

# Le don de la parole : exemple d'usage du langage verbal dans les arts plastiques

Ophélie Naessens

► **To cite this version:**

Ophélie Naessens. Le don de la parole : exemple d'usage du langage verbal dans les arts plastiques. Marges - Revue d'art contemporain, Presses universitaires de Vincennes, 2011, Langage(s) de l'œuvre d'art, 10.4000/marges.431 . hal-02045778

**HAL Id: hal-02045778**

**<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-02045778>**

Submitted on 16 Jul 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.

# Le don de la parole : exemple d'usage du langage verbal dans les arts plastiques

À partir des années 1980, des artistes s'emparent du support vidéo-graphique, se tournent vers ceux qui les entourent ou parcourent le monde à la rencontre d'autrui, orientant leur caméra vers des visages, à l'écoute d'une parole. Cet intérêt pour la rencontre avec un autre, la réception et la restitution de sa parole singulière, se présente aujourd'hui sous des formes hétérogènes dans le champ artistique. Cette étude prend pour objet des œuvres de vidéastes contemporains dans lesquelles l'artiste a donné la parole à quelqu'un, l'a filmé et en a donné une représentation. Ce type de processus artistique engage l'artiste à rencontrer un autre recherché, à l'amener à lui faire partager son expérience privée pour ensuite chercher des modalités de transmission de son récit. Nous ancrerons notre étude sur deux œuvres : la série de vidéos *Les Portraits des histoires* d'Esther Shalev-Gerz et le film *On Air* d'Alain Michard.

Entre 1998 et 2000 Esther Shalev-Gerz a produit quatre séries, composées de vidéos et photographies, intitulées *Les Portraits des Histoires*<sup>1</sup>. Dans ces projets, l'artiste a invité les habitants d'un quartier à répondre devant sa caméra à la question suivante : « Quelle histoire faut-il raconter aujourd'hui ? ». En résulte une vidéo dans laquelle se succèdent les récits de chaque participant filmé en gros plan. Dans *On Air* d'Alain Michard<sup>2</sup>, deux femmes sont dans ce qu'on imagine être une pièce d'appartement plongée dans la pénombre. Elles se racontent alternativement, évoquant le rapport qu'elles entretiennent avec leur propre corps à travers des histoires intimes. Ce corps dont elles narrent la mémoire et la conscience est aussi celui qui nous est donné à voir grâce à des petites sources lumineuses.

Ces œuvres donnent à voir une personne se racontant selon des processus de travail et des modalités de représentation très différents. Nous pourrions être tentés de placer ces deux pratiques à l'opposé : l'une, parangon de l'authenticité de l'enregistrement vidéographique ; l'autre, de la fiction filmique. Mais, « qui parle » dans ces vidéos ? Se poser cette question, c'est chercher à imaginer ce qui se passe dans la création, du don d'une parole supposée « authentique » à la construction d'une représentation. Nous nous interrogerons ainsi sur la manière dont la mise en œuvre artistique explore les modalités de restitution d'une « parole donnée », remettant en cause la conception d'une transmission directe.

## Protocole(s) de rencontre

Chercher à établir l'authenticité du don de la parole dans ces vidéos suppose de se pencher sur plusieurs paramètres essentiels tels que le protocole de rencontre employé, les modalités de recueillement de la parole ainsi que les contenus des récits. Il s'agira d'abord de s'interroger sur l'identité de l'énonciateur en présence. Tandis que dans les années 1970, nombre d'artistes étaient enclins à tourner la caméra vers eux-mêmes, inscrivant leurs paroles au cœur d'un travail sur l'image et le récit de soi, ceux qui nous intéressent opèrent un retrait autobiographique de leur œuvre pour aller à la rencontre d'autrui. La particularité de ces vidéos réside dans la présence d'une personne sollicitée pour venir se raconter devant la caméra. Il peut s'agir de professionnels de la représentation. Dans *On Air* d'Alain Michard, deux danseuses faisant initialement partie de la sphère relationnelle de l'artiste prennent la parole. Elles ont été choisies dans la mesure où leur médium de travail et leur expérience présentaient un lien avec la thématique envisagée (le rapport au corps), et parce qu'il ne s'agissait en aucun cas pour l'artiste de travailler

<sup>1</sup> Esther Shalev-Gerz, *Les Portraits des Histoires*, 1998-2000 ; œuvre présentée au Centre national de la photographie, Paris, 2010. Installation de quatre projections vidéos, 120 min., 160 min., 90 min. et 110 min.. 186 photographies couleurs de dimensions variables. Quatre séries : *Auber-villiers* 1998, *Belsunce* 1998, *Skoghall* 2000, *Sandwell* 2008.

<sup>2</sup> Alain Michard (chorégraphie et réalisation), *On Air*, 43 minutes, Audrey Gaisan-Doncel et Pascale Paoli (Interprétation et textes), Coproduction : Alain Michard / Louma, La Grande Halle de la Villette, 2009.

