, plus un, fondés sur le contenu. 1/L'approche systématique d'une *profession* : les résultats attendus sont de caractère sociologique (la connaissance d'un mode de vie). 2/Le récolement de *méthodes et techniques* : l'enjeu est alors de caractère patrimonial et pédagogique (popularisation d'un métier, accumulation archivistique de récits d'ateliers⁵). 3/L'approche monographique ou comparatiste, orientée vers *l'histoire et la personnalité d'un artiste* ; la plus répandue dans les travaux de recherche, c'est aussi celle qui soulève les questions les plus complexes. Qu'il s'agisse d'artiste connu au sein d'un groupe, d'artiste immigré, d'artiste-écrivain, d'artiste engagé politiquement, d'artiste à ses débuts ou parvenu à la notoriété, que sais-je... , chacun, en situation d'entretien, jouera une partition personnelle qu'il appartiendra à l'interviewer de resituer dans un contexte. 4/La reconstitution d'un *contexte* par le biais de l'entretien est probablement l'approche la plus excitante et la plus riche, tout en étant, on s'en doute, biaisée par le décalage chronologique et les effets de mémoire. Il n'importe : l'engouement toujours renouvelé pour l'entretien montre la survivance de la valeur augurale accordée à la parole, la fascination atemporelle qu'exerce tout récit *raconté*, et jusqu'à l'attrait ambigu pour la rumeur, l'opinion et les « petites phrases »... 5/Un dernier objectif, qui pourrait passer pour prioritaire, consiste à recueillir une *explication* de l'artiste relative à son œuvre, sinon en général, du moins sur telle ou telle, présente dans le lieu de l'entretien, ou bien une explication sur tel de ses choix, par exemple l'usage

⁵ Pour exemple, signalons le récolement systématique de témoignages et souvenirs des maîtres-verriers qui ont participé aux chantiers des vitraux du siècle dernier jusqu'à aujourd'hui, par une équipe faisant partie du Centre André Chastel, unité mixte de recherche du CNRS, de l'Université Paris-Sorbonne (Paris-IV) et du Ministère de la culture et de la communication (site <http://www.centrechastel.paris-sorbonne>, rubrique « archives orales »)

privilegié du support papier⁶. L'expérience montre que cette direction de l'entretien n'est pas la plus simple, bien au contraire, car elle entraîne l'interviewé sur un terrain quasi intime ou non verbalisable. Certains artistes prennent plaisir à jouer le jeu, d'autres s'y refusent, renvoyant la balle à l'historien quant à l'interprétation. Certains refusent que leur opinion soit retranscrite, d'autres sont prêts à constituer une nouvelle « archive » de leurs réponses et tiennent à l'enrichir par d'autres réponses, écrites⁷.

L'entretien d'artiste possède donc une spécificité qui devrait lui éviter d'être englouti dans le vaste corpus documentaire que constituent les archives orales.

B. Entretien et conversation

L'entretien présuppose deux sujets, celui qui pose les questions et celui qui accepte ou a accepté d'y répondre. Pour faciliter le flux de la communication, d'un point de vue pratique, on pourrait penser *a priori* que la rencontre doit avoir lieu dans un lieu unique, s'accommoder d'un temps imparti, et s'en tenir à des questions « ouvertes » et « fermées » comme définies par les sociologues⁸. Ce type de méthode relève davantage du questionnaire écrit (souvent envoyé par des institutions comme les musées, auprès d'artistes vivants dont ils ont acquis une œuvre, par exemple). Restent donc le lieu et la durée comme cadres pour donner une objectivité contextuelle à un événement pétri de subjectivité. Or, il est rarissime que l'entretien de recherche soit minuté et figé,

⁶ Voir Muriel Braconnier, *Le dessin en France à travers les écrits et propos de peintres. Du Journal de Delacroix à 1970*, thèse de doctorat, Université Paris-1-Panthéon-Sorbonne, 2008.

⁷ Ainsi dans le cas de l'artiste syrien-berlinois Marwan, interrogé par Nagham Hodaifa dans le cadre de la préparation de sa thèse de doctorat sur son œuvre sur papier.

