

Vidéo contemporaine et discours biographique : entre exposition et dissimulation  
Contemporary Video and Biographical Discourse : Between Exposure and Concealment

Ophélie Naessens, Maître de conférence en Arts plastiques

C.R.E.M., Université de Lorraine

ophelie.naessens@orange.fr

Mots clés : vidéo – art contemporain – portrait – autobiographie

Keywords : video – contemporary art – portrait - autobiography

Depuis les années 1990, nombreux sont les artistes qui s'intéressent au discours biographique. Caméra au poing, ils partent à la rencontre de leurs semblables et les interrogent sur leur histoire personnelle. A l'écran, des protagonistes narrent leurs expériences passées, confient leurs doutes et leurs angoisses. Si les récits biographiques produits dans le champ de l'art contemporain demeurent intrinsèquement liés aux caractéristiques du genre, nous nous interrogerons ici sur leurs spécificités sur les plans textuels, méthodologiques et formels.

Since the 1990s, many artists are interested in biographical discourse. Camera in hand, they go to meet their peers and question them about their personal history. On the screen, protagonists narrate their past experiences, confide doubts and anxieties. If the biographical narratives produced in the contemporary art field remain intrinsically linked to the characteristics of the genre, we will examine here their specificities on the textual, methodological and formal levels.

## **Vidéo contemporaine et discours biographique : entre exposition et dissimulation**

Depuis les années 1990, nombreux sont les artistes qui s'intéressent au discours biographique. Caméra au poing, ils partent à la rencontre de leurs semblables et les interrogent sur leur histoire personnelle. A l'écran, des protagonistes narrent leurs expériences passées, racontent leur vie quotidienne, confient leurs doutes et leurs angoisses. Si les récits biographiques produits dans le champ de l'art contemporain demeurent intrinsèquement liés aux caractéristiques du genre, nous nous interrogerons ici sur leurs spécificités sur les plans textuels, méthodologiques et formels.

### **Bio-vidéo- graphies<sup>1</sup>**

Nous avons choisi de circonscrire cette étude à trois œuvres d'artistes vidéastes aux horizons et pratiques hétérogènes, ayant pour point commun la pratique du portrait filmé. Entre 1996 et 2000, Valérie Pavia réalise plusieurs portraits vidéo de proches dont *Christophe*, son ami d'enfance. Dans cette vidéo, ce dernier raconte sa double vie : jeune marié et bon père de famille le jour, pornophile écumant les réseaux la nuit. Entre 2007 et 2008, Justine Pluvillage conçoit quant à elle une série de trois vidéos consacrées à des femmes ayant vécu une expérience traumatique. *Catherine* y livre une interview dans laquelle se mêle impressions quotidiennes et souvenirs de son expérience pénitentiaire. Éléonore de Montesquiou réalise en 2002 *Minu maja on minu maa - My Home Is My Castle* dans le cadre d'une résidence en Estonie. Pour ce film, l'artiste a interrogé huit femmes sur l'histoire de l'acquisition de leur logement à Tallin et leur relation à celui-ci.

Nous nous intéresserons dans un premier temps aux contenus textuels de ces vidéos, en nous interrogeant sur les relations que ceux-ci entretiennent avec la forme autobiographique au sens littéraire du terme, et ce au regard du « pacte autobiographique » théorisé par Philippe Lejeune (Lejeune, 1975).

« [...] En 1995, je vivais avec ma grand-mère dans la petite chambre de 9m<sup>2</sup> et le reste était communautaire. Etant la descendante de ma grand-mère qui avait habité ici avant

---

1. L'expression choisie ici de « bio-vidéo-graphies » est une reprise adaptée de celle proposée par Françoise Parfait dans *Vidéo : un art contemporain* : « auto-bio-vidéo-graphies », l'auteur regroupant sous ce terme les pratiques vidéo fondées sur le récit de soi-même et l'autoreprésentation. (Parfait, 2001 : 228)

l'occupation soviétique, j'étais la plus intéressée par l'appartement et j'ai pu racheter petit à petit les autres pièces. [...]En revenant de chez le notaire, quand tous les papiers étaient signés, j'ai fermé la porte et j'ai senti un moment de bonheur intense. [...] <sup>2</sup>»

