

Avant-propos

L'entretien est l'une des formes les plus manifestes des modes de discours et de pensée dialogiques, dans la mesure où un entretien implique la mise en relation de deux, ou plusieurs personnes, qui sont en dialogue. Ce dialogue a toujours lieu selon un cadre un minimum institué ou prédéfini. Les sujets de discussion sont en partie pré-supposés. C'est sans doute ce qui différencie un entretien d'un échange impromptu. Pourtant, les propos développés ici n'obéiront pas à une définition de l'entretien strictement posée au préalable, avec l'intention par exemple de distinguer ce genre des formes de l'interview et de la conversation. Le lecteur pourra se saisir de cette formulation ouverte, et l'approcher selon les diverses lectures proposées, puisqu'en préambule nous entendrons simplement l'entretien comme la forme dialogique qui se produit entre « voix et oreilles », ainsi que l'écrit Louis Marin¹, sans se désaisir de l'intérêt que revêt la retranscription de ces paroles et en nous autorisant même l'étude d'entretiens fictionnels, où la dualité n'est que simulation de l'artiste. De plus, il conviendra de se demander si le passage aux outils numériques, mais également aux entretiens sonores ou filmés, a modifié notre perception de cette forme d'échanges.

Finalement, ce qui motive cette étude est la pleine intégration dans les discours sur l'art d'une forme d'écriture qui engage l'artiste à s'exprimer sur le processus de création. Habituellement hors du faire, le discours sur l'œuvre de l'artiste sera dans ce cas fondé sur une articulation entre pratique et théorie. On pourra d'ailleurs se demander si d'un champ artistique à un autre, la pratique de l'entretien implique des spécificités disciplinaires, dans le temps de réalisation de l'entretien comme dans celui de son étude *a posteriori*. C'est ainsi qu'en introduisant un certain nombre de propos inhérents à l'étude de ce type d'échanges par « une approche herméneutique des entretiens d'artistes », Florent Siaud nous propose de considérer l'importance de l'expérience de l'artiste et de sa parole dans les recherches en sciences humaines et sociales à travers un champ bien précis, celui du théâtre.

1. Voir Louis MARIN, *De l'entretien*, Paris, Éd. de Minuit, 1997.

À une époque où l'artiste ne peut plus faire l'économie de la communication, celui-ci est souvent amené à s'exprimer, pour un public contemporain ou futur, pour faire valoir un projet, jusqu'à se livrer parfois sur « tout ce que [nous avons] toujours voulu savoir sur [lui] sans jamais oser le [lui] demander² », de l'essentiel à l'anecdote. Ainsi apprend-on « sans peine » de l'artiste Martin Kippenberger, dans une conversation avec Daniel Baumann, que son héritage a été investi en grande partie dans une entreprise de cuir, où les employées – sept jeunes filles – passaient leur temps à faire du yoga³ !

La parole de l'artiste et ses écrits occupent une place déterminante dans l'analyse et la compréhension de sa création. À ce sujet Douglas Huebler compte parmi les irréductibles lorsqu'il écrit : « Ce que je dis fait partie de l'œuvre d'art. Je ne vais pas voir les critiques pour commenter mon travail. Je leur dis moi-même de quoi ça parle⁴. » Si cette déclaration de Huebler tient à sa posture conceptuelle qui envisage le langage comme partie intégrante de l'œuvre, elle n'en est pas moins utile pour réfuter l'idée d'un artiste incapable de communiquer. Le public est avide de cette parole en regard de l'œuvre d'art. Ernst Kris et Otto Kurz, dans leur ouvrage *L'image de l'artiste*, énoncent justement le recours à l'auteur quand son œuvre est sujette au jugement du public. Dans ce cas, « l'artiste, avec une ironie délibérée, se place sur un pied d'égalité avec le profane ; il abandonne lui aussi la "sphère esthétique" et présente sciemment l'œuvre d'art comme la réalité, mettant ainsi en évidence l'ineptie du jugement de son antagoniste⁵ ».