⁸ L'actualité de la réflexion sur les méthodes de l'entretien dans la discipline sociologique est indéniable, malgré une déjà très longue histoire et une bibliographie abondante ; ce qui tend à prouver que la situation d'entretien, quel qu'en soit le but, est loin d'être facile, d'une part, et qu'elle s'inscrit, d'autre part, dans l'enseignement de certaines disciplines établies. (Exemple à l'EHESS [École des hautes études en sciences sociales], Paris : « Pratiques de recherche sur des univers professionnels : enquêtes, analyse des données, écriture sociologique », par Christel Coton, Dominique Marchetti et Laurence Proteau, séminaire de février à mai 2012.)

quand il se tient en dehors des contraintes qu'imposent les médias audiovisuels⁹. Seul, en fin de compte, le lieu semble attaché de façon signifiante à la situation d'entretien oral. En l'absence de recherche sur ce point, on fera ici l'hypothèse que l'atelier de l'artiste est le plus souvent utilisé¹⁰, puis sa bibliothèque, ou un « coin salon », le jardin s'il y en a un, ou encore une galerie. L'idéal du lieu unique est loin d'être respecté et fort loin d'être indispensable, puisque, sauf lorsque l'entretien tourne court, il peut se poursuivre ailleurs. Le protocole initial se voit remplacé par les aléas d'un dialogue, l'échange prend un ton plus familier. Ce n'est plus un entretien, c'est une conversation, ce sont des « propos » tenus et recueillis comme tels, y compris lors d'une promenade ; le rythme de la marche en commun aiderait-il à l'échange, comme au temps de Goethe et d'Eckermann, de Cézanne et d'Émile Bernard, de Rodin et de Paul Gsell ?...

« Conversation à bâtons rompus » – quel meilleur exemple que le déroulement des *Entretiens avec le Neveu de Rameau* ? Forme éblouissante de dialogue dans le dialogue, où les esthétiques du mime et de la musique sont remises en cause, à un moment, qui plus est, de tournant décisif dans la littérature du XVIII^e siècle. À la moindre question que lui adresse Diderot – disons plutôt : le philosophe de métier –, « le neveu », extravagant personnage de saltimbanque, se transforme en mime des travers contemporains, philosophe à son tour, renversant les rôles, trop heureux, après des échanges longs et passionnés sur la musique, la morale et les passions, de quitter la scène pour s'en aller souper dans un bon « caveau », de concert avec un interlocuteur qui ne tenait sur lui que des propos satiriques avant leur rencontre.

Citer le *Neveu de Rameau*, c'est forcément extrapoler, et, dira-t-on, sortir du sujet ici débattu, l'entretien d'artiste. Je n'en suis pas si sûre. J'y vois l'exemple même de la *liberté de propos* que l'allègre écrivain qu'était Diderot espérait, dans le fond, affecter à tout artiste comme à tout philosophe.

Un livre « d'entretiens » qui est plutôt un livre de « conversations » le démontrera. Dans *L'Art. Entretiens réunis par Paul Gsell*, au cours des longues

⁹ Les « reprises » sur l'entretien d'origine, si ce n'est pas en direct, sont aussi importantes dans les médias audiovisuels que le travail éditorial dans l'édition imprimée. Les questions peuvent être remaniées après-coup, etc. La plupart du temps, il s'agit de raccourcir.

¹⁰ Sur le rôle idéologique de *l'entretien d'atelier* conçu par les rédacteurs de la revue *Art d'aujourd'hui* dans l'après-guerre, voir Corine Girieud Ghyati, *La revue Art d'aujourd'hui : une vision sociale de l'art*, Université Paris-Sorbonne-Paris-IV, 2011.

séances de conversations qu'il a acceptées d'avoir avec le critique, Rodin est très souvent amené à préciser sa position esthétique et son travail de sculpteur *contre* les opinions hostiles que lui rapporte son interlocuteur, et qui font mouche, de sorte que, loquace, l'artiste discourt et disserte sur lui-même et sur l'art, s'anime, provoque à son tour le critique pour lui montrer les limites de sa capacité à juger, et se livre avec une sorte de passion de dire et de confier le vrai¹¹. Cela dans les divers lieux où il vit et où il travaille, parfois pendant ces « promenades » qui nous semblent aujourd'hui faire partie d'une civilisation disparue... « ... n'y a-t-il pas entre l'art et la littérature une ligne frontière que les artistes ne doivent point franchir ? » demande Gsell¹² ; réponse du maître, débordant peu à peu la question pour y intégrer l'art et la musique :

Je vous avoue [...] qu'en ce qui me concerne je supporte malaisément les *défenses de passer*. [...]

Un publiciste critiquait dernièrement mon Victor Hugo du Palais-Royal en déclarant que ce n'était pas de la sculpture mais de la musique. Et il ajoutait naïvement que cette œuvre faisait penser à une symphonie de Beethoven. Plût au ciel qu'il eût dit vrai ! [...]¹³

La suite du développement pose Rodin en critique d'art, précis, démonstratif, ne lésinant ni sur son enthousiasme, ni sur son ironie, ni sur son plaisir.

