

Cet entretien a été réalisé à l'occasion de l'exposition de Olivia Boudreau chez Néon.

*Sylvie Vojik : Pour commencer l'entretien, je souhaitais que tu reviennes sur ton séjour entre Valence et Sablons, sur ce temps avec lequel il a fallu que tu vives, que tu travailles, que tu cherches. Lors de notre rencontre à Montréal, tu mentionnais des projets que tu avais envie de réaliser en prenant bien en compte ce temps de résidence pour les mettre à l'épreuve de cette « réalité ». As-tu pensé à un moment à ne rien réaliser ?*

Olivia Boudreau : Pour répondre franchement, j'ai vécu la résidence dans la peur de ne rien réaliser. Comme tu le mentionnes, la résidence arrivait à un certain moment de ma pratique où je sentais qu'il fallait que j'opère un passage dans ma manière de travailler, de filmer. Je voulais laisser mon regard se poser sur mon environnement direct et travailler à partir de cela; ne pas rentrer dans un mode de production de ce qui aurait été réalisé avant même d'y être. Cependant, au fond de moi, il y avait une petite voix qui me disait : et si rien ne se « passe » ? Parce que les projets sont souvent le résultat de travail bien sûr, mais aussi de quelque chose d'un peu imprévisible qui se met en place sans que je puisse le contrôler. Je suis donc arrivé en résidence en me donnant cette consigne de laisser venir à moi les images que je tournerais. Le résultat fut une panique un peu constante avec laquelle je me suis débattue pendant 3 mois. J'ai dû me débattre avec le sentiment de devoir avancer, de devoir produire, de mettre à profit ce temps de résidence. À peine rentrée, je ne sais toujours pas si j'ai « produit ». Ça prend souvent plusieurs mois, voire quelques années, avant que je puisse visionner les séquences en me disant : c'est une œuvre et ça tient tout seul. Entre temps, je lutte avec elles, avec leurs imperfections, ce que j'aurais pu contrôler, prévoir au tournage, penser plus en amont, etc. Dans un sens, je ne sais pas si j'ai réalisé quelque chose au cours de ma résidence à art3. Par contre, je peux dire que j'ai avancé. Ne serait-ce que parce que j'ai tenté de me maintenir au-delà de ce que je peux et ne peux pas réaliser. Je voulais m'accorder de la liberté. Toujours en lutte, je n'étais finalement pas très libre, mais j'ai compris cet état et la place qu'il prend dans la dynamique du travail. Peut-être que la prochaine fois, le défi serait justement de ne rien réaliser en gardant en tête que les « résultats » vont se concrétiser progressivement au cours des deux prochaines années. Je sais que cette résidence a fait sa marque dans le parcours et que je n'ai pas fini d'en observer des manifestations dans le travail à venir.

*S.V. : Il me semble, pour illustrer tes propos, que cette inquiétude a été moteur dans la réalisation de nouveaux projets, nouveau est ici utilisé pour indiquer que tu t'es autorisée à expérimenter, à tirer des fils dans ton travail comme le fait de passer de l'autre côté de la caméra et de filmer ce qui t'entourait. De ce côté « inspirant » du contexte, tu as filmé à l'extérieur, c'est cet extérieur qui a produit une action comme dans le film la chute où tu filmes des feuilles d'un arbre qui tombent sous l'action du vent et apparaît en fond un ciel changeant, très dense. Il me semble que ce n'est pas un hasard si tu as commencé par cela, cette expérience d'être là.*

O.B. : Exactement. D'autant plus que le projet m'est venu suite à cette première journée à Moly-Sabata où je me suis retrouvée toute seule dans cette espèce de grand espace qui s'activait de lui-même. Je me souviens que ce jour-là, je suis demeurée pendant des heures assise dans le jardin, en plein entre les deux platanes qui sont dans la séquence. J'entendais les feuilles qui tombaient à grand bruit et ça me sidérait d'être témoin de ce moment très circonscrit de la saison. Effectivement, l'exercice est très basique. Et, bien que je ne sache pas ce que j'en ferai finalement, ça marque très clairement le désir que j'avais de changer d'attitude dans le geste de filmer



*S.V. : Pour moi, il y a un cheminement que tu as réalisé dans ces trois projets de films. À la suite de la chute, tu enchaînes avec un projet où la décision de filmer se complexifie. Tu crées d'autres conditions de tournage en disposant un drap blanc entre deux arbres qui occupe la quasi totalité du cadre et qui est à certains moments bousculé par le vent le faisant sortir du cadre. Ce qui apparaît derrière ce drap blanc qui se soulève pour disparaître est un mur gris en pierres, un écran gris derrière un écran blanc. Un mélange de matérialité, de surfaces voire de couches. Comment as-tu préparé ce travail ? que souhaitais-tu obtenir ?*