L'entretien avec l'artiste constitue une source d'informations importante pour le commentateur artistique. Elle est une archive particulièrement intéressante tout en devant être soumise à l'analyse critique, car elle se positionne entre témoignage de première main et réécriture de l'histoire, tant de la part de celui qui répond aux questions que de celui qui les pose. Ainsi que l'a démontré Paul Ricœur, par exemple, on sait que l'Histoire avec un grand H s'élabore selon des modes d'écriture qui sont souvent proches de ceux de la fiction, de ceux des histoires avec un petit h. Et justement, « l'entretien est généralement destiné à faire dire à l'artiste de quoi est faite son histoire

2. Formule récurrente dans l'étude ou les titres d'entretiens. Elle est le titre du texte de Sylvain Diaz sur Michel Vinaver. Elle apparaît dans le résumé de la quatrième de couverture de Martin KIPPENBERGER, Daniel BAUMANN et Jutta KOETHER, *Kippenberger sans peine, avec des clichés de reconnaissance*, Genève, MAMCO, 1997, et elle est également reprise pour le titre du livre de Hans Ulrich OBRIST *et al.*, *Hans Ulrich Obrist, Everything You Always Wanted to Know about Curating * But Were Afraid to Ask*, Berlin, Sternberg Press, 2011. Ce titre est lui-même repris du film *Everything You Always Wanted to Know about sex * But Were Afraid to Ask* (1972), réalisé par Woody ALLEN. On remarquera d'ailleurs la reprise de l'astérisque chez Obrist.

3. Martin KIPPENBERGER, Daniel BAUMANN et Jutta KOETHER, *Kippenberger sans peine, avec des clichés de reconnaissance*, *op. cit.*, p. 17-19.

4. Douglas HUEBLER, « Manifeste » (1969), cité dans *L'Art conceptuel, une entologie*, Paris, Éd. MIX, 2008, p. 422.

5. Ernst KRIS et Otto KURZ, *La Légende de l'artiste, un essai historique*, Paris, Allia, 2010, p. 104.

et comment il se situe dans une histoire plus générale⁶ ». Raymond Hains, toujours prolix, dans un entretien⁷ avec Hans Ulrich Obrist pose la première question et semble mener la conversation. Cette capacité hainsienne à monopoliser la conversation ne s'exerce d'ailleurs pas en tout lieu. Ainsi un retour aux sources⁸ permet à Franck Chauvet dans le présent ouvrage de mener l'enquête sur les conditions et la nature des propos de l'artiste.

Nombre d'entretiens d'artistes manifestent aussi des tentatives évidentes de parade au discours. Andy Warhol, par exemple, développe dès 1962 dans une interview avec le magazine *Art Voices*⁹ une stratégie de l'évitement, de la passivité et du renversement qui consiste à ne répondre que par oui ou par non. Ces contrefaçons, détournements et parodies au sein des entretiens d'artistes, Laurence Corbel s'y est intéressée justement à travers les exemples d'Andy Warhol et de Robert Morris, qui semblent revendiquer une personnalité insaisissable de par leur attitude. Il est aussi question dans ce texte de la substitution de l'habituel interlocuteur par un chat chez Marcel Broodthaers et par un *alter-ego* chez Joseph Kosuth. Ce même *alter-ego*, Arthur R. Rose, qui est responsable des « Four interviews with Barry, Huebler, Kosuth, and Weiner ».

Un autre aspect des questionnements relatifs aux entretiens d'artistes consiste à savoir, à travers les diverses typologies du genre, s'il est possible de distinguer la part du théorique, du biographique et du fictionnel dans ces paroles ? La difficulté de l'entretien se cristallise dans le souhait de vouloir rejouer le réel. Dans *De l'entretien* Louis Marin écrit : « En vérité, tout entretien écrit est la fiction d'un entretien oral, même lorsque celui-ci a eu "réellement" lieu, qu'il a été enregistré et qu'il est transcrit de l'écoute à la lecture. Il est une fiction au sens originel du terme, un façonnement, un modelage, un objet de langage, comme un poème mais selon d'autres règles, il est clos sur lui-même et enferme son temps d'écriture-lecture dans les signes dont il est fait¹⁰. » Il y a donc bien des rapports à la fiction qui sont inhérents à la forme de l'entretien. Entre des entretiens fictifs qui donnent des éléments d'analyse pertinents sur un travail d'artiste et des entretiens

6. Compte rendu de l'intervention de Françoise Levailant (CNRS/INHA) : « "D'où est-ce que je viens ? Où je me situe ?" L'entretien entre mémoire et histoire » (conférence plénière), Colloque international interdisciplinaire, *Entretien d'artistes, musique, cinéma & arts plastiques*, Université Libre de Bruxelles, du 2 au 4 déc. 2010, en ligne sur [www.pictoriana.be/pdf/pictoriana_318120.pdf] (9/06/12).