Tous les entretiens ne tournent pas en libre conversation. Certains, par contre, se terminent modestement au café du coin, s'ils n'y débutent pas. Ainsi l'échange entre Alberto Giacometti et ses questionneurs, transcrit dans un précieux recueil d'entretiens d'une cinquantaine d'artistes publié en 1964 par les Éditions du Temps¹⁴. La photographie intérieure illustrant les pages consacrées à

¹¹ Auguste Rodin, *L'Art. Entretiens réunis par Paul Gsell*, 1^{re} édition Paris, Bernard Grasset, 1911, cité ici dans l'édition très illustrée de Paris, Gallimard, collection « idées/arts », 1967 (édition plus récente : Paris, Éditions Bernard Grasset, collection « Les Cahiers rouges », 2005).

¹² Auguste Rodin, *L'Art*, p. 125.

¹³ *Ibid.*, p. 126.

¹⁴ *Ces peintres vous parlent*, de Louis Goldaine et Pierre Astier, présentation de Pierre Restany, Paris, Les Éditions du Temps, collection « L'Œil du temps » établie et dirigée par Jean Baudry, 1964. (Chaque artiste est représenté par sa photographie, une ou deux pages d'entretien en petit corps – les questions posées étant imprimées dans un corps encore plus petit que les réponses – et enfin quelques lignes manuscrites précédant des « Impressions graphologiques ».)

Giacometti nous le montre cigarette entre deux doigts, bouteille et verre posés près de lui, la bouche entrouverte, comme s'il parlait – ce qu'il fait d'ailleurs, après avoir éconduit dans un premier temps les intervenants dont les mouvements dans l'atelier commençaient à l'agacer : « Attendez-moi au café du coin. J'ai justement envie d'aller prendre un verre... dans une demi-heure¹⁵. » Giacometti, resté seul, continue à travailler, puis se rend comme prévu au café, où l'entretien peut alors reprendre sérieusement, alternant questions sur son art et questions sur le jugement qu'il porte sur l'art :

– Quelle sera la peinture de demain ?

La peinture de demain ? Je ne sais si elle existera encore. On ne peut plus aller vers le figuratif et la peinture abstraite se ferme, se dissout : elle s'use.

– En tant que peintre professionnel, vous sentez-vous responsable ?

J'ai beau sculpter, peindre, je suis comme au début. Je ne sais pas encore faire une tête. Il n'y a aucune relation dans le domaine artistique entre ce que je veux et ce que je vais faire. Mais ceci est mon cas qui n'est pas celui des autres¹⁶.

Ce court extrait contient des *topoi* qui ne sont pas spécifiques à Giacometti. L'un consiste à se réfugier dans le « quant à soi », une posture propre à tout artiste que l'on interroge : ainsi donne-t-il l'impression de répondre généreusement à l'attente de son interlocuteur que seul le « je » de l'artiste devrait intéresser. L'artiste est prêt à donner la réponse qui, répétée, écrite, sonnera comme une confidence tout en contribuant à créer son image, d'aucuns diraient sa légende. La forme courte ou aphoristique s'y prête à l'évidence. « *Je ne sais pas encore faire une tête.* » Autre *topos*, répondre à une question sur l'avenir de l'art, par une interrogation sur son présent. Ici, la réponse est particulièrement désabusée : Giacometti se situe explicitement hors du circuit. Ce n'est pas le cas de tous les interviewés, plus engagés, plus enthousiastes... ou plus loquaces, comme l'était Rodin.

¹⁵ *Ces peintres vous parlent*, p. 86.

¹⁶ *Ibid.*, p. 88.

C. Histoire et identité

De l'entretien au propos, du propos à la conversation, de la conversation à la profession de foi : quel qu'en soit le type, ce qui demeure en jeu pour l'artiste dans cette forme de communication dialoguée tient en deux interrogations : « D'où venez-vous ? Où vous situez-vous ? ». Dans l'extrait que je viens de citer, c'est comme si Giacometti répondait à la deuxième.

Quoi qu'il fasse, l'interviewer, par ses questions, renvoie l'interviewé à son histoire personnelle. Une histoire, c'est-à-dire un passé, des passages dans le temps, un présent ; une durée. Une histoire *personnelle* implique un vécu particulier que l'entretien rend justement plus particulier encore. Cet *autrui* qui interroge, s'intéresse à *cet artiste-là* parce qu'il vient de quelque part et qu'il se situe quelque part. C'est le code implicite sans lequel le jeu des questions-réponses ne pourrait avoir lieu, et sans lequel, paradoxalement, *autrui* ne serait qu'un intrus. Notre interlocuteur *entend* les questions que nous posons à travers le filtre de son histoire.