**/3** « Les danseurs travaillent sur leur corps, à même leur corps, c'est lui qui fournit la matière première du travail [...]. Elles ont cette expérience, qu'on aille chercher dans leur propre corps, dans leur propre tête, dans leur propre histoire, dans leurs propres émotions ». Alain Michard, entretien réalisé avec l'auteur le 14 juillet 2010.

**/4** Esther Shalev-Gerz, dans Marta Gil, « Entretien », dans *Esther Shalev-Gerz*, catalogue d'exposition (Paris, CNP, 2010), Lyon, Fege éditions, 2010, p. 45. **REFERENCE (AUTEUR DU CATALOGUE) ?**

**/5** Jean-Christophe Royoux, « Gillian Wearing : La violence des émotions au cœur du sujet », dans *Gillian Wearing. Sous influence*, catalogue d'exposition (Paris, MAMVP, 2001), Paris, Paris-Musées, 2001, p. 16. **AUTEUR DU CATALOGUE ?**

**/6** *ibid.*, p. 18.

**/7** Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

avec des amateurs. Avant tout danseuses, elles n'en fournissent pas moins une prestation d'actrice**/3**. Mais certains artistes préfèrent aux professionnels la participation de personnes ordinaires. Pour *Les Portraits des histoires – Aubervilliers*, Esther Shalev-Gerz a sollicité les habitants du quartier. Leur existence réelle est alors attestée par leur appartenance à cette communauté dont l'institution accueillant le projet est la garante. L'artiste explique ce choix d'opter pour des participants « ordinaires », qu'elle qualifie d'« actants » : « Je préfère faire surgir la figure humaine non pas par l'intermédiaire d'une mise en scène construite avec des acteurs professionnels mais plutôt avec des participants qui, par leur présence, leurs paroles ou leurs silences, permettent d'aller plus loin dans la perception de la réalité**/4** ». Pour Jean-Christophe Royoux, un passage de l'anonymat à l'acteur s'opère pour le participant : « tout se joue dans la relation entre le moment de la rencontre qui constitue l'autre, quelconque, anonyme, en interlocuteur singulier, et le moment où, le contrat conclu [...], ce quelqu'un devient *acteur*, par le simple fait d'assumer la médiation de l'enregistrement [...]. Autrement dit, le passage à la parole [...] est la condition d'une véritable conversion de la personne anonyme en personnage**/5** ».

Ainsi, sans que cela ne se rapporte à une quelconque professionnalisation, le passant anonyme accède par sa participation au statut de personnage. Chaque personne rencontrée devient un acteur potentiel pour ces vidéos. Mais parler d'acteur, c'est d'emblée se placer dans le registre de la représentation. Traditionnellement, l'acteur contrôle et assume l'image qu'il donne de lui et cette représentation est mise au service d'un récit. Ici, c'est l'interprète du récit qui est le véritable sujet, au sens où l'entend Jean-Christophe Royoux quant au travail de Gillian Wearing : « [...] non seulement sujets de l'énonciation (ce sont eux qui "parlent"), mais également sujets de l'énoncé (c'est d'eux dont il s'agit). Ils ne sont plus, à proprement parler, les acteurs d'une histoire, c'est plutôt, si l'on peut dire, l'histoire *qui est en eux***/6** ».

Cette double position du racontant « sujet et objet du récit » est celle que l'on retrouve dans les récits autobiographiques. Ces derniers sont traditionnellement régis par un « pacte autobiographique » identifié par Philippe Lejeune**/7** qui se fonde sur un contrat de lecture établi sur une triade d'identités, affirmant dans l'œuvre l'identité du nom. Nous distinguons dans cette valeur d'identité d'une part celles de l'auteur et du narrateur et d'autre part celles du narrateur et du personnage principal. Selon la perspective délimitée par Philippe Lejeune, le nom de l'auteur doit être mentionné et renvoyer à une personne réelle qui engage sa responsabilité dans l'énonciation. Si dans les autobiographies littéraires il est souvent aisé de repérer un auteur dont le nom

