



HAL
open science

Situation d'entretien : de l'interview à l'œuvre d'art

Ophélie Naessens

► **To cite this version:**

Ophélie Naessens. Situation d'entretien : de l'interview à l'œuvre d'art. Les entretiens d'artistes, de l'énonciation à la publication, , pp.169-184, 2013. hal-02045784

HAL Id: hal-02045784

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-02045784>

Submitted on 12 Jun 2019

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.

Situation d'entretien

De l'interview à l'œuvre d'art

L'entretien est aujourd'hui une forme commune de représentation de la parole d'un artiste et un outil avéré de communication sur son œuvre et sa vie. L'apparition d'innovations techniques, concernant la taille et la maniabilité du matériel d'enregistrement, ainsi que le son synchrone, ont donné le jour à une nouvelle forme de pratique de l'entretien : la performance audiovisuelle. Les interviews télévisées émergent à l'occasion des premiers magazines d'informations tel que *Cinq colonnes à la une*¹ à la fin des années cinquante. Tandis que les interviews filmées d'auteurs et de créateurs se banalisent dans les programmes télévisés et prolifèrent sur le réseau internet, les plasticiens s'emparent eux aussi de cette pratique et, tels des journalistes reporters, partent à la rencontre de personnes qu'ils invitent à se raconter face caméra, et explorent les modalités de représentation de leur parole. Dans son ouvrage *Art Action et Participation*, Franck Popper évoque les premières propositions artistiques qui mettent en jeu l'interview au cœur de leur démarche. Il décrit notamment le projet de Jim Haynes, *How do you do?*², comme étant une

« suite d'interviews-portraits sur le thème : "What do you like? - What do you dislike?" avec des séquences de deux minutes chacune, à la suite de quoi, les interviewés doivent laisser leur adresse, qui sera ajoutée à la description de chaque séquence numérotée, ce qui permettra à ceux qui visionnent ultérieurement la bande, de contacter les interviewés, pour continuer la discussion, selon le système "boule de neige"³ ».

Des vidéastes contemporains poursuivent ce type de démarche initiée dans les années soixante-dix en s'intéressant à la réception et à la restitution

1. *Cinq colonnes à la une* fut le premier magazine d'informations télévisées français lancé par Pierre Lazaref en 1959.

2. Jim HAYNES, *How do you do*, 1975.

3. Franck POPPER, *Art Action et Participation, l'artiste et la créativité aujourd'hui*, Paris, Éd. Klincksiek, 1985, p. 319.



Figure 1, 2, 3 et 4.
Rébecca
Bournigault, *Vive*,
installation vidéo,
20 min en boucle,
2003.
Vidéogramme,
courtoisie de
l'artiste.

de la parole d'autrui, fondant ainsi leur processus créateur sur un entretien filmé.

Rébecca Bournigault réalise entre 1992 et 1996 une série de vidéos regroupées sous le titre de *Portraits*. Des personnes y sont filmées face caméra, et, selon une règle du jeu chaque fois différente, elles livrent un récit, donnent à voir une attitude, lesquels, isolés d'un contexte, mettent en jeu leur identité entre intimité et conventions. L'installation de la même artiste, *Vive*⁴, présentée à la galerie Almine Rech à Paris en 2003 se composait de deux projections dont l'une présentait une succession alternée de séquences de vie plus ou moins énigmatiques et d'entretiens d'adolescents. Ces portraits filmés en plans buste sur fond blanc correspondent à deux moments de tournage distincts, le premier lors duquel l'artiste leur a posé la question : « Quelle est ta raison de vivre ? », et le second tourné postérieurement, lors duquel les mêmes adolescents, et d'autres, répondent cette fois à la question : « Qu'est-ce que le désir pour toi ? »

4. Rébecca BOURNIGAULT, *Vive*, 2003. Installation vidéo, 20 min en boucle. Cf. fig. 1.

Au regard de leurs inspirations et particularités, nous examinerons comment ces œuvres fondées sur la représentation d'une parole donnée à l'artiste questionnent les principes de l'entretien filmé, de la situation de communication qu'il induit aux processus en jeu dans les étapes de sa publication.

Enquêtes

Les vidéos impliquant un recueil de paroles engagent l'artiste dans un processus qui se réfère à ceux adoptés dans les champs des sciences sociales et de la communication, en particulier en ce qui concerne la méthodologie propre à la réalisation d'un entretien filmé en télévision. Les emprunts des artistes aux journalistes s'observent avant tout dans les procédures d'enquête instaurées antérieurement au moment de l'entretien. La réalisation effective d'une interview présuppose pour tous une phase de préparation essentielle à son futur déroulement.