Aussi sommes-nous tentés de transposer à la première personne le double questionnement. « *D'où est-ce que je viens ? Où je me situe ?* » résume le soubassement virtuel de l'entretien. Il est permis de penser que tout créateur – et tout homme et toute femme « du commun » (pour parler comme Dubuffet en y ajoutant le féminin) - se pose un jour ces questions à lui-, à elle-même. Plus que tout un chacun, l'artiste semble amené à s'en expliquer devant *autrui*.

De facto, les questions posées sont prélevées dans un champ très large incluant plusieurs directions : sociale (les milieux), géographique (les pays, les territoires), historique (les apprentissages, les maîtres, les écoles, les groupes), professionnelle (« Préférez-vous le papier à la toile ? »...), philosophique (« L'art est-il une vérité ? », « La peinture a-t-elle un avenir ? ») ; selon les circonstances et les moments historiques, une même question de caractère personnel n'aura pas la même pertinence ; le « Êtes-vous religieux ? » de Gsell à Rodin¹⁷ n'est pas répétable ni même compréhensible ailleurs et en tout temps.

L'artiste est donc confronté au désir très fort de son interviewer qui est de reconstituer le puzzle de sa vie. C'est en puisant dans l'ensemble complexe de

¹⁷ Auguste Rodin, *L'Art*, p. 151. (« ... j'eus l'idée de lui demander s'il était religieux. »)

ses souvenirs, et comme si n'existait ni censure ni oubli, qu'il répond lui-même par des fragments, des « morceaux choisis ».

À ce point de ma réflexion, il me semble que les entretiens réalisés avec des artistes expatriés sont exemplaires. Une thèse récemment soutenue à Paris portait sur la diaspora des artistes de Taïwan. Après la levée de la loi martiale de 1987, la liberté de sortir du pays retrouvée, les expatriés ont été nombreux¹⁸. Une minutieuse recherche sur l'histoire artistique dans cette île occupée à plusieurs reprises constitue le corps de la thèse ; les vingt-sept entretiens réalisés (environ trois cent pages en annexe) retranscrivent les réponses de responsables de musée et de galerie à Taïwan même ou à Paris, et d'artistes de la diaspora taïwanaise fixés à Paris. Il est abondamment question de la mondialisation, des collectionneurs, du marché ; les artistes répondent aussi sur leur travail, les raisons de leur départ, leur adaptation à Paris, leur mode de vie et leurs moyens de subsistance. La Chine est toujours présente dans les questions et réponses ; pays d'immigration, le continent chinois est vu comme un marché potentiel fantastique, mais les réponses sur l'épanouissement de l'art des taïwanais immigrés sont mitigées. « Aujourd'hui, l'art contemporain chinois est en plein essor, pensez-vous que l'art de Taïwan profite de cet essor de l'art contemporain chinois en Occident ? » demande l'historienne d'art. Réponse de l'artiste interrogé (qui est aussi critique d'art) : « Si l'art de Taïwan pouvait profiter de l'essor de l'art chinois actuel, la stratégie politique de l'État chinois serait mise en jeu¹⁹. » Entre le « pays natal » que l'on aime toujours mais qui n'a plus assez de dynamique aux yeux des artistes expatriés, le continent jugé récupérateur et dont on se méfie, et la France, pays d'accueil où les mentalités, quoi qu'on fasse, sont largement éloignées de celles du pays d'origine, la question de l'identité artistique de l'artiste taïwanais imprègne l'entretien, même si elle apparaît reléguée derrière celle, pragmatique, des institutions et du marché. En d'autres temps on l'aurait abordée sous l'angle de « l'acculturation » – mais l'acculturation n'est qu'une autre manière de parler de l'identité. L'artiste apporte une valeur ajoutée *symbolique*, en répondant comme s'il s'était demandé à lui-même : « Qu'est-ce que mon identité aujourd'hui ? L'art a-t-il une identité géographique, politique ? Comment puis-je resté ancré dans une identité passée

¹⁸ Jii-Rong Tseng, *Un art national dans la mondialisation : l'art à Taïwan et dans la diaspora taïwanaise depuis 1987*, Université Paris Ouest-Nanterre-La Défense (Paris-X), décembre 2009.