renvoie à une personne réelle, établir ce fondement dans nos vidéos s'avère plus complexe. Ce n'est pas une généralité d'y trouver les noms et prénoms de celui qui se raconte. Il arrive même qu'il n'en soit fait aucune mention et le récit demeure alors totalement anonyme. Dans le cas contraire, ces informations se trouvent majoritairement au sein d'un discours encadrant la vidéo, paratexte filmique, dans les génériques de début et/ou de fin, identifiant alors les auteurs des récits dans la liste des participants au projet. La vidéo se prolonge dans certains cas par une publication qui retrace le projet. Nous trouvons en préface des publications réalisées pour chaque version des *Portraits***/8** une liste par ordre alphabétique des participants. Néanmoins, ces noms ne sont pas reliés aux transcriptions présentées de manière anonyme au sein du même ouvrage. *A contrario* des reportages télévisuels dans lesquels sont mentionnés les prénoms voire les noms des personnes interviewées par un sous-titre incrusté dans l'image, les vidéastes font rarement coexister l'identité textuellement désignée et l'image de la personne se racontant à l'écran. Les vidéos d'artistes fondées sur le récit d'un autre ne permettent généralement pas de faire la liaison entre le nom de l'auteur du récit renvoyant à la personne réelle qui l'a préféré, lorsqu'il est présent, et le narrateur. Ce lien peut exceptionnellement se créer lorsque la personne à l'écran se présente. Un seul participant des *Portraits-Aubervilliers* se nomme dans la vidéo, et c'est ce « Bonjour. Kaya**/9**. » qui permet au lecteur de relier l'image au nom présent dans la liste des participants — Kaya Basile — et ainsi de prouver l'adéquation entre personne réelle et personnage à l'écran. S'il s'avère à première vue difficile d'attester que le narrateur est une personne réelle que l'on pourrait nommer, une enquête approfondie soumettant ces vidéos à l'épreuve de vérification permet néanmoins d'établir cette concordance. Par ailleurs, tandis que l'auteur du récit est absent dans un texte littéraire, il est ici physiquement présent à l'image. Nous entendons ici sous le terme d'auteur celui qui parle, et non l'artiste en tant qu'auteur de l'œuvre. C'est la nature indicielle de l'enregistrement vidéographique qui permet l'attestation de la présence réelle de l'auteur. Il existe un « Je-Origine réel », « une personne qui a existé réellement, et qui a passé un moment de sa vie devant la caméra**/10** », faisant le récit d'une expérience vécue de l'intérieur. La vidéo crée un lien entre l'image de la personne à l'écran et le récit. Ce lien tissé entre l'image et le narrateur à travers l'énonciation audiovisuelle d'un « je » suscite un « sentiment de vécu ». Comme le suggère François Jost, « l'image est comme authentifiée par celui qui raconte son histoire**/11** ».

Les pratiques évoquées plus haut ont pour point commun de fonder

**/8** *Esther Shalev-Gerz, les portraits des histoires, Aubervilliers, Paris / Aubervilliers, ENSBA, Les Laboratoires d'Aubervilliers, 2000. REFERENCE (AUTEUR) ?*

**/9** Transcription issue de *Esther Shalev-Gerz, les portraits des histoires, Aubervilliers, op. cit.*, p. 26.

**/10** François Jost, *La Télévision du quotidien, Entre réalité et fiction*, Bruxelles, éditions De Boeck Université, 2003, p. 57.

**/11** *ibid.*

**/12** Alain Livache, *Alter Ego, Quand les relations deviennent formes*, Chartreuse de Melan, - Pole départemental d'art contemporain, Taninges (74), du 5 juillet au 21 septembre 2008, p. 4. **CATALOGUE D'EXPOSITION ?**

leur processus de création sur une relation de communication pour aboutir à une forme plastique. L'artiste qui fait appel à la participation d'autrui s'implique dans la réalité de l'univers social et met en place des stratégies qui s'apparentent aux approches journalistiques ou sociologiques. Afin de devenir un « passeur de paroles »<sup>/12</sup>, il est tenu de s'engager personnellement dans un processus relationnel. Il instaure un protocole dans lequel il part à la recherche d'une personne et définit les conditions d'une rencontre. Enregistrer le récit d'un individu suppose au commencement la rencontre avec celui-ci. Au préalable, l'artiste doit définir un type de personne à rechercher correspondant aux critères définis dans son projet, constituant ainsi un groupe d'individus. Ce groupe constitué par Esther Shalev-Gerz s'établit au regard de l'inscription des individus dans le quartier dans lequel elle avait été invitée à réaliser un projet. L'artiste mentionnait dans son appel qu'elle était à la recherche d'individus vivant à Aubervilliers qui accepteraient de répondre devant sa caméra à la question : « Quelle histoire faut-il raconter aujourd'hui ? ». Les personnes contactées ont toutes vécu des expériences singulières pourtant liées à une même situation, à un même territoire. En effet, les récits sont très largement liés au quartier, à son passé, ses évolutions ainsi qu'aux manières d'y vivre aujourd'hui. Nous retrouvons d'ailleurs des thèmes récurrents dans les récits, tels que l'immigration, la multiculturalité, la clandestinité, etc. À la recherche de personnes liées par un vécu commun, les artistes doivent mettre en place au cours de leur enquête une méthode et des moyens pour trouver les participants. Si certains, comme Alain Michard, puisent dans leur sphère relationnelle, d'autres comme Esther Shalev-Gerz prennent des contacts par le biais de structures associatives et/ou culturelles. Le travail préliminaire de recherche de participants peut être régi par une méthodologie fixe établie par avance. *A contrario*, le moment de l'entrevue s'avère bien moins prévisible. L'artiste travaille au cœur de la réalité et doit ainsi adapter sa démarche d'investigation en fonction de l'environnement et des réactions des individus. C'est alors la confrontation avec cette part d'imprévisibilité – le propre du réel – qui suppose une rencontre authentique.