Il s'agit avant tout d'identifier, de rechercher et de solliciter la ou les personnes avec lesquelles s'entretenir. Le choix d'une personne à interviewer répond pour le journaliste à certains principes. Généralement, cette personne doit avoir une actualité, et le sujet que sa présence permet d'aborder doit être d'intérêt public. Afin d'effectuer ce choix préalablement théorique, le journaliste s'efforce de se mettre à la place du public auquel il va s'adresser dans la mesure où il aspire à refléter ses préoccupations. Décision prise, le journaliste doit en amont de l'interview recueillir des informations pour parfaire ses connaissances sur la personne à questionner, et préparer l'entretien en fonction de celle-ci. Il existe alors différents cas de figure : l'interviewé peut être une personnalité notoire, l'entretien est alors ciblé ; la personne est interrogée pour ce qu'elle est, généralement dans sa fonction d'auteur. Si l'importance du sujet de l'interview prévaut sur la personne, le journaliste choisit son invité de sorte à ce que celui-ci soit le plus apte à répondre à ses questions. Ce sont alors les castings ou les préinterviews qui valideront le choix initial. Dans les micros-trottoirs ou les *talk shows*, la personne interviewée est un individu lambda, elle est « choisie », sur la base d'un prélèvement arbitraire ; dans la rue, sur le lieu de l'événement à illustrer pour les micros-trottoirs, dans la masse des réponses aux appels à témoins pour les *talk shows*.

Les artistes choisissent et partent également à la recherche des personnes qu'ils intervieweront, mais leur choix demeure subjectif et ne répond à aucun impératif extérieur. Les sujets des portraits de Rebecca Bournigault ne sont jamais des inconnus, ils font initialement partie de sa sphère relationnelle.

La présence de certaines personnes à l'écran dans différentes vidéos nous conforte d'ailleurs en ce sens. Elle explique dans un entretien réalisé en décembre 2010 :

« Je ne fais pas de casting, je ne cherche pas les gens mais j'ai des projets, et, au fur et à mesure des rencontres, ou des gens qui m'entourent, le projet se construit. Je commence alors à tourner quand j'ai les personnes que je souhaite filmer autour de moi⁵. »

C'est ainsi de la rencontre avec elles que naît le questionnement, et que s'élabore une proposition artistique. Pour la pièce *Vive*, le choix des sujets à filmer s'est effectué différemment ; invitée à réaliser une pièce au sein d'un lycée, Rébecca Bournigault a saisi l'occasion pour faire part aux élèves de questions qui lui importaient alors.

Que l'artiste connaisse ses futurs interviewés ou non, ces derniers sont le plus souvent des individus ordinaires. À l'instar de ceux interrogés dans les émissions qualifiées par Dominique Mehl de « télévision de l'intimité⁶ », ils ne sont pas des acteurs de l'actualité, ni des témoins d'un événement, ni des experts du sujet à aborder. Les artistes invitant des inconnus ne les « castent » pas, acceptant généralement tous ceux qui répondent à leur sollicitation. S'il ne s'agit pas de recueillir des informations sur un sujet précis, aucune personne n'est davantage susceptible de convenir qu'une autre pour l'interview.

Au cours de cette indispensable phase préparatoire, l'intervieweur doit passer avec son futur interlocuteur un contrat d'interview. Pas nécessairement protocolaire, le plus souvent verbal, il comporte néanmoins des contraintes à respecter. Le journaliste propose à son invité l'objectif général de l'entretien, lui en explicite le contenu et le contexte éditorial dans lequel il s'intègre, afin qu'il comprenne pourquoi il est sollicité et qu'il le convainque de participer. Tout cela concourt à la fixation du cadre de l'interview dont l'intervieweur est le garant. Le participant aura alors le choix de le refuser ou de l'accepter auquel cas le contrat est établi.

Nous identifions ce type de « contrat » dans les œuvres de plasticiens fondées sur le recueil d'une parole. Certains dispositifs artistiques se révèlent toutefois spécifiques dans l'aménagement de la situation d'interview. Dans de nombreux portraits de Rébecca Bournigault, les personnes sont invitées à être filmées dans un contexte thématique fixé par elle, mais ne savent pas à l'avance le scénario choisi. L'artiste pose la caméra, demande aux gens de se placer face à celle-ci, sans leur donner de précisions quant à ce qu'il va

5. Rébecca Bournigault, entretien réalisé le 16 décembre 2010.

6. Dans l'ouvrage éponyme paru aux éditions du Seuil en 1996, Dominique Mehl emploie l'expression « télévision de l'intimité » pour désigner les différents spectacles audiovisuels fondés sur la parole de personnes ordinaires.

se passer, sans même parfois leur indiquer que faire ou dire. Dans *Portraits 2 minutes*⁷, dix personnes sont assises devant la caméra, l'artiste commence à filmer un gros plan sur leurs visages, sans donner aucune explication et les modèles, après un moment d'inconfort, finissent par comprendre que rien ne se passera. Chaque portrait dure deux minutes. Dans *PORTRAITS parlé silence*⁸ et *Vive*, l'artiste emploie une règle du jeu matérialisée par une question que les personnes ne connaissent pas au préalable: « Qu'est-ce que tu penses de toi ? », « Quelle est ta raison de vivre ? » Cette spontanéité « forcée » existe dans les interviews traditionnelles, mais toujours dans une moindre mesure. Le journaliste prépare en effet la personne à interroger dans le cadre d'une préinterview, cherchant à la mettre en conditions et à la rendre familière du dispositif télévisuel. Chez Rebecca Bournigault, le manque d'indications quant à la marche à suivre implique que les individus soient livrés à eux-mêmes dans leurs choix de mise en scène et en mots. La situation échappe nécessairement à l'artiste, elle ignore ce que le dispositif va provoquer chez les personnes qui réagissent toutes différemment. Bien qu'elles aient accepté la situation de départ, elles n'ont aucune idée de ce sur quoi elles seront interrogées, et n'ont pas conscience de ce qui est susceptible de se passer durant le tournage. L'artiste cherche alors à les mettre en confiance. La situation qu'elle leur propose n'est pas un piège, c'est pourquoi elle leur laisse un droit de regard sur les images filmées et leur donne la liberté de se censurer après coup. Elle précise à ce propos que

« s'ils refusent que ça soit montré, [elle] ne les présente pas. Parce qu'on est pas du tout ici dans un processus de voler des informations à l'insu des personnes, il y a toujours ce jeu de ce qu'elles veulent bien montrer et du rapport qu'elles ont à la caméra ».