« [...] Ça j'ai toujours été en décalage entre mes ambitions et ma réalité. De toute façon, merci papa, quoi. [...]J'ai parfois l'impression de me faire du mal à moi, de me nuire, tu vois, que vraiment je pourrais passer à autre chose [...] <sup>3</sup>. »

« Je ne rêve plus. J'ai perdu tous mes rêves. Il m'est arrivé de rêver la nuit, mais maintenant ce sont des cauchemars. La nuit, c'est la prison et c'est la mort. J'ai besoin d'air, j'étouffe. En réalité il faudrait que je laisse toujours la fenêtre ouverte pour avoir une sensation de ... liberté. [...] <sup>4</sup>»

Dans ces extraits, nous observons la double position du racontant – sujet et objet du récit – caractéristique du récit autobiographique. Selon la perspective du pacte, l'attestation autobiographique passe par la mention du nom de l'auteur, laquelle doit renvoyer à une personne réelle qui engage sa responsabilité dans l'énonciation. A contrario des autobiographies littéraires classiques, établir ce principe d'identité dans ces vidéos s'avère complexe. Il n'est en effet pas commun de 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 anonyme. La mention de l'identité de la personne à l'écran peut néanmoins apparaître dans le péri-texte audiovisuel, ou dans le titre même de l'œuvre (prénom). Les vidéastes font rarement coexister l'identité textuellement désignée et l'image de la personne se racontant à l'écran et ne permettent ainsi pas au spectateur de faire la liaison entre le nom de l'auteur du récit renvoyant à la personne réelle qui l'a proféré, et le narrateur. Dans le cadre du pacte autobiographique, le nom de l'auteur doit renvoyer à « une personne dont l'existence est attestée par l'état civil et vérifiable » (Lejeune, 1975 : 22-23). Ici, l'identification de la personne de l'auteur comme personne existant réellement est également problématique. Lorsqu'aucune mention nominative n'existe, nous ne pouvons que croire l'artiste qui atteste de leur existence. L'auteur du récit est physiquement présent à l'image, il est, selon François Jost, « Je-Origine réel » (Jost, 2003 : 57) et c'est ainsi la nature indicielle de l'enregistrement qui permet l'attestation de la présence réelle de l'auteur. Les récits diffusés dans ces œuvres correspondent à la définition de Philippe Lejeune ; ceux-ci sont énoncés en prose, marqués par une narration « autodiégétique », et possèdent une dimension introspective. Les paroles

---

2. Éléonore de Montesquiou, *Minu maja on minu maa - my home is my castle*, vidéo, 38 min., 2001. [Extrait] Transcription de l'auteur.

3. Valérie Pavia, *Christophe*, vidéo U Matic - Beta SP, 2 min. 50 sec., 1999. [Extrait] Transcription de l'auteur.

4. Justine Pluinage, *Catherine*, 9 min., 41 sec., 2008. [Extrait] Transcription de l'auteur.

sont relatives à des expériences personnelles, concernent l'expression d'un « je » – la personne à l'écran – inscrite dans la narration d'un texte auto-référentiel. L'autobiographie « traditionnelle » suppose par ailleurs de la part de son auteur un engagement de sincérité dans l'entreprise de raconter sa vie. Dans le contexte des plasticiens, nous ne pouvons qu'accorder notre confiance aux dires des personnes interrogées, partant du postulat que la personne interrogée est celle qui a vécu ce qui est dit et en a assumé le récit devant le collecteur, et que cette dernière est disposée à faire connaître ce qu'elle pense et sent réellement. Néanmoins, la valeur de vérité n'est pas fondamentale pour les artistes ; il ne s'agit pas de déceler dans ces récits des faits qui soient vrais et vérifiables en tant que tels, ni de garantir la fidélité du récit vis-à-vis de l'expérience vécue. L'enjeu de la représentation d'une parole s'ancre ici dans la possibilité de l'émergence d'un « dire sur soi » singulier.