## Modalités de recueillement

Le participant contacté, l'artiste doit élaborer des modalités de recueillement du récit et ainsi mettre en place les conditions favorables au surgissement de la parole. La définition d'un cadre de recueil passe avant tout par l'instauration d'un espace-temps spécifique. Le choix du lieu peut se porter sur la structure qui accueille le projet. Le

lieu est alors intrinsèquement lié à la particularité des participants choisis ; ce sont les locaux d'une association de quartier pour les habitants sollicités par Esther Shalev-Gerz. Les interprètes d'*On Air* ont quant à elles livré leur récit sur leur propre lieu de vie. Le recueillement de la parole se fait ainsi le plus souvent dans un lieu familier aux personnes interrogées, qu'il soit public ou privé.

Le temps passé avec les individus est essentiel : de quelques minutes à quelques heures pour les participants des *Portraits*, une semaine complète pour les interprètes d'*On Air*. C'est l'expérience de cette durée qui leur donne la possibilité de parler aussi longtemps qu'ils le désirent, et qui peut permettre l'émergence d'une parole authentique à travers le développement du « temps subjectif de leur propre discours »<sup>/13</sup>.

Le processus de recueil de paroles engage l'artiste dans une situation de communication qui se rapporte à d'autres genres préexistants tels que l'entretien journalistique télévisé. Le récit porte quelquefois la trace de cet entretien. L'évocation de la situation même surgit parfois dans le contenu des paroles : « la seule chose que j'ai à dire, c'est que les choses que j'apprécie le plus ce sont les imprévus. Là, c'est un imprévu, d'être en face d'une caméra »<sup>/14</sup>. Cette influence de la situation d'entretien sur le récit s'observe en outre par la présence des pronoms personnels « tu » ou « vous » adressés à l'artiste par le participant au cours de son récit : « Si vous voulez me suivre, je vous amène dans le square. Vous savez, le grand square, Stalingrad »<sup>/15</sup>. De la situation d'interview qui ancre le processus artistique dans un échange vécu dans la réalité, demeurent ainsi dans l'œuvre finale les signes de la présence d'une seconde personne.

Venir se raconter devant un inconnu tenant une caméra est une situation délicate et les artistes doivent créer les conditions propices à l'expression de soi. Certains optent pour des artifices consistant en un aménagement de la situation de recueil. Ayant remarqué que nombre de ses interlocuteurs évoquaient dans leur récit une personne absente durant l'enregistrement, Esther Shalev-Gerz a pour sa part choisi de placer face à la personne qui se raconte le participant suivant.

Pour que quelqu'un « donne sa parole », il s'avère important de mettre en place une dimension de confiance entre sujet interrogé et artiste. Celle-ci passe notamment par la sincérité de l'artiste qui doit lui-même se positionner vis-à-vis de ses intentions quant au projet mené, apportant ainsi une forme de caution verbale aux participants. L'artiste peut alors revêtir le rôle du confident auxquels les modèles se livrent, se remettent, en le faisant dépositaire de leurs récits. L'artiste intervieweur est l'intercesseur nécessaire afin que la parole

**/13** Claude Gintz, « Les mémoires croisées d'Auber...99 », dans *Esther Shalev-Gerz, les portraits des histoires, Aubervilliers, op. cit.*, p. 68.

**/14** Transcription issue de *Esther Shalev-Gerz, les portraits des histoires, Aubervilliers, op. cit.*, p. 29.

**/15** *ibid.*

/16 *ibid.*, p. 14.

/17 Entretien réalisé avec l'artiste le 14 juillet 2010.

/18 Alain Milon, *Art de la conversation*, Paris, PUF, 1999, p. 10.

émerge. Néanmoins, il doit s'inscrire dans une posture de retrait pour laisser libre cours au récit de la personne. Cette posture s'oppose à celle de l'intervieweur conventionnel qui cherche souvent à mettre de lui-même dans l'entretien, voire dans l'image même. Elle s'oppose également à une conception traditionnelle selon laquelle on suppose justement que l'artiste affirme sa présence dans l'œuvre réalisée. L'artiste cherche au contraire ici à s'effacer et à ne pas intervenir dans le discours. Il donne alors au participant une autonomie et l'assurance qu'il peut raconter librement ce qu'il désire, le seul interlocuteur demeurant la présence muette de la caméra.

Le retrait de l'artiste se marque de plus par une prise en compte de la volonté des personnes concernant leur enregistrement. Shalev-Gerz précise que « les personnes ayant participé au projet ont fait le choix du lieu de tournage, de l'image à filmer et bien entendu de l'histoire racontée/16 ».