7. Voir Hans Ulrich OBRIST, *Conversations, Volume I*, Paris, Manuella, 2008, p. 363-372.

8. Pour les besoins de son enquête Franck Chauvet se rend à Reims au *Café du Palais*, lieu où s'est tenu l'entretien entre Raymond Hains et Marc Dachy publié sous le titre *Langue de cheval et facteur temps, Entretien*.

9. « C'est de l'art, le pop art ? Un entretien révélateur avec Andy Warhol », *Art Voices*, décembre 1962, repris dans Alain CUEFF et Kenneth GOLDSMITH, *Andy Warhol, Entretiens 1962/1987*, Paris, Bernard Grasset, 2005, p. 27-29.

10. Louis MARIN, *De l'entretien, op. cit.*, p. 14.

réels dans lesquels les artistes font s’immiscer la fiction, nous verrons à quel point le statut de la parole de l’artiste peut être complexe à interpréter. Ces deux approches de la fiction, il en sera largement question dans les textes de Julie Noirot, de François Balanche et de Sylvain Diaz, des arts plastiques au théâtre en passant par la musique avec l’adaptation d’un texte de Paul Valéry par Claude Debussy.

Mais que livre alors l’artiste dans un entretien qui ne peut-être réductible à son œuvre ? Non littéraires *a priori*, les entretiens d’artistes sont souvent considérés comme une forme expresse d’autobiographie. Et c’est précisément ce que dénonçait Gilles Deleuze : « Écrire, c’est propre. Parler c’est sale. C’est sale parce que c’est faire du charme¹¹ », dit-il lors de l’entretien filmé qu’est *L’Abécédaire*. Sale parce que la parole valorise plus la personne que son propos. Et l’interview conduit l’artiste à se mettre en valeur, à se livrer plus sur sa personne que sur son œuvre.

Louise Bourgeois écrit dans un texte intitulé « Compulsions tendres », qu’elle exècre l’écrit autobiographique, lorsqu’il laisse apparaître, entre les lignes, le désir de son auteur de voir passer son nom à la postérité¹². Cette aversion revendiquée pour ce qui relève de l’autobiographie mondaine se manifeste dans sa relation avec le critique Bernard Marcadé au cours d’un échange dont Éléonore Antzenberger fait l’étude dans son texte « Louise Bourgeois ou l’art de jouer à être soi dans un entretien filmé ». Deleuze, lui, oppose l’interview, forme de prise de parole en public, à la conversation, plus intimiste, dans laquelle le charme des propos d’autant plus essentiels qu’ils sont sans idées, sans intellectualité, devient une source et puissance de vie. L’essayiste Claude Jaeglé reprend le schéma du philosophe dans son ouvrage *L’interview, artistes et intellectuels face aux journalistes*, et écrit : « D’un instant à l’autre, la parole et le charme passent de l’état le plus indigne au statut le plus précieux¹³. » En somme, la conversation privée serait libre, tandis que la parole publique serait servie, obéissant à un véritable rite d’angoisse et de défaillance verbale. D’autant que les talents oratoires seraient l’apanage des avocats, politiciens et autres animateurs télévisés suspectés d’un penchant manipulateur et payant leur aisance d’une réputation d’escroquerie. Dans cette logique, « aucun individu montrant une qualité dans ce domaine n’échappe[rait] au soupçon de grand banditisme¹⁴ », écrit encore Claude Jaeglé. Sollicité à de nombreuses reprises par les médias,

11. À la lettre C comme Culture, dans *L’Abécédaire de Gilles Deleuze, avec Claire Parnet*, réalisé par Pierre-André BOUTANG, Paris, Montparnasse (DVD), 2004. Cité dans Claude JAEGLÉ, *L’Interview, artistes et intellectuels face aux journalistes*, Paris, Presses universitaires de France, 2007, p. 15 et 88.