## **Enquêtes et entretiens d'artistes**

Faire œuvre à partir du recueil d'une parole biographique implique pour les plasticiens l'emprunt à des méthodologies traditionnellement réservées aux chercheurs en sciences humaines et sociales : l'enquête et l'entretien. Les enquêtes menées par les artistes sont réalisées au sens entendu dans les contextes précités : elles comprennent une méthode de recherche, visent la collecte de données subjective auprès d'une population donnée. Ils mènent ainsi des enquêtes répondant à des impératifs d'identification, de recherche et de sollicitation de la ou des personnes avec lesquelles ils souhaitent s'entretenir. À l'instar des chercheurs, ils sollicitent des personnes « ordinaires » pour venir se raconter devant leur caméra, des « non-artistes », lesquels sont, selon la distinction opérée par Frank Popper dans *Art, Action et Participation*, « ceux pour qui la création artistique n'est ni une activité spécialisée, ni une occupation professionnelle reconnue » (Popper, 1985 : 295). Les artistes ne cherchent pas à recueillir des informations sur un sujet précis, il n'est donc pas nécessaire pour eux de définir une population ciblée par rapport aux besoins de l'enquête et répondant ainsi à des critères. Néanmoins, ils établissent une catégorie de personnes à rechercher correspondant aux critères définis dans leur projet. Pour *Minu Maja*, Éléonore de Montesquiou recherchait des personnes ayant acquis récemment la propriété d'une maison à Tallinn. Valérie Pavia a quant à elle jeté son dévolu sur des personnes caractérisées par une obsession sexuelle. Justine Pluvillage a de son côté entrepris une investigation visant à recueillir les témoignages de femmes ayant pour point commun une expérience douloureuse marquée par le non-dit. Mais ce groupe de

personnes ne représente en aucun cas un « échantillon représentatif » et n'est conséquemment pas constitué en vue de composer un groupe hétérogène comprenant différentes catégories d'âge, de sexe, de catégories socioprofessionnelles ou autres. Après l'identification d'une « catégorie » de personnes dont on souhaite recueillir la parole, il s'agit d'aller à leur rencontre. Comme les chercheurs, les plasticiens employent des modes d'accès directs, par l'entremise d'un appel à participation diffusé via différents canaux (presse, radio, télévision, réseaux sociaux, etc.), ou indirect en passant par l'entremise d'un « informateur relai » (association, acteurs sociaux, etc.). Les artistes n'opèrent pas de sélection et filment toutes les personnes qui se présentent à elles, rejetant massivement l'idée du *casting*, tout autant que celle, excluante, du « meilleur modèle ». Pour qualifier ces « groupes », nous pouvons reprendre la dénomination de « faux groupe » que l'artiste Sylvie Blocher emploie régulièrement à propos de ses « modèles » ; « une coexistence de corps singuliers qui littéralement ne fait jamais corps, au sens d'un corps social » (Caillet, 2002 : 18). Des communautés fictives comme autant de communautés construites par les artistes, en recomposition permanente. Quant au nombre de participants requis pour ces « enquêtes artistiques », il demeure toujours très largement inférieur aux échantillons des chercheurs, d'un seul à une petite dizaine d'individus.