Être dans une position d'écoute attentive est également une condition préalable au recueil de paroles. Le vidéaste devient témoin à son tour, témoin objectif de la situation filmée. Cette attitude vient aussi en réponse à un certain courage dont ces personnes font preuve dans la mesure où, en venant à la rencontre de l'artiste, elles prennent le risque de se livrer et de s'exposer. En outre, pour que la personne accepte cette expérience, il faut qu'il existe déjà le désir de se dire, voire d'être écouté, un désir toujours lié à la prise d'un certain plaisir. Ce qu'Alain Michard évoque en ces termes : « un plaisir qui réside dans le fait qu'en se racontant, on sait qu'on va apprendre des choses sur soi-même. C'est parce que ce qu'on dit va être formalisé par quelqu'un d'autre, va passer par le regard de quelqu'un d'autre, que certaines barrières peuvent tomber et que les choses prennent de la valeur/17 ».

Enfin, le recueil de parole implique une relation d'intimité partagée entre artiste et participant. Si celle expérimentée par l'autobiographe est intérieure, éprouvée en solitaire, la relation d'intimité peut à l'inverse s'entendre comme une relation privilégiée à partager avec quelques élus. Qu'un modèle accepte de rencontrer cet autre qu'est l'artiste, et de lui confier ses expériences privées, signifie qu'il s'inscrit d'emblée dans une relation établie sur la confiance. L'artiste doit pour sa part accepter de recevoir la parole de l'autre, d'être dans la transparence et dans une attitude bienveillante. De cette relation privilégiée peut naître une relation d'intimité. Entrer dans une « intimité de co-présence/18 », c'est concevoir une rencontre entre soi et l'autre dans laquelle on partage pensées et émotions, on accepte de lâcher prise, de se laisser mettre à nu afin de se laisser atteindre par l'autre. Ce processus participerait ainsi à une accession à l'autre,

permettant le dévoilement de pensées ou sentiments autrement cachés, favorisant la révélation de soi-même et le dévoilement d'un « je » « authentique ».

La représentation d'une parole n'est donc pas l'effet d'un don immédiat mais exige l'aménagement d'une situation d'accueil. C'est alors tout autant la posture de l'artiste, en retrait et dans l'écoute, que l'instauration d'une relation d'intimité, qui permettent que le modèle soit en mesure de livrer une parole authentique ; ce que Michel Enrici identifie comme « une parole concentrée, débarrassée de ce qui serait le trouble et la précipitation d'un témoignage médiatique, débarrassée aussi de la volonté de tout dire dans le désordre de l'urgence/19 ».

## Contenus de la parole

Nous avons pu attester précédemment du fait que les personnes qui livrent un récit d'elles-mêmes sont des personnes qui existent réellement, rencontrées à un moment donné par l'artiste. De plus, nous sommes bien dans ces vidéos en présence d'un narrateur auto-diégétique dans la mesure où c'est le narrateur qui raconte sa propre histoire en employant la première personne. Tous ces récits traitent en outre d'un sujet commun ; ils racontent une partie de la vie de quelqu'un. Les contenus des récits s'ancrent majoritairement dans la sphère du privé, qu'ils soient de l'ordre du souvenir ou de la narration d'histoires intimes. La demande même de l'artiste peut d'emblée s'inscrire dans un cadre autobiographique. Pour *On Air*, il s'agissait de recueillir des histoires personnelles sur le rapport au corps, à travers deux moments clefs : le passage de l'enfance à l'adolescence et celui de l'adolescence à l'âge adulte. Audrey nous livre par exemple le récit suivant :

« [...] Mon père a un atelier, avec des machines qui coupent le bois et le verre, il est manuel.

Je sors du collège, la voiture de mon père attend. Je monte dans la voiture, je m'assoie et je vois, son bras droit, sur le levier de vitesse, une blessure béante une bande imbibée de sang. C'est ça la blessure. »  
Dans *Les Portraits des histoires*, la question posée par l'artiste : quelle histoire ? – au singulier –, semblerait *a priori* appeler un récit qui touche au collectif, à l'histoire d'une communauté d'individus vivant sur le même territoire. Néanmoins, chaque participant livre un récit singulier. À partir de cette même question, chacun entend le terme d'histoire à sa manière, et c'est d'abord l'histoire de l'individu au sens autobiographique du terme/20.

Les énoncés présents dans ces vidéos entretiennent ainsi des liens

/19 Michel Enrici, « Postface », dans *Esther Shalev-Gerz, Les Portraits des histoires Belsunce*, Marseille, Éditions Images en Manœuvres, 2000, p. 61.

/20 « Un récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité ». Philippe Lejeune, *op. cit.*, p. 14.

/21 *ibid.*, p. 36.

/22 Philippe Lejeune, *Je est un autre, L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980, p. 202.

/23 Notamment les émissions de télé-réalité et les reality shows.