O.B. : Je portais depuis longtemps l'idée d'un projet avec un drap. Plus précisément, je réfléchissais au geste de faire le lit : d'un coup sec on lance le drap dans les airs pour qu'il recouvre toute la surface du lit. J'avais cette image en tête depuis 2 ou 3 ans sans réussir à lui trouver une forme satisfaisante. Lors de la résidence, je suis tombée sur ce drap qui est bordé d'une fine ligne bleue. Je le trouvais beau et j'ai voulu le mettre en scène. Je me suis donc retournée vers les deux platanes entre lesquels il y a une corde à linge. Ça aussi c'était basique. Cependant, je me suis rendu compte que derrière le drap, il pouvait y avoir le mur et qu'une fois le drap suspendu, le vent se chargeait de faire dialoguer les deux surfaces. Ce dialogue entre le drap et le mur se fait de manière continue sur toute la durée de la vidéo. Il y a une espèce de latence inhérente à la séquence. J'en venais donc à des questions qui habitent mon travail depuis le début et qui ont motivé le

corpus réalisé en performance : le geste de dévoiler ou non au regard, ce qui est retenu versus ce qui ne peut l'être, la surface de l'image soumise à l'expérience de la durée, etc. Ce que je trouve intéressant dans cette pièce (qui se nomme *Le mur*), c'est que dès le début la question n'est pas de voir ce qui est derrière le drap, mais d'être imprégné de ce mouvement, l'oscillation du drap, le passage entre les surfaces, le geste de dévoiler en lui-même pour lui-même.

S.V. : *On se sent hypnotisé, marqué par la quasi immobilité du drap qui commence peu à peu son mouvement, son dialogue avec le mur. Je ne sais pas si tu as l'intention de montrer ces trois films mais il me semble que tu travailles à partir de cycles. Tu viens de faire référence au geste de dévoilement dans tes films dans lesquels la présence humaine et animale sont conditionnée par des cycles de temps comme Box (2009) où tu filmes un cheval dans son box pendant 24 heures, la Levée (2008) où l'on voit les jambes d'une femme qui au son d'une minuterie est plongée dans le noir. Cette minuterie au son bref rythme le film et l'action que l'on ne voit pas et on ne fait qu'imaginer le geste de cette femme ou Salle C (2007) où tu restes assise, immobile sur un banc le temps de l'ouverture de l'exposition au public. Ces séquences sont filmées et la caméra est installée derrière toi et enregistre ta présence et celle du visiteur qui entre dans la salle. Ce sont des présences qui ne révèlent pas tout, qui se dérobent, qui entraînent notre imagination vers des espaces proches du rêve.*

O.B. : Je dirais même que, parfois, ce sont des présences qui ne révèlent rien. Alors, ce sont des mises en présence, sans orientation, suspendues, en attente. La possibilité que quelque chose se révèle ou non, c'est ce qui peut se produire entre la temporalité de la séquence et celle du spectateur. La notion de cycle, qui se définit différemment pour chaque projet, devient alors une manière de retenir ce type de présence. Et puis, effectivement, l'idée de cycle se manifeste aussi dans la manière dont les projets s'engrangent les uns après les autres. Parfois ce sont des types de cadres, parfois des couleurs, parfois une idée sur le médium. J'observe maintenant que j'avance à coup de deux ou trois pièces qui s'ouvrent l'une sur l'autre. Et plus ça va, plus je constate que je fais des couples malgré moi. Des images très formelles avec d'autres plus narratives, par exemple. Comme c'est le cas avec *Le mur* et *Les petits* que j'ai mené parallèlement.

S.V. : *Le troisième film tourné lors de ton séjour est Les petits. Tu filmes des enfants dans un placard dont les deux battants sont entrouverts. Tu leur as demandé de compter. Apparaissent par moment les visages des enfants. C'est assez troublant d'imaginer cette scène qui hésite entre le jeu et la punition, l'ensemble baigné d'une lumière irréaliste, très forte, participe encore une fois du rêve, ou d'une image ancienne qui serait inscrite quelque part.*