Une fois que la personne sollicitée a accepté de s'engager avec l'artiste dans une relation d'échange, se profile le moment de recueillir et d'enregistrer ses paroles : l'entretien. S'il existe au départ des enquêtes « artistes » une sollicitation précise, celle-ci ne répond à aucun impératif de rigueur scientifique. L'artiste choisit un thème autour duquel il a envie de travailler, qui l'intéresse au moment où il souhaite faire cette vidéo. Par exemple, Éléonore de Montesquiou raconte qu'elle décide de réaliser *Minu Maja* « en Estonie sur le retour de la propriété privée, car (elle venait) tout juste de récupérer la nationalité estonienne et (sa) maison à Tallinn ». Les artistes élaborent un cadre d'entretien susceptible de varier. Les dispositifs offrent aux personnes interrogées une marge de manœuvre limitée, cadrée par leur demande. Mais, mise à part celle-ci, ils ne donnent généralement aucune indication particulière sur la marche à suivre. Les individus sont livrés à eux-mêmes dans leurs choix de mise en scène et en mots. Cette situation singulière d'entretien se caractérise ainsi par l'association d'un dispositif très limité et une totale liberté d'action et de parole à l'intérieur de ce cadre. Dans ces vidéos, le récit s'introduit par une question, selon le modèle de l'interview journalistique par questions/réponses. Certains artistes n'en emploient volontiers qu'une seule qui dresse le cadre de l'interview. Ces questions ont alors un rôle de déclencheur

de la parole, elles ne sont pas précisément orientées mais demeurent ouvertes, comme inépuisables. D'autres élaborent une liste de questions à partir d'une thématique qui les concerne, sans pour autant établir un questionnaire type. Pour les vidéastes, l'entretien ne répond pas à un impératif de recueil d'informations, il s'agit de faire œuvre de cette situation d'interview. Ce ne sont pas les informations livrées qui priment, ni la réponse juste, mais la manière dont les sujets se présentent, se donnent à voir et à entendre. Les artistes n'entreprennent pas de recueillir des réponses qui rendraient compte d'une certaine vérité d'un phénomène, mais, à partir d'une question, multiplier les points de vue ainsi qu'ouvrir des espaces discursifs et réflexifs.

### **Le portrait filmé d'artiste : mise en scène et dissimulation**

Les artistes emploient la méthode de l'entretien afin de recueillir paroles et images d'autrui, des parcelles de subjectivités qui deviendront des matériaux pour l'élaboration d'une représentation. Si les artistes opèrent ce qu'on pourrait rapprocher d'un traitement des données, celui-ci passe par la mise en place de stratégies plastiques dont nous allons voir quelques exemples.

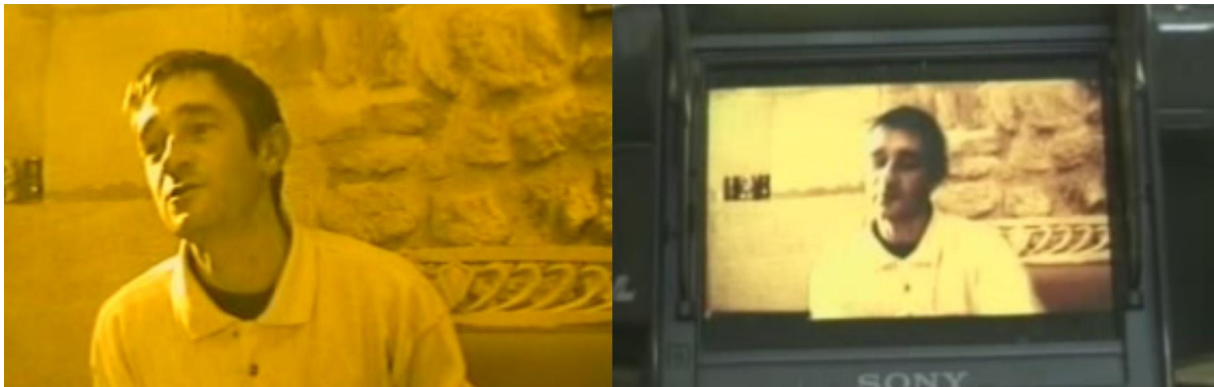


Fig. 1 – Valérie Pavia, *Christophe*, U Matic - Beta SP, couleur et son, 2 min. 50 sec., 1999.