12. Louise BOURGEOIS, « Compulsions tendres », *Destruction du père-reconstruction du père : Écrits et entretiens, 1923-2000*, Paris, Daniel Lelong, p. 317.

13. Claude JAEGLÉ, *L’Interview, artistes et intellectuels face aux journalistes*, op. cit., p. 92.

14. *Ibidem*, p. 35.

télévisés notamment, Pasolini semble très lucide quant à ces effets de la parole orale, ainsi que le montre ici Federica Maltese, et apparaît comme l'artiste de la situation en toute occasion, tant sa posture manifeste un besoin d'être toujours attentif à l'image qui émane de ses interviews.

Une autre question consiste à savoir dans quelle mesure et comment l'artiste construit une propre représentation de lui-même à travers les entretiens qu'il accorde. La parole qui émerge lors d'un entretien, avant même d'être rapportée grâce à diverses formes de publication, implique déjà des processus d'écriture, de construction, de reconstruction. Si ces processus sont parfois inconscients, certains artistes en jouent aussi de façon tout à fait réfléchie.

Plus exactement, il convient sans doute de considérer que s'il y a une écriture de la parole ou quelque chose de ce genre au cours d'un entretien, cela se produit à la fois du côté de l'artiste et de son interlocuteur. Ceux qui ont déjà eu l'occasion de réaliser des entretiens savent que, généralement, leur contenu est tributaire de deux mouvements qui peuvent être selon les cas antagonistes ou complémentaires. D'une part, les questions formulées avant l'entretien trahissent les attentes de celui qui le mène. Inévitablement, ces attentes orientent le cours de l'entretien, l'artiste venant y répondre, les confirmer, les préciser et les compléter. D'autre part, lors de l'entretien, l'artiste a cette capacité plus ou moins marquée de contredire les attentes de l'intervieweur, de les infirmer ou de digresser à partir d'elles. C'est ce que John Cornu qualifiait lors de son intervention pour la journée doctorale « de tension entre des contenus de connaissances normatifs et ce que l'on pourrait appeler des accidents épistémologiques¹⁵... » Dans son texte sur sa méthode de « l'entretien comparatif », John Cornu fait retour sur plusieurs échanges qu'il a menés avec Daniel Buren, Cécile Bart, Felice Varini, Claude Rutault, Mathieu Mercier, Michel Verjux, Jean-Luc Moulène et Claude Lévêque, selon une même ligne directrice vouée à être redessinée par ses interlocuteurs.

Or que révèlent ces multiples initiatives qui invitent à communiquer, si ce n'est à dévoiler l'énigme associée à l'œuvre d'art et le mystère de son origine dans l'esprit du créateur.

Les premiers mythes et légendes décrits chez Pline ont formé toute une tradition des écrits sur les artistes à travers lesquels les créateurs font l'objet d'une valorisation symbolique, qui s'est vu renouvelée avec la figure du génie romantique, la modernité, et plus récemment avec certaines formes de médiatisation proches de la *starification*.

15. John CORNU, « L'entretien comparatif », journée doctorale *Études de la forme dialogique des écrits d'artistes : Les entretiens*, Université Rennes 2, 24 février 2011.

Sigmar Polke, parmi d'autres, a produit des travaux qui visent à déconstruire et à tourner en dérision l'idée même d'inspiration, dont les entretiens cherchent souvent à débusquer l'origine. Une de ses réalisations les plus emblématiques à ce propos est une œuvre de 1969¹⁶. Le tableau se résume en effet à une surface blanche dont le coin supérieur droit a été recouvert d'un triangle noir. Rien de spectaculaire, si ce n'est que l'artiste a inscrit sur la surface blanche la phrase suivante : « Des êtres supérieurs ont donné l'ordre : peindre le coin droit du haut en noir¹⁷ ! » Si l'on s'en tient à cette démarche empreinte d'ironie, l'artiste ne serait qu'un émissaire et n'aurait plus rien à dire. Quel judicieux subterfuge, alors, pour les artistes qui répugnent à simplifier leur pensée ou à la rendre approximative. En effet, lors d'un entretien, l'artiste, plutôt que de répondre à ses seules questions doit répondre à celles d'un autre, issu d'un monde médiatique ou critique tandis que le lecteur n'a jamais accès à la forme brute de l'entretien. Ce qui n'empêche parfois quelques entorses à la règle¹⁸.