étroits avec la forme autobiographique. Ces vidéos proposent une parole relative à des expériences personnelles, qui concerne l'expression d'un « je » – la personne à l'écran – inscrite dans la narration d'un texte auto-référentiel. L'autobiographie traditionnelle suppose de la part de son auteur un engagement de sincérité dans l'entreprise de raconter sa vie. Philippe Lejeune nous décrit ce qu'il entend par ces formes de texte : « ils prétendent apporter une information sur une "réalité" extérieure au texte, et donc se soumettre à une épreuve de *vérification*. Leur but n'est pas la simple vraisemblance mais la ressemblance au vrai. Non "l'effet de réel", mais l'image du réel/21 ». Mais dans le cas des œuvres qui nous concernent, comment pouvons-nous déceler cet engagement du modèle à dire la vérité ? La représentation d'une personne qui se raconte, de par son empreinte dans les pratiques historiques et la tradition littéraire, apparaît d'emblée comme soutenue par un pacte d'authenticité liant le narrateur et le spectateur. Nous présumons une sincérité de principe, partant du postulat que la personne interrogée est celle qui a vécu ce qui est dit et qui en a assumé le récit devant le collecteur. La relation d'entretien s'inscrit alors dans une forme de contrat autobiographique caractérisée par un double mouvement une introspection relative à l'expression d'un « je » authentique de la part de celui qui se raconte et une exigence de sincérité pour celui qui écoute.

## Construction d'une parole

Le retrait apparent de l'artiste dans ces œuvres pourrait presque en faire oublier la présence, d'autant plus que la technique vidéographique suscite souvent chez le spectateur l'impression que la personne qu'il voit parler à l'écran est l'auteur de ce qu'il voit. Cette impression, Philippe Lejeune la qualifie d'« illusion d'autorité/22 ». Nous sommes en effet face à une illusion dans la mesure où ces vidéos comprennent deux niveaux d'énonciation distincts : d'une part le récit initial dans lequel l'énonciateur est l'auteur du récit et d'autre part la narration filmique dont l'artiste prend en charge l'autorité.

Nous sommes par ailleurs devenus des spectateurs familiers des représentations d'une parole privée sur la scène publique à travers certaines émissions télévisées/23. À travers leur dispositif d'enregistrement, de mise en scène et de cadrage, les témoignages présentés instaurent une sorte d'authenticité du « je » dans leur transmission. Ces procédés audiovisuels, dans une optique de renforcement de cet « effet » d'authenticité de l'énonciation, mettent l'accent sur la transmission des émotions de la personne qui parle à l'écran. La parole filmée s'emploie à paraître « directe », renforçant cette « illusion

d'autorité », et ainsi cet effet apparent d'équivalence entre auteur et narrateur. En revanche, dans les pratiques artistiques qui nous concernent, s'il existe bien un auteur premier du récit, il existe également un auteur/transmetteur de cette parole : l'artiste. Ce dernier emploie alors des partis pris de mise en forme, des artifices qu'il ne cherche pas forcément à masquer.

Sans qu'il s'agisse à proprement parler d'une mise en forme, l'artiste peut initier dès le recueil des récits des stratégies qui ouvrent la voie à la fiction. Dans sa proposition, Esther Shalev-Gerz précisait que les participants « étaient entièrement libres de raconter ce qu'ils voulaient, une histoire vraie, une histoire inventée/24... ». Celui qui répond à la sollicitation n'est donc pas d'emblée contraint à l'exigence de véracité de son histoire. La dimension fictionnelle peut également préexister à la rencontre et s'inscrire comme point de départ du projet. Alain Michard avait imaginé « le contexte de deux sœurs avec une grande différence d'âge, qui n'ont pas été élevées ensemble, et qui se retrouvent. Inconnues l'une pour l'autre, elles seraient dans cette nécessité de se connaître, de se découvrir tout en étant très proches, intimes/25 ». Par ailleurs, l'artiste souhaitait que le spectateur ne soit pas en mesure de reconstituer l'histoire d'une personne, « comme si ces deux personnes étaient un peu une seule en deux, une seule personne qu'on ne pourrait reconnaître car constituée de tellement d'autres ». Dès les prémisses du projet, l'essentiel était de jouer sur une forme d'ambiguïté, de créer une situation qui jouerait autant sur le registre de la fiction que sur le registre du documentaire.

La construction de la représentation d'une parole donnée peut également passer par un travail sur la forme et le contenu des récits. Nous distinguons par exemple pour *On Air* différents niveaux de réappropriation. Dès la rencontre, l'artiste avait proposé aux deux danseuses de ne pas se cantonner à leurs propres souvenirs mais d'en emprunter aussi à leur entourage, de puiser dans la fiction littéraire et cinématographique. Véritables souvenirs autobiographiques et souvenirs fictionnels se mêlent, sans qu'il soit possible pour le futur spectateur de faire la distinction entre les deux types de récits. De plus, les souvenirs, puisés tant dans la mémoire d'enfance que dans une mémoire très proche, devaient être relatés au présent, sans que l'on puisse les situer dans le temps. Puis, lors d'un échange entre les deux femmes, les récits furent répartis entre elles de sorte qu'elles s'approprient également la parole de l'autre. Les interprètes et l'artiste ont légèrement retravaillé les retranscriptions des récits. Ces derniers ont ensuite été réduits, et organisés en travaillant sur le rythme, alternant récits courts et récits longs, récits de l'une et récits de l'autre. Ainsi, les récits qui nous sont livrés dans le film revêtent

/24 Esther Shalev-Gerz, *Les Portraits des histoires, Aubervilliers, op. cit.*, p. 98.