¹⁹ Jii-Rong Tsen, *ibid.*, p. 223. (Entretien avec Ying-the Chen à Paris le 13 janvier 2007 chez l'artiste.)

que j'ai refusée car elle me bridait, et quelle identité aurai-je alors que je veux me faire une place dans ce monde prétendument "globalisé" ? Comment faire pour être Taiwanais sans l'être ? »

La mémoire sollicitée pour expliciter le passé engage aussi le présent et l'avenir. Nous sommes là au cœur de l'échange : si, venant du même pays que ces artistes, parlant la même langue, l'historienne amène à elle des réponses qui concernent au moins autant l'identité que l'histoire, c'est qu'elle touche à une vérité d'ordinaire tue. Elle devient – et plus généralement tout historien dans une situation analogue devient, sans l'avoir prévu, un passeur entre une histoire générale et un présent singulier.

D. Qui (r)écrit l'histoire ?

La situation d'entretien, redisons-le, implique une alternance de questions et de réponses. Les unes et les autres peuvent s'imbriquer parfois jusqu'à ce qu'on perde la notion d'entretien au profit d'un échange de libres propos selon un fil plus ou moins continu. Pour en rester à la problématique de l'histoire et de la mémoire, je me référerai maintenant aux ouvrages publiés par Georges Charbonnier, qui eurent du succès à la fin des années 1950 et dans les années 1960, l'après-guerre prolongée ayant été une période féconde pour la communication extérieure des artistes – films, photographies en masse, émissions radiophoniques... L'émission régulière de Georges Charbonnier à la Radiodiffusion télévision française (RTF) s'intitulait « Dialogues avec... ». Les « Dialogues avec André Masson », série diffusée en octobre, novembre et décembre 1957, avaient été enregistrés chez l'artiste près d'Aix-en-Provence. L'année suivante, on pouvait les lire sous la forme d'un ouvrage de la collection « Les Lettres nouvelles » dirigée par Maurice Nadeau aux éditions René Julliard. L'auteur désigné est bien André Masson, le livre s'intitule *Entretiens avec Georges Charbonnier*. Une autre série d'entretiens du même Charbonnier réalisés avec plusieurs artistes en 1951 et en 1957, sera publiée sous un titre paradoxal, *Le Monologue du peintre*, chez le même éditeur, en 1959. André Masson y participera à nouveau avec un entretien court, intitulé « Entretien avec André Masson » selon la formule adoptée dans tout le livre. Si j'insiste un peu sur ces détails formels, c'est que la question de l'entretien d'artiste, pour un éditeur, et *a fortiori* pour le lecteur, peut se poser ainsi : « Qui est l'auteur ? » En

1985 paraît aux éditions Ryôan-ji²⁰ une réédition intégrale du premier recueil, celui des entretiens radiophoniques enregistrés et diffusés en 1957. Mais l'auteur désigné en couverture est Georges Charbonnier, le livre s'intitule *Entretiens avec André Masson*, la mention de la « Préface de Georges Limbour » disparaît de la couverture mais pas du grand titre ni de la publication ; cette préface est cependant suivie d'un « Avant-propos » de Charbonnier daté de 1985, que lui-même désigne, du reste, comme une « postface ». On peut s'y perdre ! En fait, l'éditeur marseillais a légèrement modifié le titre de l'émission proprement dite en remplaçant *Dialogues* par *Entretiens*, l'auteur redevenant naturellement Georges Charbonnier. Il est cependant tout à fait dommage que le texte n'ait pas été revu et que les *errata* insérés dans l'édition de 1958 n'aient pas été pris en compte²¹.

Or cette étrange alternative « auctoriale » était aussi rendue possible par la manière dont les entretiens sont conduits et retranscrits. L'ouvrage contient des chapitres constitués de longs dialogues. Les interventions du critique ont une double fonction, rappeler au lecteur le contenu des chapitres précédents et lancer son interlocuteur sur le thème du jour. Au cours du déroulement, le critique impose sa présence, affichant ses opinions personnelles, affirmatif autant qu'interrogatif ; il interrompt parfois les réponses de Masson, comme si cette manière de faire, purement orale, devait rendre l'échange plus vivant, plus véridique non seulement à l'écoute immédiate mais à la lecture. Charbonnier a pour but de faire reconstituer par Masson, verbalement, sa propre histoire d'artiste, en orientant le cheminement selon quelques grandes curiosités du moment. Et celle qui domine est indiquée par le bandeau d'annonce en rouge sur blanc :

*André Masson
et le scandale surréaliste*

Contrairement à ce qu'annonce cette accroche publicitaire, l'épisode surréaliste ne fait pas tout le livre, qui commence à la veille de la guerre de 1914-1918, revient sur l'enfance, et se clôt sur l'année 1945. En 1985, pourtant, l'avant-propos de Georges Charbonnier charge encore la barque en ne portant que sur la relation avec le surréalisme, comme si le reste (l'enfance, la guerre, la rencontre avec Matisse, l'expérience espagnole, l'exil américain) ne pesait pas

²⁰ Marseille, André Dimanche Éditeur.