On doit alors se demander quelle place et quel rôle l'écriture et la réécriture occupent-elles dans l'élaboration d'un entretien, de sa conception à sa publication ? Irmeline Lebeer dans ses notes à la fin du recueil d'entretiens qu'elle compose sous le titre *L'Art ? c'est une meilleure idée*¹⁹ !, explique que Christian Boltanski et Marcel Broodthaers ont monté leurs interviews eux-mêmes à partir de retranscriptions brutes, satisfaits de cette proposition qui leur était faite pour répondre aux délais impartis en vue de la publication de leur catalogue respectif. Et Broodthaers, en plus de reformuler ses propos, a réécrit plusieurs fois les questions de l'auteur.

Mais dans ce cas, qu'est-ce qui dans un entretien procède de la parole de l'artiste ou de la parole de l'intervieweur ? La forme la plus classique de retranscription des entretiens est l'alternance de questions-réponses. Il existe également deux formes de retranscriptions moins courantes, toutes deux en continu, l'une rapportant les propos à la troisième personne, l'autre à la première personne et revendiquant la paternité de l'artiste. La retranscription n'est donc plus une fin mais un moyen de l'entretien.

Quel statut, enfin, reconnaître à l'entretien en comparaison d'une étude critique ou historique ? L'entretien est pour l'artiste une confrontation à la voix du public, comme l'écrit Jaeglé : « La présence du stylo qui note, du

16. Sigmar POLKE, *Höhere Wesen befehlen : rechte obere Ecke schwarz malen !*, 1969, 150 x 125,5 cm, collection Sammlung Froehlich, Stuttgart.

17. La phrase originale qui constitue également le titre de l'œuvre est en allemand : « *Höhere Wesen befehlen : rechte obere Ecke schwarz malen !* »

18. Voir par exemple la transcription de la représentation de *L'Entretien* qui s'est tenu le 17 janvier 2007 au Crédac, Centre d'art contemporain d'Ivry-sur-Seine, interprété par les comédiens Renan Carteaux et Volodia Serre, dans Thomas Boutoux et Guillaume Leblon, *L'entretien / The interview*, Paris, Paraguay press, 2009.

19. Irmeline LEBEER, *L'Art, c'est une meilleure idée ! Entretiens 1972-1984*, Paris, Jacqueline Chambon, 1997.

micro ou de la caméra qui enregistrent, anticipe la présence d'un observateur collectif qui assimile cet échange au discours public²⁰. » Si l'enregistrement sonore ou vidéo offre un accès plus vivant, la retranscription vise la restitution d'un contenu générique pour l'histoire de l'art. Elle permet pour le chercheur une meilleure référence textuelle, un support tangible et participe plus concrètement de la postérité de l'artiste. Elle est un outil de mémoire. Pour Hans Ulrich Obrist, qui archive et mène en permanence de nombreux échanges avec des artistes, des architectes, des scientifiques, etc., les entretiens – avant d'être figés dans le temps et couchés sur le papier, donc inévitablement séparés des vies dont ils témoignent – étaient à l'origine de l'ensemble de son activité de curator sans qu'il ne les enregistre nécessairement au départ. Il explique dans les réponses aux questions que nous lui avons envoyées, qu'il a éprouvé plus tard le besoin d'enregistrer ces conversations pour lutter contre l'oubli. Cependant, au cours de sa retranscription, l'entretien subi en règle générale de nombreuses modifications, interdisant que l'on puisse considérer ce texte comme une simple retranscription littérale et neutre. Au fil des traductions, de nombreuses informations peuvent disparaître ou perdre de leur valeur. Un livre tenu pour références peut alors véhiculer d'abondantes erreurs. À ce sujet, Obrist cite ses expériences d'entretiens peu cohérents mais finalement « particulièrement drôle », avec des artistes dont il ne maîtrise pas langue. Ainsi sous-entend-il que c'est moins la transcription – nécessaire à la transmission de l'échange et qu'il délègue le plus souvent à l'éditeur – que la traduction qui génère des erreurs et qui peut assurément engendrer des contresens.