/25 Entretien réalisé avec l'artiste le 14 juillet 2010.

la forme d'une « fiction autobiographique », selon les termes utilisés par l'artiste, en ce sens que le dialogue s'est élaboré à partir de véritables souvenirs autobiographiques, mêlés à d'autres empruntés, et ayant fait l'objet d'un travail de retranscription et de construction. La construction de l'objet filmique *On Air* a nécessité un travail de mise en scène de la parole. Il s'agissait de partir d'un espace théâtral qui serait ensuite transposé dans l'espace cinématographique et fictionnel d'un appartement composé d'une seule pièce vide. Des objets – tissus, vêtements et sources lumineuses principalement – sont apparus dans la mise en scène. Leur présence induisait des actions à réaliser par les danseuses, notamment l'allumage de sources lumineuses (bougies, allumettes, cigarettes, etc.). D'une pièce plongée dans l'obscurité, des lumières ponctuelles émergent, s'allument et s'éteignent, rythmant les différentes séquences et permettant de rendre visibles corps et objets. Ces derniers devaient apparaître progressivement pour se déployer dans l'espace scénique. Les interprètes s'occupaient à des tâches qui favorisent la parole, mais qui n'ont pas à voir directement avec celle-ci. Les actions n'illustrent pas les récits : les danseuses mangent des pommes, craquent des allumettes, brûlent du papier, plient et déplient papiers et tissus. La dimension poétique et chorégraphique du travail de la lumière et de la scène produit un autre imaginaire, « un imaginaire parallèle à ce qui se raconte, on produit des images nées des mots, mais on produit également des images nées de ce que l'on voit, des actions qui sont totalement déconnectées du récit/26 ». Il existe ici un décalage entre les souvenirs, trace laissée dans l'histoire personnelle, et la forme de la retransmission de cette parole, laquelle, à travers la réécriture et le jeu des acteurs, s'inscrit d'une manière distanciée vis-à-vis du contenu. Cet effet d'extériorité mis en place dans la narration participe à rendre les textes dépourvus d'emphase et d'émotion. Ces images tournent le dos à un quelconque effet de réel ou de naturel, dans un effet appuyé de mise en scène et de construction. Ce sont ces effets qui entraînent l'émergence d'un doute quant à l'authenticité des paroles, nous faisant ainsi osciller entre « vérité » et « fiction ». À première vue, *Les Portraits* semblent moins liés à un travail de construction vidéographique. Le don de la parole filmée nous paraît représenté au plus près de ce qu'il a été dans la réalité. Nous voyons des personnes filmées en gros plan narrant leur histoire. Le montage est linéaire, présentant une succession de visages dépourvue de tout commentaire personnel, ce qui suggère une médiation – la relation entre l'artiste et le modèle – mise entre parenthèses. La transmission de la parole apparaît comme immédiate, inscrite sous le sceau d'une posture anti-subjectiviste qui semble tout à fait contraster avec

le travail d'*On Air*. Néanmoins, *Les Portraits* ne sont pas exempts d'un travail de construction instigué par l'artiste. Celle-ci explique : « J'ai essayé de restituer le mieux possible ce qu'ils avaient à me dire, enlevant simplement les répétitions/27 ». Pourtant, donner à voir les interviews d'une cinquantaine de personnes, c'est d'emblée se confronter à un travail difficile de sélection et de coupures à partir de huit heures de rushes pour une réalisation finale de deux heures et vingt-cinq minutes (*Aubervilliers*). En outre, il existe tout de même un montage qui se fonde sur un principe précis : les différents portraits se succèdent en se superposant dans un long « enchevêtrement ». Tandis que le premier visage poursuit son récit, l'image d'un second apparaît petit à petit en transparence dans un ralenti muet. L'artiste explique les raisons de ce montage : « Je voulais créer une hyper-image, quelque chose de tridimensionnel. Ce sont les divers liens qui m'intéressent et qui pour moi forment le volume. Le montage était très important pour élaborer les contrastes, pour ramener à partir d'un mot, la mémoire de quelque chose qui a été dit auparavant par quelqu'un d'autre et qu'on peut reconnaître changé quand on le réentend. C'est la raison pour laquelle dans le montage du film, j'ai aussi décidé d'introduire systématiquement la présence de quelqu'un d'autre quand quelqu'un parle/28. ».