O.B. : C'est juste quand tu écris « une image ancienne qui serait déjà inscrite quelque part ». *Les petits* n'est pas réalisé sur la base d'un souvenir, mais il en a l'apparence. Le souvenir, c'est peut-être l'idée du placard qui est vaguement dans mon histoire. Quand je suis tombée sur ce petit coin dans la chambre de mon appartement à Moly, j'ai eu le sentiment de retrouver quelque chose. C'était familier, sans l'être exactement. L'idée de placer deux enfants dans ce placard est venue toute seule. Il y avait donc le désir de mettre en scène la dynamique entre deux enfants et de les placer en relation avec le regard du spectateur, un regard adulte par définition. Cette relation entre le regard adulte et la dynamique des enfants s'installe dans l'entrebâillement d'une porte. En ce sens, la séquence est aussi construite comme un mur. Plutôt qu'une surface qui se soulève, c'est une fente dans l'image qui donne accès à un autre espace. Si *Le mur* était un jeu de surface, je dirais que *Les petits* est un jeu sur l'espace, celui qui se trouve derrière la porte, derrière la surface de l'image. Pour ce qui est du rêve, c'est drôle que tu le convoques. Je n'y avais jamais pensé en ces termes là, mais je vois comment il peut s'y retrouver. Ce sont peut-être les cadrages, particulièrement l'usage du gros plan ou le jeu des couleurs et de la lumière, souvent sombre ou feutrée, qui confèrent quelque chose d'un peu irréel aux scènes que je tourne. Je ne sais pas très bien, mais je vais y penser.

S.V. : *Cette image c'est aussi celle que l'on se fabrique à partir d'une culture cinématographique et littéraire. La part du « familier » dans ton travail est aussi celle convoquée chez le spectateur. Ce sont des situations vécues ou fictionnelles comme ce geste d'étendre un drap sur le lit. Ce côté domestique, l'intime, le laisser-voir ou apercevoir à la fois dans ce qui nous est montré ou qui s'échappe mais c'est aussi dans le cadre et le cadrage qui peut enfermer un sujet à observer. L'attention que tu portes à tes projets est-elle conditionnée à une observation ? L'observation a-t-elle une place particulière dans ton processus ?*

O.B. : Oui, le familier est convoqué chez le spectateur et ça passe effectivement par une culture cinématographique et littéraire. Il y a souvent quelque chose d'universel dans les images que je retiens. Je dirais plutôt qu'elles ont une préexistence et c'est ce qui m'attire vers elles, vers certains lieux, certains cadres, certains sujets. Ça nous ramène au souvenir de tout à l'heure, finalement ça tient peut-être plus à un certain imaginaire collectif. Pour ce qui est de l'observation, j'ai tendance à parler d'expérience et de regard. La rencontre des deux pourrait certainement se nommer de l'observation. L'observation c'est cherché avec les yeux, ça peut être très actif. C'est aussi prendre le temps de regarder, et là ça implique une sorte de passivité qui peut devenir une contrainte voire même un enfermement. Dans le travail, il y a ces tensions entre le passif et l'actif, la contrainte de la passivité, son activité aussi. Je pense que comme spectateur on doit négocier avec ces questions devant les œuvres, être contraint à la passivité par la durée des séquences. Pourtant, la durée et le type d'observation qu'elle permet, ça peut aussi être une liberté. Avoir le temps de voir. Je travaille les installations pour qu'elles dégagent une certaine immuabilité, qu'elles rassurent par leur présence constante. Elles restent là. Le spectateur peut donc trouver sa place, aller et venir dans la galerie, partir et revenir de la salle d'exposition comme en lui-même. Dans un sens, les œuvres l'attendent.

S.V. : *Quels sont tes prochains projets, de travail et d'expositions ?*

O.B. : Plusieures choses, dont des projets qui ont pris forme lors de la résidence. Il y a longtemps que je veux travailler avec des bateaux, la mer et/ou la pêche. Dans les mois qui viendront, je veux réaliser une installation qui se déploie autour des mats de voiliers dans une marina et de la musique qu'ils font lorsqu'ils sont secoués par la mer. C'est très mélodique et imprévisible en même temps. Ce qui m'intéresse particulièrement, c'est l'idée que les différents voiliers sont tous secoués par un même mouvement de l'eau auquel ils réagissent en des temps différents. C'est très formel, mais ça me semble

aussi très évocateur. Je veux aussi réaliser un autre film 16mm. Cette fois, c'est une petite fille sur la banquette arrière d'une voiture. Elle s'endort pendant le parcours et une fois la voiture arrivée à bon port, on la laisse dormir à l'intérieur. La séquence va fonctionner comme une boucle. La voiture repart et on recommence. La petite fille ne sort donc jamais de la voiture. Ce projet s'appelle *La pêche*. Une fois encore le dedans et le dehors dialoguent avec le champ et le hors-champ pour retenir quelque chose de la présence de cette enfant. Je reviens en France pour une exposition chez Néon à Lyon. Sont présentées deux installations, dont une pièce qui se nomme *Le bain*. C'est un film 16 mm qui met en scène un couple dans un grand bain sur pattes. Pendant la durée de cette action (23 minutes), on assiste à la dynamique qui lie ces deux corps, physiquement dans l'espace du bain, mais aussi psychologiquement dans le dialogue qu'ils installent. En haut, il y aura une autre pièce dont je ne peux pas parler actuellement, mais qui aura été réalisé dans le cadre de ma résidence.