²¹ Par exemple, « Géricault » entendu et imprimé au lieu de « Chirico », « Beaudin » écrit « Bodin » et quelques autres « coquilles » également importantes.

autant : selon lui, la vie de l'artiste est imprégnée d'un bout à l'autre par le surréalisme. Masson, subtilement, ne refuse pas de front cette idée, mais il la réoriente : en tirant du côté de l'esprit de rébellion, qui lui convient mieux de toute évidence, et en désacralisant assez rudement ses relations avec André Breton à qui son interlocuteur donne une immense aura. Malgré l'extrême courtoisie de l'artiste, le dialogue, de ce fait, se trouve paradoxalement en porte-à-faux sur la question soulignée comme essentielle.

Le récit de Masson, quant à lui, est étonnant par la variété des genres et des temps littéraires qu'il emploie : récit-confession (passé raconté au présent : « J'ai des ennuis [...] », puis au passé composé : « J'ai mené une vie terrible à ce moment-là [...] »²²), dialogues réinventés dignes d'un scénariste, exclamations (« Eh bien, si ! », « Mais non ! », « Attention ! »), apostrophe de l'interlocuteur (« ...vous voyez cela ? », « Eh bien, mon cher Charbonnier »), approbation d'un commentaire (« Oui, je n'avais pas pensé à cela », « C'est très vrai »)... À toute occasion l'humour ou l'ironie affleurent, ce qui rend extrêmement drôles certains passages, sur le surréalisme précisément. Il y a quelques moments forts dans ce grand récit fragmenté que Masson fait de son histoire à travers ses fréquentations, en particulier quand il raconte une conversation avec Matisse lors d'une visite que celui-ci lui rend dans son atelier de Grasse (il convient de préciser que cette rencontre se passe en 1933, époque de la deuxième version de *La Danse* de Matisse pour Barnes et troisième année des *Massacres* de Masson). Résumons : Matisse lui demande comment il commence une toile, et Masson explique qu'il part de « grandes nappes de couleur », ajoute des lignes, puis survient le thème :

Voilà, je procède de cette façon-là, et le tableau, à la fin, je lui donne un titre : c'est un *Massacre*, c'est une *Poursuite*...

Il me dit : « Eh bien, c'est curieux, moi je procède exactement de la manière contraire. Je mets un bouquet sur la table, je voudrais que le tableau une fois terminé – il disait même, le tableau que j'ai fait “d'après ce bouquet” – un jardinier puisse y reconnaître toutes les variétés de fleurs ; mais je ne sais pas ce qui se passe en route, ça devient des jeunes filles qui dansent, etc. » Au fond, conclue Matisse, « c'est la même chose. » « C'est le contraire, mais c'est la même chose²³. »

²² *Ibid.*, p. 97.

²³ *Ibid.*, p. 156.

Et Masson de poursuivre à l'attention de Charbonnier : « ...le lien de toutes les grandes œuvres, moi j'appelle ça "la poésie"²⁴ ».

Comment Charbonnier avait-il pu susciter le souvenir de ce bel épisode ? Avec une question portant sur la personne : « André Masson, quand vous avez fait la rencontre d'Henri Matisse, comment était l'homme ? » Après avoir répondu en trois termes –« imposant, avec un aspect un peu froid, rigide²⁵ » – auxquels il ajoute un peu plus loin « réfléchi » –, c'est d'opinion sur la peinture et sur le ballet²⁶ qu'il s'agit, long développement tenant, dans le volume, la dimension d'une page imprimée. Charbonnier va ensuite relancer sur l'anecdotique : « Est-ce que vous avez gardé le souvenir des jugements qu'il portait sur ses pairs ? » Oui, répond Masson – et l'on en vient à une suite de jugements lapidaires, pas vraiment aimables ; aucun nom n'est cité, pour ne pas créer d'ennuis à l'interviewé qui, en quelque sorte, prête ses souvenirs ; c'est ensuite un jeu pour le lecteur, de deviner de qui il s'agit²⁷.