Cet entrelacement des récits filmés produit un décalage qui permet l'émergence d'une nouvelle présence. La situation de co-présence à l'image de deux personnes construit une sorte de lieu commun, une situation de dialogue virtuel dans lequel l'un parle tandis que l'autre écoute. Chez Alain Michard, l'auditeur, dont la présence s'inscrit tant chez l'artiste que chez l'interprète dans la situation du don du récit, est une donnée essentielle. Le film ne donne pas uniquement à voir une personne qui se raconte face à la caméra, ni même un véritable dialogue dans laquelle l'une répondrait à l'autre, mais bien davantage une personne qui se raconte à une autre. Celle qui écoute est autant visible à l'écran que celle qui parle. Donner à voir l'auditrice introduit en creux dans l'image la présence de l'artiste en témoin ainsi que le futur spectateur.

Au-delà d'être uniquement la trace d'une relation, il s'agit, dans les pratiques consacrées au recueil et à la restitution d'une parole, de chercher à faire œuvre dans la formalisation de l'échange. Les différentes stratégies plastiques employées dans la construction d'une représentation du don de la parole permettent l'élaboration d'un nouvel espace d'énonciation qui s'éprouve en dehors de la logique du discours. Réunissant au sein d'un même espace plastique énonciateur et auditeur, ces œuvres isolent l'espace entre la parole et l'écoute, convoquant ainsi cette dimension de l'autre toujours pré-

sente dans le récit de soi.

Par ailleurs, nous avons observé que l'artiste ne s'en remet jamais à une restitution directe du récit. Assumant son rôle de témoin, il va à l'encontre du statut objectivant de la caméra pour s'engager dans un processus de reconstruction des paroles filmées, que celui-ci relève de la mise en forme des histoires, de la mise en scène ou de la mise en relation des récits par le montage. Les différentes stratégies mises en place afin de retransmettre sous une forme artistique la parole d'autrui remettent ainsi en cause l'évidence de l'authenticité d'un face à face avec quelqu'un qui parle et permettent d'envisager la complexité du don du récit de soi.

En nous posant cette question de « qui parle ? » dans ces vidéos, nous avons identifié d'une part un auteur du récit, une personne qui s'est engagée à livrer un récit sur elle-même au cœur d'une réalité partagée. L'artiste s'est d'autre part avéré être celui qui, à partir du don d'une parole supposée authentique, traduit, met en forme et en scène, s'inscrivant comme un second sujet traducteur. La part d'authenticité apparaîtrait donc d'emblée du côté du participant tandis que la part de construction et de fiction se jouerait du côté de l'artiste. Pour autant, peut-on sincèrement croire que la réalisation d'une œuvre fondée sur une relation à l'autre implique de fait, de la part de l'artiste, un retrait complet ?

Bien que son travail porte sur la parole d'autrui, l'artiste n'est jamais totalement absent du récit, bien au-delà de son rôle de constructeur d'images. Dans *On Air*, les récits recherchés sont liés aux propres expériences passées de l'artiste. C'est d'ailleurs à partir de ses souvenirs personnels que s'est élaborée la liste de mots proposée aux interprètes. L'artiste souhaitait rencontrer ces deux femmes, les faire parler sur cette thématique et les écouter se livrer intimement à lui. Le propre désir de l'artiste se projette alors dans une certaine mesure dans les paroles émises. Mais au-delà de ce souhait, ce sont les individualités qui se mêlent dans la situation de don de parole. La représentation convoque un moment passé de la vie de l'artiste, éprouvée dans une situation de relation et d'échange intime dans laquelle sa propre vie est mise en jeu. Le film est l'espace dans lequel s'éprouve le regard du créateur porté sur ses modèles ainsi que sur cette situation relationnelle passée et c'est bien à travers ce regard porté sur l'autre que s'insufflent une dimension personnelle.

Le modèle, lorsqu'il livre ses souvenirs, se retourne sur son passé. Ce processus engendre automatiquement une déformation, volontaire ou non, de la réalité. Celle-ci est toujours transformée dans sa narration par les différents mécanismes psychiques impliqués dans la reconstruction de l'histoire du sujet. Dans le moment où le soi se

fait récit, l'énonciateur entre dans un processus de compréhension de lui-même qui passe nécessairement par une interprétation. Se dévoiler dans l'acte de pensée réflexif équivaut toujours à créer une identité, c'est-à-dire non pas uniquement relater son histoire personnelle, mais aussi la construire. Cette identité qui se crée, Paul Ricœur la nomme « l'identité narrative », précisant que « le récit construit l'identité du personnage, qu'on peut appeler son identité narrative, en construisant celle de l'histoire racontée/29 ». De plus, dans la situation de recueil, le modèle est à l'initiative de la manière dont il se présente. Il livre une image de lui-même liée au regard qu'il se porte, et cette mise en scène de soi peut être majorée en présence de professionnels de la représentation. Enfin, la relation influence l'image et le récit que la personne fait d'elle-même : il existe toujours une dimension de séduction, voire de provocation à l'encontre de l'artiste. L'implication du regard de l'autre dans la mise en scène du regard sur soi engage également une prise en compte par le modèle du spectateur à venir ; un spectateur dont il a toujours conscience qu'il sera le destinataire de son récit.

**Ophélie Naessens**

/29 Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 175.