Elle poursuit :

« Après avoir tourné, je leur demande si elles acceptent que j'utilise l'enregistrement que j'ai fait d'elles, je leur explique la pièce, comment ça va être montré, et je leur redemande ensuite au moment du montage pour être sûre qu'elles soient d'accord. Je fais aussi signer des documents pour le droit à l'image. Une signature implique un investissement de la personne. Elles doivent être en accord avec ce qui s'est passé et leurs réponses⁹. »

Ainsi, le « contrat d'interview » passe par un engagement mutuel du réalisateur-questionneur et de son sujet, le premier se positionne vis-à-vis de

7. Rebecca BOURNIGAULT, *PORTRAITS 2 minutes*, vidéo, 1993.

8. Rebecca BOURNIGAULT, *PORTRAITS parlé silence*, installation vidéo, 1992.

9. Rebecca Bournigault, entretien réalisé le 16 décembre 2010.

ses intentions quant au projet mené, apportant ainsi une forme de caution verbale aux participants, et le second accepte que son image et ses dires soient présentés.

Situation d'entretien

L'élaboration d'une interview filmée par un artiste s'origine dans une situation d'échange verbal entre lui-même et un autre, ce qui implique un registre méthodologique assimilant les présupposés des codes et des techniques d'entretien utilisés dans les interviews traditionnelles. La situation d'interview filmée n'est pas une situation de communication ordinaire. Outre la présence ostensible de la caméra, la personne interviewée s'adresse à un interlocuteur sans pour autant qu'il y ait de véritable dialogue entre eux. L'un questionne tandis que l'autre répond, sans réversibilité possible des rôles. L'interview présente de plus un double niveau de conversation. Il y a d'abord cet échange durant lequel l'intervieweur recueille les réponses du modèle. Dans un second temps postérieur à la réalisation, un autre niveau de communication apparaîtra lors de la retransmission des paroles à un public dans l'espace télévisuel ou dans celui de l'exposition.

Les mêmes instances sont en présence dans les deux situations d'interview. La première est jouée par l'artiste, ou le journaliste, qui est l'auteur de l'interview de part le rôle inaugural qu'il revêt. C'est lui qui initie le récit par la ou les question(s) à son invité. Il assurera ensuite cette fonction d'auteur dans la restitution des paroles recueillies, engageant sa responsabilité dans l'investissement de toutes les fonctions de structuration et de mise en forme de la réalisation finale. La seconde concerne l'interviewé qui répond aux questions. Mais intervieweur et interviewé ne sont jamais seuls acteurs sur scène, une troisième instance apparaît à travers le médium utilisé : la caméra. Ce « personnage » en représente un autre, le public à venir, dont l'écoute future demeure indistincte et invisible. Dans son ouvrage *Faire dire*, Claude Sauvé identifie les trois formes que revêt la présence du public dans les interviews. Cette forme est d'abord théorique : sans public, il n'y a pas lieu de faire d'interview. C'est aussi une présence psychologique « parce que c'est du public que l'intervieweur détient son mandat, son autorité, sa légitimité et son égalité avec l'interviewé¹⁰ ». Il s'agit également d'une présence physique, car bien qu'il soit distant dans l'espace et le temps, il y a toujours quelqu'un devant l'écran.

10. Claude SAUVÉ, *Faire dire, L'interview à la radio télévision*, Montréal, Les Presses universitaires de Montréal, 2000, p. 188.

Les vidéos d'artistes fondées sur le recueil de la parole d'un autre présentent des singularités au niveau des postures et des jeux de représentation qui prennent acte dans l'interview. Dans une situation audiovisuelle ordinaire, si artiste il y a, il est en position de l'interviewé. Face à lui, son interlocuteur n'est le plus souvent qu'une instance qui représente – est à la place d[e] – une autre : le public, le commanditaire. L'intervieweur est un médiateur, il transmet une attente présumée du public. *A contrario*, l'artiste est en position d'intervieweur et les questions posées ne le sont pas en fonction d'un public mais de sa proposition artistique définie en amont.

L'artiste s'inscrit lors de l'interview dans une posture de retrait. Il n'imprime pas sa présence à travers le sujet traité mais laisse au sujet la possibilité de se raconter librement. La présence silencieuse de la caméra devient son seul interlocuteur. Dans ces vidéos, nous n'entendons pas la question à laquelle répond le participant. Seules ses réponses sont données à voir et à entendre. Le dialogue est tronqué en monologue : c'est la caméra qui interroge. Rébecca Bournigault précise : « Je ne lève jamais les yeux de la caméra pour regarder la personne, si la personne s'adresse à moi, elle le fait à travers la caméra¹¹. » Nous ne rencontrons généralement pas les traces de la présence d'un échange verbal entre artiste et modèle dans ces œuvres : ni questions, ni même marqueurs d'adresse. Nous pouvons supposer qu'il n'en existe aucun, ou plus vraisemblablement que les éventuelles interventions de l'artiste ont été coupées au montage final, et demeurent *off*. Ces œuvres tendent donc à effacer la présence particulière de l'artiste en tant qu'interlocuteur.