Ces souvenirs que Masson libère en les faisant jouer de façon quasi familière, sans aucune « pompe », pour le plaisir de ses auditeurs (car à l'origine on est à la radio, ne l'oublions pas), avec un talent et une verve de conteur oral, correspondent sur le fond à une écriture de l'histoire faite par un mémorialiste ou un chroniqueur. De la manière dont il réagit à la situation d'entretien, on peut dire ce que lui-même dit de Matisse: « ... il parlait de toutes choses quand il s'agissait de peinture²⁸ ». Comme le neveu de Rameau, par ses changements de ton et de registre, l'artiste donne du relief à la moindre chose. L'entretien, ici, en assumant pleinement le mode anecdotique, aboutit à un récit de vie dont l'auteur se fait à la fois le scénariste, le dialoguiste et le philosophe. Malgré les interventions nombreuses du critique, c'est comme si l'artiste livrait aux auditeurs (puis aux lecteurs) les prémisses d'une biographie « autorisée ».

²⁴ *Ibid.*, p. 157.

²⁵ *Ibid.*, p. 155.

²⁶ André Masson se trouvait alors dans le milieu des Ballets de Monte-Carlo pour lesquels il avait fait le décor et les costumes de *Présages* dont il devait suivre les répétitions.

²⁷ Ainsi le développement assez cruel, comme le dit justement Masson, rapporté à la page 161 de l'édition que nous suivons, concerne-t-il sans aucun doute André Derain.

²⁸ *Ibid.*, p. 157-158.

Final : au présent, *a contrario*

Il est temps d'avouer à qui j'ai emprunté, en le modifiant, le titre de ces propos. Il m'a été suggéré par un collage de Thomas Hirshhorn, intitulé et réalisé à l'origine en langue anglaise, traduit en allemand, en espagnol, puis en français : « Où je me situe ? Qu'est-ce que je veux ? ». Il l'appelle lui-même un « plan ». C'est une sorte de diagramme ou de schéma qui date de 2007 et prélude à une conférence que l'artiste a d'abord dite en anglais ; à notre invitation, il l'a prononcée en français en 2009 à l'auditorium de l'Institut national d'histoire de l'art²⁹. Cette intervention de Thomas Hirshhorn intitulée par lui « Où est-ce que je me situe ? Qu'est-ce que je veux ? » m'a fait immédiatement penser à un contre-exemple d'entretien. En effet, les questions qu'il pose, se pose, et commente, ne sont pas loin des questions que quelqu'un d'autre, en face de lui, voudrait lui poser. Mais formellement, il ne s'agit pas d'un jeu de questions-réponses typiques d'un entretien même fictif. Dans son plan-collage, l'artiste représenté par le mot « MOI » encerclé au centre, ne laisse place à nul autre *sauf sous la forme de noms d'auteurs*, philosophes (Spinoza, Deleuze, Bataille, Foucault) et artistes (Malévitch, Duchamp, Beuys, Warhol), dont on suppose spontanément qu'ils sont importants pour lui ou qu'il les reconnaît comme faisant partie de son histoire et de son présent³⁰. Quand il colle dans ce même schéma une photo de l'exposition de la « Première foire internationale dada » (1920, Berlin), on suppose, ici encore, qu'elle représente pour lui un moment essentiel ; en l'insérant dans le plan, il la *présentifie*. Il dira dans sa conférence que ce sont *ses influences*.

Ainsi ce ne sont pas les questions d'autrui qui lui permettent d'exemplifier sa propre identité d'artiste combattant (« Je dois être un guerrier ») mais lui-même, auteur d'un assemblage de noms, d'assertions et de questions qui le regardent et qu'il nous donne à regarder, puis à lire avec lui, un assemblage qu'il serait vain et sans aucune signification de vouloir démanteler, puisque tout se tient grâce à un réseau de flèches, de lignes pleines ou en pointillés. Les unités de sens formées par un mot ou un ensemble de mots (typographiés) sont encadrées d'un trait leur donnant une différenciation spatiale ; à l'intérieur de

²⁹ La traduction de l'anglais en français avait été assurée en accord avec l'artiste par Stéphanie Jamet-Chavigny. Nous l'avons éditée, avec les illustrations choisies par l'artiste, dans Stéphanie Jamet-Chavigny & Françoise Levallant (dir.), *L'Art de l'assemblage. Relectures*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, collection « Art & Société », 2011, p. 227-240.

³⁰ Dans la conférence, Hirshhorn ajoute à ceux-ci le nom de Gramsci.

ces carrés ou rectangles (constituant des fonds parfois colorés en rouge ou en jaune), les mots et phrases sont marqués par des signes expressifs tels que le souligné, les capitales, la colorisation, etc. Cette technique met la pratique du collage au premier plan de l'art contemporain parce qu'elle est réalisable par tous : « ... tout le monde – partout dans le monde – a fait au moins une fois dans sa vie un collage³¹ ». Le collage est « une manière de vivre dans le monde ».