Dans les portraits de Valérie Pavia, un protagoniste livre un récit intime cristallisant une forme de dualisme entre exhibitionnisme et voyeurisme. Dans *Christophe*, le récit se fonde sur le dévoilement de choses intimes qui ne se partagent pas avec d'autres, car honteuses, relevant ainsi d'une forme de confession. Christophe expose en effet son penchant prononcé pour la pornographie collectée sur internet. Si l'anonymat est au fondement du rituel confessionnel, Christophe est ici clairement identifiable : on le voit à l'écran durant la totalité de la vidéo et, de plus, le prénom du jeune homme apparaît dès le générique du film. Mais ce

portrait s'élabore dans une situation d'intimité partagée propice au dévoilement de soi, dans la tranquillité de l'appartement de l'artiste. Christophe décrit avec une distance presque amusée sa manière de procéder pour rechercher les images qui lui conviennent sur le réseau, ses goûts en matière de femmes et de sexualité, etc. Face à ce récit, Valérie Pavia demeure dans le silence d'une écoute attentive, hors d'un jugement moralisateur ou d'un simple avis personnel. Si l'artiste intervient peu lorsqu'elle filme cette confession, c'est pendant le travail de réalisation de la vidéo, que sa part d'intervention – son autorité – s'exprime pleinement. À travers le montage, elle propose un regard personnel sur l'entretien tourné avec Christophe, et sur le contenu de ses paroles. Sur le plan du traitement des images, la couleur a subi une transformation notable, l'image a pris une tonalité jaunâtre qui renforce l'aspect quelque peu sordide d'une érotomanie fondée sur la pornographie. Sur le plan sonore, Valérie Pavia ajoute et superpose à la confession enregistrée une bande son, vraisemblablement réalisée à partir de bandes son de films pornographiques, retravaillées, accélérées puis inversées. Le son produit alors un décalage important avec l'apparente distance tranquille du narrateur. Outre cette séquence d'entretien, un second type de séquence apparaît : à nouveau l'entretien filmé de Christophe, mais cette fois donné à voir à travers l'écran de la caméra numérique de l'artiste. À travers l'artifice de la visualisation sur le moniteur, Pavia exhibe le dispositif de filmage, réaffirmant que ce que nous voyons est bien une construction, soulignant la subjectivité de son portrait. La monstration de la caméra devient également un outil de distanciation, une construction en mise en abîme de la représentation de soi face au regard de l'autre. Par le traitement des images et du son, l'artiste produit non pas un jugement, mais fait ressortir la complexité du contenu de la confession. Aussi, le montage – sonore et visuel – laisse apparaître l'ambiguïté de l'exercice de discours et de mise en images de soi.

Le choix des sujets filmés par Valérie Pavia n'est jamais anodin. Christophe comme Georges<sup>5</sup> – un voisin voyeur également portraituré par l'artiste –, sont tous deux des « voyeurs ». Qu'ils regardent des femmes par la fenêtre d'un appartement ou à travers l'écran d'un ordinateur, chacun d'eux a un rapport particulier à l'image du corps féminin. La forme de déviance dont ils ont accepté de parler à l'artiste est directement liée au regard porté sur l'objet sexuel. Ce regard passe par l'intromission du voyeur grâce à la « fente<sup>6</sup> » – la fenêtre – sur le corps de l'Autre. Mais si le voyeur recherche finalement que l'Autre finisse par s'intéresser au spectacle qu'elle livre, Valérie Pavia devient avec ses vidéos la participante attendue. Le

---

5 . Valérie Pavia, *Georges*, Beta SP, couleur et son, 12 min., 1996. Consultable sur le site : <http://www.exquise.org/video.php?id=1978&l=fr>

6. Voir à ce sujet LACAN J, *Le Désir et son interprétation*, 1958-1959, les séances des 3 et 10 juin 1959 (inédit).

portrait provoque un retournement de situation, proposant au voyeur de s'exhiber. L'artiste choisit d'accentuer ce dévoilement, jouant avec la dimension intrinsèque d'exhibition de soi, oubliant le voile pour découvrir toujours plus, plus de parole, plus de chair.