Pour faire advenir la parole d'un individu, l'intervieweur initie pourtant le récit par une question. Les interviews télévisées sont communément régies par une question principale qui révèle une hypothèse de travail, structure l'ensemble de l'interview et de laquelle découle une liste de questions successives. Dans la majeure partie des vidéos d'artistes, le récit s'introduit également par une question, selon le modèle de l'interview journalistique par questions/réponses. Rébecca Bournigault n'en emploie volontiers qu'une seule, le plus souvent mentionnée au préalable dans sa sollicitation. Cette question précise provient de la propre ligne de pensée de l'artiste, ne change pas en fonction du participant et possède autant de réponses possibles qu'il existe d'individualités. Contrairement à la série de questions précisément ciblées du journaliste, la même question s'enchaîne ici, répétée autant de fois qu'il y a de participants.

Les questions posées par Rébecca Bournigault ne visent pas le recueil d'informations, il ne s'agit pas d'élucider quelque chose, ou de traquer la réponse juste. L'artiste déclare à ce sujet :

11. Rébecca BOURNIGAULT, « Interview » avec Guillaume Nez, *Purple Prose*, n° 10, octobre 1995. Republié dans le catalogue d'exposition de la 4^e Biennale d'art contemporain de Lyon, *L'autre*, Réunion des Musées Nationaux, 1997, p. 203.

« Je ne cherche pas la vérité, toute réponse existe en soi. Dans la série des *PORTRAITS*, je n'élimine pas, on voit toutes les personnes que j'ai filmées à partir du moment où elles acceptent que cela soit montré. Nous sommes dans un contexte où même quelqu'un qui ment est dans une sorte de vérité¹². »

Que les personnes disent vrai ou inventent, cela n'a pas d'importance, il n'y aurait d'ailleurs aucun intérêt à le vérifier. L'artiste explicite les raisons de ce manque d'intérêt pour la vérité des réponses recueillies :

« Ce qui importe c'est autant la manière dont la personne répond que ce qu'elle raconte, je pense même que cela prévaut à la réponse elle-même. Il n'y a pas de bon ou de mauvais, il n'y a pas de raté, il n'y a pas de vérité, il y a un moment donné, dans un contexte particulier, qui fait que les choses se définissent un peu hors de ce que l'on a l'habitude de voir, de par le fait extrêmement simple que ce moment va être projeté¹³. »

Dans les portraits filmés de Rébecca Bournigault, ce ne sont pas les informations livrées ni même les récits en soi qui priment, mais bien davantage la manière dont les sujets se présentent, se donnent à voir et à entendre. Les dispositifs que l'artiste construit offrent aux personnes interrogées une marge de manœuvre très limitée : elles sont assises face caméra, doivent répondre à une question unique très précise, et dont elles n'ont aucune idée. La création d'un dispositif extrêmement restreint est pour l'artiste le moyen de faire advenir durant l'enregistrement « une sorte de moment particulier qui implique chez la personne une condition originale pour répondre à la demande qu[elle] formule, une condition qui génère une introspection quasi immédiate, qui permet d'atteindre ce moment de la conversation où quelque chose bascule¹⁴ ».

Cet espace de liberté réduit instaure également une relation particulière entre artiste et sujet, une relation à deux, presque intime, qui place d'emblée l'entretien hors de ses conditions habituelles. Cette relation permet une attention portée à la personne filmée essentielle pour l'artiste. Elle confie à ce propos à Nicolas Bourriaud :

« Contrairement à ce qui se passe à la télévision, à travers une forme analogue, celle du micro-trottoir, les gens que je filme sont magnifiés. J'accorde quelque chose à l'autre, qui devient alors moins étranger, à tel point que le regardeur peut avoir un rapport privilégié avec tel ou tel d'entre eux. La différence avec le sondage télévisuel,

12. Rébecca Bournigault, entretien réalisé le 16 décembre 2010.

13. *Ibidem*.

14. *Ibidem*.

c'est cette relation tripartite qui s'instaure entre la personne filmée, le public et moi. On peut soudain être ému – pas une émotion pathétique, télévisuelle, mais une émotion mise en forme. Je montre tout, ni plus, ni moins¹⁵. »

Choisir le modèle de l'interview filmée pour recueillir la parole d'un autre a inéluctablement une influence sur la représentation et l'énonciation du modèle par lui-même. Le passage à la représentation médiatisée n'est jamais une simple captation mais transforme le sujet parlant, fut-il dans une relation privilégiée avec son interlocuteur. Parler devant une caméra n'est pas une situation banale pour la majorité d'entre nous. Au-delà de l'angoisse que cette situation est susceptible de générer, le participant se met en scène et en mots. François Jost explique à propos du témoignage télévisé :