L'artiste est lui aussi à l'origine de deux grandes catégories de transformations, l'une consiste en l'autocensure de certains passages engendrée par un changement de position après un temps de recul conséquent ; l'autre, la plus courante, consiste en la correction du niveau de langage initial par euphémisation des propos. Le cadre oral et détendu d'une conversation favorise des écarts ou des libertés linguistiques qui sont évacués de la retranscription au détriment de la fonction communicative. L'écriture donne à la pensée le temps de se formuler. L'oral, en revanche, convoque les propos de l'artiste dans l'immédiat même s'il est concédé à Samuel Beckett, par exemple, de rester « pendant peut-être deux minutes plongé en lui-même, complètement étranger au monde extérieur²¹ », avant de répondre à une question.

La retranscription affadit le phrasé empreint de spontanéité et cette forme de théâtralisation propre à la prise de parole en public. Avec la retranscription, ou « trappe de la scription » pour reprendre les mots de Roland Barthes dans son texte « De la parole à l'écriture » :

20. Claude JAEGLE, *L'Interview, artistes et intellectuels face aux journalistes*, op. cit., p. 74.

21. *Ibidem*, p. 9.

« C'est l'innocence même de cette tactique, perceptible à qui sait écouter comme d'autres savent lire, que nous gommons. L'innocence est toujours exposée; en réécrivant ce que nous avons dit, nous nous protégeons, nous nous surveillons, nous censurons, nous barrons nos bêtises, nos suffisances (ou nos insuffisances), nos flottements, nos ignorances, nos complaisances, parfois même nos pannes (pourquoi, en parlant, n'aurions-nous pas le droit, sur tel ou tel point avancé par notre partenaire, de rester sec?) bref [...] la parole est dangereuse parce qu'elle est immédiate et ne se reprend pas²². »

Par ailleurs, la question de la publication est tout aussi importante que celle de l'enregistrement de la parole – enregistrement étant entendu non pas du point de vue strictement technique, mais au sens large de recueil de la parole. De même, on doit entendre ici publication au sens large, et au sens littéral : c'est-à-dire ce qui permet de rendre public. En effet, il arrive qu'un entretien ait lieu publiquement, en *live*. C'est le cas pour l'entretien entre Raymond Hains et Marc Dachy, mais dans la plupart des cas il se produit de façon privée, entre l'artiste et son interlocuteur, puis il est publicisé/publié dans un second temps. Ici, la presse et l'édition jouent un rôle important, mais aussi les médias audiovisuels, la télévision notamment. Et évidemment, chaque média possède certaines spécificités qui peuvent marquer différemment les conditions d'énonciation et de restitution d'un entretien.

Dans une situation de parole filmée, l'entretien est une pratique que les artistes intègrent parfois à leur démarche artistique. Le texte « Situation d'entretien : de l'interview à l'œuvre d'art », d'Ophélie Naessens, considère l'entretien à travers l'image filmée de l'interviewé, en faisant un écart et en envisageant une situation dans laquelle l'artiste n'est plus le témoin dont on recueille la parole mais celui qui l'enregistre. Ce déplacement est intéressant, car il permet d'étudier la forme même de l'entretien, les conditions de communication et les processus de publication qu'elle implique.

En somme, ce livre se structure autour de trois questions principales – chacune pouvant se ramifier en de nombreuses interrogations parallèles – : le rapport de l'entretien à la fiction ; l'écriture ou du moins la formulation de la parole, considérée du côté de l'artiste, du côté de celui qui l'interroge, ou à travers la situation de communication que l'entretien instaure entre l'un et l'autre ; et enfin, les conditions de restitution ou de publication des entretiens et leurs effets sur les discours qui sont rapportés.

22. Roland BARTHES, *Le Grain de la voix, Entretiens 1962-1980*, Paris, Éd. du Seuil, 1981, p. 10.