Fig. 2 – Justine Pluinage, *Catherine*, vidéo, 9 min. 41 sec., 2008.

Dans les portraits réalisés par Justine Pluinage, nous voyons le visage de femmes à l'image, entendons leur voix, pourtant un sursaut, un décalage traverse constamment l'imbrication entre les mots et le corps parlant. Durant l'entretien, Pluinage enregistre un récit uniquement sonore. Dans un second temps, elle filme ses sujets dans leur environnement familial. L'enregistrement sépare ainsi d'emblée voix et corps. Pour la création de la vidéo finale, l'artiste utilise donc deux matériaux distincts : une interview sonore et des images de la personne concernée, qu'elle travaille dans un premier temps séparément pour les relier ensuite. Le récit de *Catherine* consacré à ses impressions au présent de son expérience carcérale est ainsi pris en charge par une bande son indépendante des images. Cette bande son est mise en relation avec deux types d'éléments visuels distincts<sup>7</sup>. Lors de la première séquence, nous voyons une femme en sous-vêtements se tenant debout devant un paravent oriental. Des vêtements reposent autour d'elle, Catherine se rhabille progressivement. Puis, une seconde séquence visuelle apparaît, composée à partir des « photos-souvenirs » prises à la prison pour femmes de Bapaume, que Catherine a confié à l'artiste. Dans cette vidéo coexistent ainsi deux temporalités distinctes : le passé – l'incarcération –, et le présent du tournage. Ces deux temporalités sont chacune prise en charge par une composante de l'image filmique : les photographies pour le passé et le strip-tease inversé pour le présent. La bande apporte une cohésion à cette coexistence temporelle. Le texte est préalablement épuré des

---

7. Cf. fig. 2.



parasites verbaux propres aux entretiens, et fait également l'objet d'une construction. L'artiste précise que « pour le montage sonore, [elle] ne sélectionnai[t] que les phrases au présent. Ce qui [l]'intéressait, c'était de voir comment le présent portait l'empreinte de leur passé <sup>8</sup>».

La coexistence du passé et du présent au cœur de la vidéo nous laisse chercher dans ce visage et ce corps les traces invisibles des événements relatés. Le corps est envisagé comme passerelle entre passé et présent. Un corps qui se recouvre peu à peu, celui dont Catherine a cherché à nier le désir durant ses années d'emprisonnement, et auquel son récit renvoie sans cesse<sup>9</sup>. Entre l'image et le récit, le corps demeure muet, illisible. Les images de ces vidéos sont à la fois défailtantes, en tant qu'elles échouent à nous donner à voir ce que nous y cherchons ; des indices du passé, et excessives, dans la mesure où leur disjonction avec les paroles ouvrent des brèches possibles afin que notre propre imagination se charge de créer des liens.

Les femmes filmées par Justine Pluinage racontent comment l'expérience traumatique transforme – voire brise – une intériorité, sans pour autant que cela transparaisse à l'extérieur, aux yeux des autres. L'artiste fait apparaître ce processus à voix basse, en nous donnant à voir une apparence lisse coexistant avec le récit du traumatisme. Le processus de construction de la vidéo reflète la complexité des rapports entre intériorité et extériorité d'une individualité, prolongeant plastiquement la disjonction possible entre les deux. Pluinage refuse un montage narratif continu et linéaire afin d'opter pour une narration éclatée entre image et son, sans qu'il s'agisse pour autant de déstructurer la subjectivité mais davantage d'en dévoiler les contradictions. L'artiste avance une représentation double de l'identité, rejetant l'idée d'un pôle identique et insécable au fondement de la personnalité. Images et sons coexistent toujours en décalage. Dans *Catherine*, celui-ci est de l'ordre du mouvement inverse : au fur et à mesure que nous avançons dans la vidéo, et donc dans l'intimité du récit, elle se rhabille. Le recouvrement du corps renvoie alors symboliquement à la remise des vêtements sociaux à la sortie de prison<sup>10</sup>.