« Tout sujet plongé dans l'univers d'un studio, pourrait-on dire, provoque une réaction du même genre : la caméra *transforme tout interviewé en acteur de lui-même*, en sorte que la frontière entre le témoignage et la représentation de soi devient indiscernable¹⁶. »

Ainsi, le témoignage filmé est toujours filtré par l'image que l'interviewé donne de lui, par l'image qu'il souhaite voir médiatiser. Celui qui s'exprime devant la caméra a conscience que son récit sera entendu par d'autres, et que ses paroles et son image sont destinées à une masse indéfinie de spectateurs. La personne filmée est toujours consciente d'être l'objet d'un portrait, elle sait qu'elle est filmée pour être montrée dans un certain contexte, qu'il soit télévisuel ou artistique. Rebecca Bournigault remarque :

« Il y a confrontation avec la caméra et le passage par l'introspection. De plus, les gens savent qu'ils sont filmés et qu'ils vont être vus. Cela introduit une dimension supplémentaire, un cadre spécial où je me situe. Leurs réponses s'adressent à eux-mêmes et au public. J'agis comme un vecteur¹⁷. »

Si le passage devant la caméra transforme le sujet filmé et induit un effort de contrôle de son comportement et de ses mots, subsistent néanmoins toujours des moments de lâcher prise, de silence ou d'absence, qui le révèle d'une autre manière. Pour l'artiste :

15. Rebecca BOURNIGAULT, « Un échange entre Rebecca Bournigault et Nicolas Bourriaud (remix) », *Rebecca Bournigault / Nicolas Bourriaud / Frédéric Fournier, Rencontres 1*, Paris, Almine Rech Éd./Éd. Images Modernes, 1999, p. 3.

16. François JOST, *La Télévision du quotidien, Entre réalité et fiction*, 2^e édition, Bruxelles, Éd. De Boeck Université, 2003, p. 72.

17. Rebecca Bournigault, entretien réalisé le 25 avril 2003 par Clément Dirié pour paris-art.com. [<http://www.paris-art.com/interview/interview/931/rebecca.html>].

« Ce qui est important, c'est que l'on retrouve les gens tels qu'ils sont. Les gens répondent simplement. Ils ne cherchent pas à affirmer une identité parce qu'ils se retrouvent devant une caméra. J'ai plutôt l'impression que les personnes sont justes par rapport à elles-mêmes. Chaque réponse est intéressante, même un blanc. Certaines personnes se trouvent dans l'incapacité de répondre : mais ce n'est pas une incapacité, ce sont des moments de réflexion, de doute, et c'est ça qui apparaît¹⁸. »

Constructions

L'interview est devenue une forme rituelle de communication, notamment parce que sa forme spécifique donne aux paroles proférées l'apparence du naturel et de l'authenticité. Mais si la technique vidéographique suscite souvent l'impression que la personne que nous distinguons parler à l'écran est l'auteur de ce que nous voyons, les deux formes d'interview comprennent néanmoins un double niveau d'énonciation. Il existe d'une part un récit initial dans lequel l'énonciateur est l'auteur du récit et d'autre part une narration filmique dont le réalisateur prend en charge l'autorité.

Dans le contexte des interviews télévisées, qui s'apparentent de ce point de vue au contexte documentaire, l'enregistrement de la parole d'autrui est utilisé en tant que document, un matériau de base au même titre que les écrits, les photographies, les images d'archives télévisuelles ou les reconstitutions. L'interview est ainsi une source d'information, un moyen d'investigation pour interroger le réel. Elle a en effet pour but de renseigner le public ; Claude Sauvé précise : « La fonction du genre demeure avant tout de faire la lumière, par la parole d'un interlocuteur, sur lui-même ou sur une situation qu'il connaît, dans le but d'informer ou d'expliquer¹⁹. » Le statut d'auteur du réalisateur face aux images et aux contenus de parole est par conséquent particulier. S'il élabore un objet filmique à partir de prises de vues considérées comme des documents, il doit cependant veiller à construire des conditions ou garanties d'objectivité dans la représentation produite. L'intervieweur doit également respecter le contrat qui le lie à la personne interrogée, il s'engage implicitement à rapporter fidèlement ses propos, sans les dénaturer.

Au niveau formel, les entretiens filmés par Rébecca Bournigault donnent à voir des images de parole qui portent l'empreinte des représentations médiatiques. Le sujet filmé en plan fixe est cadré de manière à être isolé, il

18. Rébecca BOURNIGAULT, « Interview » avec Guillaume Nez, *op. cit.*, p. 203.

19. Claude SAUVÉ, *Faire dire, L'interview à la radio télévision*, *op. cit.*, p. 20.

Figure 5.
 Capture d'écran,
 interview filmée de
 Rébecca Bournigault
 paris-tv réalisée
 à l'occasion de
 la projection de
*Portraits temps
 réel* au Zèbre
 de Belleville
 lors de la Nuit
 Blanche, publiée
 le 15/09/10.
 Interview
 consultable à
 l'adresse : [[http://
 www.dailymotion.
 com/video/xetvr5_
 nuit-blanche-
 portraits-temps-
 reel-a_news](http://www.dailymotion.com/video/xetvr5_nuit-blanche-portraits-temps-reel-a_news)].