Le plan-collage « Où je me situe ? Qu'est-ce que je veux ? » m'apparaît comme l'antithèse des schémas propres et figés de l'histoire officielle de l'art, tel celui que le MoMA (Museum of Modern Art, New York) imposa en 1936 pour marquer les filiations des « mouvements » de l'art contemporain³². « *Re-créer le monde* », créer un « *nouveau monde* » à partir du monde existant, telle est la fonction essentielle, actuelle, combattante du collage selon Hirshhorn. J'entrevois aussi dans le schéma hirshhornien la forme symbolique de ce que devrait être le résultat d'un entretien dans l'art actuel : éclaté, multiforme (les photographies découpées venant comme des « flashes » de mémoire ou des fragments de réalité) et pourtant structuré. Mais sous quelle *forme* le réaliser ? C'est comme si Hirshhorn avait anticipé ma question en répondant par avance : « Lisez et suivez les flèches et les lignes de mon réseau si vous y parvenez », semble-t-il dire, « écoutez la conférence que je vais faire et qui vous donnera les clés de ce collage, qui sont les clés de mon engagement, et si vous allez voir mes expositions, vous rencontrerez à nouveau, mais en volume, dans un espace précis, selon des trajets précis, mon système de références qui vous apparaît tellement éclaté, alors qu'il est si organisé que je vous donnerai l'impression d'avoir tout dit en accumulant mots, objets et fictions ».

Le plan-collage de Thomas Hirshhorn accompagne en effet son exposition *Stand-alone*, grande installation présentée en 2007 à Berlin et en 2008 à Mexico. À l'instar de la visiteuse qui, sur l'une des photographies de l'installation au Mexico, regarde dans la direction de la cheminée recouverte de graphes et de livres amoncelés, je voudrais ici pointer un de ces livres. Placé à la verticale et non empilé, plus grand que les autres, sa présence attire et intrigue : sa couverture reproduit des médicaments en forme de gélules à deux couleurs qui

³¹ Thomas Hirshhorn, « Où est-ce que je me situe ? Qu'est-ce que je veux ? », dans *L'Art de l'assemblage*, *op. cit.*, p. 236.

³² Ce que l'on appelle la « charte » d'Alfred H. Barr, Jr., premier et célèbre conservateur du MoMA créé en 1929, schéma publié dans le catalogue *Cubism and Abstract Art*, New York, The Museum of Modern Art, 1936.

se font écho devant le miroir, et qu'une ligne imaginaire relie aux grandes pilules de carton et plastique monochrome vert (portant toutes l'empreinte « YOU ») installées en tas dans un coin de la pièce ; mis en place pour être repéré, ce « livre » porte le nom de Derrida. Hommage ou clin d'œil à un auteur absent du plan « Où je me situe ? Qu'est-ce que je veux ? » ? Ou plus que cela, index de l'exposition ? Je m'en tiendrai pour finir à rappeler que, hasard ou non, Jacques Derrida (décédé en 2004) est l'auteur des années glorieuses des sciences humaines en France, qui n'a pas ménagé son temps pour satisfaire à la demande d'*entretiens*, les suscitant aussi, considérant cette forme de communication comme les *post-scriptum* de ses propres lectures et analyses, ainsi qu'il le dit à Gérard Farasse dans le dialogue publié sous le titre *Déplier Ponge*³³.

Il reste quand même une question à poser à Thomas Hirshhorn : pourquoi Derrida ? pourquoi *ce* Derrida aux gélules ?*

...

L'entretien ce serait, en somme, déplier au présent des pans de mémoire dans des fragments d'histoire.**

Françoise Levailant

*Je remercie vivement Thomas Hirshhorn d'avoir accepté de lire ce tapuscrit et de m'avoir donné son accord pour la partie qui le concerne.

** Ce texte a été prononcé comme conférence plénière à l'ouverture du colloque international « Entretiens d'artistes. Musique, cinéma & arts plastiques », à l'ULB, Bruxelles, 2010.

³³ Jacques Derrida, *Déplier Ponge, entretien avec Gérard Farasse*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2005. (Réalisés en 1991, publiés en pré-originale dans la *Revue des Sciences Humaines*, n° 228, 1992.) Le prétexte était une conférence de Derrida, prononcée devant Francis Ponge à une décade de Royaumont en 1975, publiée en édition bilingue sous le titre *Signéponge / Signsponge* en 1984 (Columbia, Columbia University Press) ; édition française *Signéponge*, Éditions du Seuil, 1987.