---

8. Justine Pluinage, entretien réalisé avec l'auteure le 26 novembre 2011.

9. « Et donc aujourd'hui, la sexualité maintenant je dois dire que je ne sais plus ce que c'est. Je ne supporte pas de toute façon que l'on touche mon corps. Ça me révolte. C'est très très dur. Une main sur moi, c'est de l'électricité. Tout ça ce sont des choses que j'essaie de réapprendre. C'est très très difficile. Je suis consciente que c'est très difficile pour mon mari aussi, surtout pour lui. La relation est difficile dans le couple parce que pendant dix ans j'ai appris à ne plus savoir aimer avec mon corps. » Justine Pluinage, *Catherine*, 9 min., 41 sec., 2008. [Extrait] Transcription de l'auteure.

10. « Le striptease, c'était avant tout une référence au fait qu'en prison, les personnes passent beaucoup de temps à s'habiller et se déshabiller, lorsqu'ils vont au parloir, pour rencontrer quelqu'un... Je voulais aussi qu'on l'entende parler au fur et à mesure, qu'elle se dévoile peu à peu, qu'elle se déshabille en quelque sorte, jusqu'à ce qu'elle soit au plus proche de quelque chose de plus en plus intime, au plus proche d'elle. Justine Pluinage, entretien réalisé avec l'auteure le 26 novembre 2011.



Fig.3 – Éléonore de Montesquiou, *Minu maja on minu maa - My Home Is My Castle*, vidéo noir et blanc, 38 min., 2001.

Les récits présents dans le film d'Éléonore de Montesquiou – *Minu maja on minu maa - my home is my castle* – sont à la fois ancrés dans l'histoire collective estonienne et dans l'histoire personnelle des interviewés<sup>11</sup>. En choisissant le thème de la maison, l'artiste propose d'emblée une double entrée – collective et personnelle – du récit, en dessinant en filigrane une histoire de l'architecture estonienne. À Tallin comme ailleurs dans le pays, l'histoire des habitations est caractérisée par l'alternance de périodes historiquement marquées, et émerge ici à travers la narration d'un rapport intime au « chez soi ». Ces témoignages nous montrent comment, à travers les questions posées par l'artiste, et le sujet – la relation de ces estoniens vis-à-vis de leurs habitations – l'histoire de ce « chez soi » mêle intimité et témoignage de l'histoire politique de l'Estonie. L'artiste opère à partir des entretiens initialement menés un travail de montage, découpant et remontant les histoires. En dépit de ces modifications, la bande son conserve les différents timbres de voix des interviewés. À cette matière sonore préalable, l'artiste ajoute dans le montage un arrangement musical, une pièce pour piano – *Vertige* –. La bande son est travaillée séparément des matériaux visuels, et n'est pas synchronisée avec l'image d'une personne se racontant. Sur le plan de l'image, les témoignages filmés coexistent avec d'autres formes de représentation, deux catégories de plans en noir et blanc : des images de maisons et appartements (extérieur et intérieur) – objets du récit –, et des portraits de ses habitantes – sujets du récit –, vacant à leurs occupations quotidiennes.

Dans la vidéo, aucune des femmes ne parlent face à la caméra. Leur présence corporelle est

11. Ainsi que dans la propre histoire personnelle de l'artiste. En effet, une partie de la famille d'Éléonore de Montesquiou a vécu en Estonie avant la guerre et ses conséquences (nationalisations des biens et des propriétés, etc.), où l'artiste a désormais choisi de résider. Lorsque l'artiste part en résidence, elle découvre à Tallin une maison familiale restituée par l'État après l'indépendance.

néanmoins inscrite à l'image dans la durée du film. Leurs témoignages interviennent en bande son tandis qu'à l'image, se succèdent portraits muets et images des habitations des femmes interrogées qui ne correspondent pas toujours au récit entendu. Ainsi, dans le montage, l'artiste ne fait pas coïncider les apparitions à l'image des personnes en situation d'interview et les récits portés par leurs voix. Elle procède par différé, par décalage, dissociant émissions vocales et présences corporelles. En cela, de Montesquiou propose un film dans lequel les images et les sons ajoutent les uns aux autres et se complètent.