s'inscrit généralement dans un non-lieu visuel : un mur blanc, un décor sans connotations. Si la neutralité de la mise en scène rappelle celle des studios de télévision, l'artiste l'accentue de manière à créer une véritable décontextualisation des sujets. Cette modalité de filmage ancre la dimension corporelle de la parole dans une attention spécifique au visage. Cette attention est parfois renforcée par des plans très rapprochés isolant un regard, une bouche, un plissement de peau²⁰. Ces portraits sont aussi majoritairement tournés en plans fixes. Nous remarquons pourtant une légère différence au niveau du cadrage entre les deux catégories d'interview. Dans celles télévisées, l'interviewé ne s'adresse pas à la caméra, il n'a pas de regard direct vers celle-ci. Il s'adresse à l'intervieweur, placé légèrement en retrait, hors champ, le plus près possible de la caméra, mais en décalé²¹. Ce dispositif participe à rendre présent l'intervieweur à l'image – lorsqu'il n'y est pas déjà physiquement présent. En effet, le journaliste apparaît souvent dans l'alternance des plans entre lui et l'interviewé, selon le tour de parole. Au contraire, les artistes tentent d'effacer leur présence, le regard face caméra, le participant est seul à l'écran.

20. Rébecca BOURNIGAUT, *Vive*, 2003. Installation vidéo, 20 min en boucle. Cf. fig. 2.

21. Cf. fig. 5.

Les vidéos des entretiens enregistrées par le plasticien sont donc quasiment de même nature que celles issues de la télévision. Ces enregistrements deviennent ensuite une matière première qui participera à la construction d'un objet filmique. Si, pour l'élaboration de tout entretien, la réécriture et le montage demeurent des étapes nécessaires de sa conception à sa publication, il ne s'agit pas pour l'artiste de livrer des informations sur l'interviewé, mais bien de faire œuvre de cette situation d'interview. Les actes de construction menés dans l'optique d'une interview « diffusable » s'opèrent en télévision au service d'une idée essentielle : donner au spectateur une impression de spontanéité et d'aisance dans l'échange. *A contrario*, la position de l'artiste l'inscrit dans une recherche visant le plus souvent à réduire les « effets de réel ». Il s'engage ainsi dans des processus qui questionnent et construisent le don de parole comme sa représentation.

Les protocoles instaurés par Rébecca Bournigault en situation d'entretien interrogent les principes narratifs, le retour sur soi-même et sur son récit. Pour *PORTRAITS parlé muet*²², contrairement à ce qui se passe généralement dans ses pièces, les personnes furent prévenues à l'avance de la question qui leur serait posée. Libre à elles de prendre le temps de la réflexion. Confrontées à la caméra, l'artiste leur demande : « Qu'est-ce que tu penses de toi ? ». Elle retranscrit ensuite intégralement les réponses. Quelque temps plus tard, elle invite de nouveau les personnes s'étant confié lors du premier enregistrement. Cette fois, celles-ci ne connaissent pas la raison de leur présence. Assises face caméra, Rébecca Bournigault leur remet une enveloppe et leur demande de lire son contenu. Ce texte qu'elles ont sous les yeux, c'est le leur qu'elles découvrent petit à petit. Dans l'installation, ces deux temps d'enregistrements sont présentés à travers deux projections installées en vis-à-vis ; deux sources d'images, mais une seule bande-son : celle de la lecture.

La lecture de leur propre texte fait perdre aux réponses initiales des participants toute leur spontanéité. Le temps qui s'est écoulé entre les deux moments d'enregistrement a effacé les affects contenus au départ dans leurs récits. Le processus mis en place, à l'instar de la mémoire humaine, élimine quelque chose dont il ne reste qu'une trace transformée. Ils lisent leur texte d'une manière pragmatique et distanciée, « comme si c'était une recette de cuisine », pour reprendre les termes de Rébecca Bournigault. Quelque chose s'est éteint dans leur récit, faisant sonner étrangement la lecture. Si certains se cantonnent à lire, de nouvelles choses apparaissent pour d'autres ; le texte provoque des commentaires, voire même des réactions physiques. Un homme exprime par exemple son appréhension face à une future perte de cheveux, à la relecture, nous l'observons, fouillant de sa main libre l'objet de ses inquiétudes. Les sujets interviewés deviennent

22. Rébecca BOURNIGAULT, *PORTRAITS parlé muet*, installation vidéo, 1995.

ici les acteurs de leur propre histoire. Comme le remarque Hervé Thoby dans un document édité à l'occasion de l'exposition *Travelling Latéral*, dans cette vidéo : « Chacun se sent finalement étranger à lui-même, bute sur ses propres paroles, annone et bredouille²³. » Par ailleurs, la projection en vis-à-vis livre la collision perturbante entre deux visions d'un même récit de soi, l'une contenant tous les attributs physiques et verbaux d'une expression spontanée tandis que l'autre demeure dépourvue d'emphase et d'émotions.

Dans *Vive*, une jeune fille se présente deux fois à l'écran. Lors du premier enregistrement, à la question « Quelle est ta raison de vivre ? », elle avait répondu n'en avoir aucune. Elle est alors invitée par l'artiste à réitérer son passage face caméra. Cette « deuxième chance » permet à la jeune fille un retour sur sa propre parole, la commentant et la reconsidérant à la lumière du temps passé et de la réflexion.

Ces dispositifs d'enregistrement provoquent ou autorisent chez le sujet interrogé une prise de distance vis-à-vis de sa parole, une prise de distance qui fait apparaître le modèle comme double. Le récit de soi génère un rapport à soi-même, entre le sujet dont la pensée construit un discours et sa parole effective dans un instant donné, mais aussi entre le contenu des paroles livrées et une manière d'être à sa parole engageant son corps et sa voix. Ce mouvement dialectique de soi à soi peut en outre s'envisager comme conception d'un sujet parlant oscillant entre deux formes de conscience de lui-même. Sur ces images, les interviewés s'exposent, conscients d'être l'objet d'un portrait filmé, mais apparaissent également hors de cette conscience d'eux-mêmes, lorsqu'ils sont confrontés à leur propre parole ou lors du passage par l'introspection. Le sujet n'apparaît jamais ici dans sa permanence, oscillant toujours entre différents modes d'énonciation de lui-même.

Dans un processus journalistique, le moment du montage est l'étape nécessaire afin de donner aux paroles de l'interviewé la forme qui corresponde au format éditorial imposé. Il s'agit avant tout d'un travail de découpe ; le réalisateur supprime blancs, répétitions et lenteurs du discours. Ce qui se passe en amont de l'énonciation est également effacé. Si la diffusion télévisée ne peut souffrir de moments « inutiles », les artistes adoptent souvent des partis pris tout autres. Dans *Vive*, les adolescents tentent de répondre à des questions complexes. Face à celles-ci, les réponses se font plutôt lentes, garçons et filles formulent leurs propres questionnements, leur discours est clairsemé de silences et d'hésitations. La transcription des réponses donne un aperçu de ces hésitations :

23. Hervé Тhoby, *Rébecca Bournigault*, document édité à l'occasion de l'exposition *Travelling Latéral* [Rébecca Bournigault, Kristen Mosher, Michèle Waquant, Marijke van Warmerdam], 23 mars – 26 mai 1996, Le Quartier, centre d'art contemporain de Quimper, p. 4.

« C'est difficile ... heu ... Ben j'en ai pas, tout simplement, j'ai pas de raison de vivre, heu, juste vivre passer mes jours et puis voilà.
(silence)

Bonne question (*long silence qui dure jusqu'à la fin de la prise*)²⁴. »

Ces moments s'inscrivent dans leurs discours, en font partie, et traduisent toute la difficulté de l'élaboration d'une réponse définitive à cet instant de l'enregistrement. L'artiste a choisi de ne pas retirer ces moments au montage, mais de les inscrire au cœur de la représentation de leur parole. L'artiste capte et donne à voir les temps d'hésitation et de réflexion des personnes qu'elle interroge, cherchant ainsi à travailler sur cet instant invisible à l'image durant lequel la personne cherche une réponse possible dans son esprit. La question du temps donné à la personne se livrant est une dimension essentielle dans le travail de l'artiste, et c'est cette temporalité particulière qu'elle met en place et représente qui distingue ses œuvres des processus télévisuels. Dans ces derniers, la contrainte de temps est essentielle; la parole est toujours précipitée, découpée pour convenir au format imparti. Au contraire, ici, les dispositifs permettent aux sujets de prendre le temps de laisser advenir un discours sur eux-mêmes. Rébecca explique :

« Nous sommes dans l'anti-télévision parce que justement il y a le temps, et la notion de temps en vidéo est extrêmement importante. En télévision on est dans l'audience, on est dans la réponse efficace, la surenchère, etc., alors qu'ici, c'est tout le contraire. J'ai parfois fait des vidéos dans lesquelles les personnes ne parlent pas pendant plusieurs minutes, et ce temps-là n'existe pas en télévision. Ce temps de la respiration, de tout ce qu'il y a avant les mots, avant le sens, c'est ça que je filme. La personne est secondaire en télévision, tandis que dans mon travail ce sont des *portraits*, c'est le portrait de chaque personne qui est filmé et c'est en cela que j'emploie le terme d'œuvre d'art, parce qu'il existe cette dimension : faire le portrait de quelqu'un et prendre le temps de le faire²⁵. »

Les hésitations et les silences font par ailleurs valoir la matérialité de la parole. Il n'y a pas ici de montage son dont le but serait une clarification des paroles émises. Dans les vidéos de Bournigault, le son est pris en direct, il conserve ainsi du moment de l'enregistrement l'immédiateté d'origine, mais aussi son grain propre, le souffle des personnes interrogées, le bruit de leur respiration. Si le langage s'en trouve parasité, la parole devient alors un objet sonore. Hervé Thoby commente : « Par-delà ce qui est énoncé, c'est l'acte d'énonciation qui importe, lorsque le sens est court-circuité par la matérialité brute de la parole : les monologues brisés, les balbutiements²⁶. »

24. Transcription issue de *Vive*, 2003. Installation vidéo, 20 min en boucle.

25. Rébecca Bournigault, entretien réalisé le 16 décembre 2010.

26. Hervé Thoby, *Rébecca Bournigault*, op. cit., p. 3.

Dans *Vive*, les images des entretiens des adolescents ne constituent pas un récit linéaire, mais sont entrecoupées par d'autres plans, lesquels ne semblent *a priori* pas liés aux premiers. Ces plans ont comme seul point commun leur aspect plastique: le même grain d'image, le même flou de bougé, des contours que l'on distingue mal, et ce même aspect énigmatique. Nous entrevoyons des scènes de dispute conjugale, une femme allongée aux yeux fermés, des personnes qui s'enlacent, une scène avec de jeunes enfants, du sexe habillé et un gros plan final sur un bras en train de se faire tatouer « Rébecca Bournigault »²⁷. La superposition de différents registres de représentation qui semblent déconnectés les uns des autres donne une autre dimension aux entretiens filmés. Malgré une apparence de discontinuité, cette pièce apparaît comme sous-tendue par une logique interne; tout ici renvoie à la question du désir. L'interrogation « Quelle est ta raison de vivre? » appelle une réflexion quant à notre condition, nous engageant à prendre conscience de nos manques tout autant que de nos aspirations. Nos raisons de vivre se révèlent dans ce qui nous anime comme dans nos quêtes. Un adolescent dit:

« Ma raison de vivre, c'est l'amour, l'amitié, la sympathie, le besoin de travailler, les connaissances, y a tout en fait si on travaille pas, on peut pas vivre, car sans argent, on peut pas se promener, prendre des vacances.²⁸ »

Mais cette interrogation induit parfois la prise de conscience d'un manque:

« J'ai pas de raison de vivre. »

À la question « Qu'est-ce qu'est le désir? », les adolescents répondent majoritairement en abordant cette notion d'un point de vue physique:

« Le désir, c'est quand on éprouve quelque chose de, de vachement fort pour la personne qu'on aime, ça fait plein de frissons partout, et puis ça fait tourner la tête aussi, et puis on ressent un truc comme ça dans le ventre, et puis, voilà, c'est tout²⁹. »

Mais ils évoquent aussi le désir comme action, comme tendance vers une fin:

« C'est comme la volonté (*silence*)
peut être plus fort [...]
c'est peut être ça qui fait qu'on avance
c'est un moteur³⁰. »

27. Rébecca BOURNIGAULT, *Vive*, 2003. Installation vidéo, 20 min en boucle. Cf. fig. 3. et 4.

28. Transcription issue de *Vive*, 2003. Installation vidéo, 20 min en boucle.

29. *Ibidem*.

30. *Ibidem*.

Les scènes que Rébecca Bournigault entrecroise avec ces récits filmés, qu'elles soient réelles ou fictionnelles, portent une forte charge symbolique. Ces scènes renvoient toutes à une certaine conception du désir. De ce désir qui nous saisit l'estomac, nous fait avancer ou nous frustre, comme évoqué dans les entretiens, ces scènes apparaissent comme des métaphores. C'est le désir sexuel comme instinct physique nous portant vers le plaisir, qui se joue tant dans les scènes d'enlacement, de sexe habillé, que dans les accusations d'adultères. Le désir, c'est aussi la prise de conscience du manque, de la frustration et de la convoitise évoquée dans l'altercation qui remet en cause la relation de couple. Cette notion renvoie également à nos aspirations, qu'elles concernent la sexualité, la maternité, etc. Le désir, c'est enfin celui vis-à-vis de l'artiste – l'artiste comme objet de désir – qui s'éprouve dans son inscription physique à même la peau.

Dans le va-et-vient entre les entretiens des adolescents et les images métaphoriques, de nouveaux liens se créent. La vision globale de la pièce introduit alors cette question du désir dans un contexte qui ne relève plus de la confession intime, mais s'ouvre sur un ailleurs. Il ne s'agit pas ici d'illustrer un récit personnel, mais bien de le faire dialoguer avec un récit collectif et de mettre en perspective une vision en mouvement. L'interpénétration des images participe à ce processus, livrant une forme visuelle qui transpose et déplace la confession vers un anonymat universel. L'interrogation individuelle, fut-elle au départ celle de l'artiste même, est dépassée pour s'inscrire dans un questionnement existentiel qui échappe au bruit des histoires vécues et inventées.

Les interviews d'artistes et de journalistes s'avèrent différentes dans les conceptions qu'elles engagent comme dans les processus en jeu dans leur élaboration. Néanmoins, celles-ci donnent toujours à voir et à entendre une personne qui parle d'elle-même³¹, livrant des informations à travers les questions des journalistes, se révélant chez les artistes, au-delà de ses réponses, dans sa dualité, ses silences et ses manques. Si les œuvres abordées ici prennent leur objet chez d'autres individualités, elles révèlent toujours quelque chose de leur auteur. En adressant des interrogations qui lui sont propres et/ou en puisant ses sujets dans son entourage immédiat, les vidéos de Rébecca Bournigault imbriquent le soi intime de l'artiste dans un être avec l'autre. C'est alors qu'elle pose, comme le souligne Hervé Thoby, « la question du "qui suis-je", comme un entr'aperçu qui permet à la fois d'être dans le monde et d'y glisser ses inquiétudes et ses désirs³² ».

31. Il existe néanmoins des cas particuliers : lorsqu'une personne est interrogée en tant qu'expert d'un sujet x ou y, elle ne dit rien d'elle-même à proprement parler, si ce n'est de façon indirecte, dans la mise en scène et en mots qu'elle livre.

32. Hervé THOBY, *Rébecca Bournigault, op. cit.*, p. 2.