À partir du désir de témoigner de l'histoire collective estonienne à travers le prisme de ses archives, l'artiste élabore formellement un « document poétique ». Si l'attestation personnelle est directement liée au corps du témoin, celui-ci deviendrait ainsi, selon Renaud Dulong, une « pièce à conviction » (Dulong, 2005 : 186) créant une jonction entre l'évènement relaté et son narrateur. Pour l'auteur du *Témoignage oculaire*, « désigné par le pronom " je", le corps fait irruption dans la situation de la déposition comme morceau du passé raconté, susceptible – tel un vestige – de le présentifier » (Dulong, 2005 : 186). *A contrario* ici, l'impossibilité d'associer des images à une parole entraîne une cassure du lien entre corps parlant du narrateur et contenu de paroles, entre le passé du raconté et le présent de la rencontre avec l'artiste. Dans *Minu Maya*, la dissociation du corps du témoin et de ses paroles brise la soudure entre l'évènement et le narrateur, il n'y a plus de continuité entre expérience passée et présent de l'énonciation. Si l'émotion se départit ici d'un ancrage corporel, celle-ci n'est néanmoins pas absente du film, elle transparaît ailleurs, à travers la sonorité des voix, auxquelles nous portons d'autant plus attention qu'elles ne sont plus accrochées à un corps. Aussi, les images de la vidéaste se regardent comme des tableaux aux plans fixes qui se meuvent légèrement, au rythme des pas d'une vieille dame ou du vent faisant virevolter les rideaux. Cette esthétique onirique se prolonge grâce à la composition pour piano, laquelle emplie les silences laissés parfois par les voix.

La poésie subtile de *Minu Maya* se développe par ailleurs dans les légers déplacements opérés par l'artiste. Si cette dernière mène une réflexion sur le rapport à l'habitat à Tallin par l'entremise du témoignage, elle ne cherche pas à réaliser un reportage composé d'une compilation d'interviews, mais à créer un empilement polyphonique de situations désynchronisées. La logique de construction du film réfute le commun aspect du témoignage médiatique à travers une narration discontinue, des superpositions et des décalages entre différents registres de représentation, entre voix et images, entre enregistrements bruts du réel et images composées. Cette discontinuité laisse alors place à notre propre subjectivité, nous sommes libres de créer des liens, de recomposer d'imaginaires authentifications entre corps et

récit, de reconstruire des voies parallèles qui viendraient prendre place dans un entre-deux, entre passés et futurs de ces femmes et de leurs maisons.

Si les artistes recourent volontiers aux modèles d'enquête et d'entretien produits par les chercheurs en sciences humaines et sociales, ils interrogent et déconstruisent certains outils de la recherche scientifique au service d'un projet artistique. A partir de l'enregistrement d'un discours autobiographique, les artistes élaborent des stratégies plastiques – décalages, disjonctions, béances – lesquelles mettent en œuvre la possibilité d'espaces discursifs supplémentaires de l'expression et du récit de soi, prolongeant et reconfigurant les pratiques existantes.

### **Bibliographie**

Caillet A., 2002, « La Tentation de l'autre », *Parpaings*, n° 33, mai 2002, p. 16-19.

Dornier C., Dulong R., (éds.), 2005, *Esthétique du témoignage*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

Jost F., [2001] 2003, *La télévision du quotidien, Entre réalité et fiction*, Bruxelles, éditions De Boeck Université.

Lejeune P., 1975, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil.

Parfait F., 2001, *Vidéo : un art contemporain*, Paris, éditions du Regard.

Popper F., [1980] 1985, *Art, Action et Participation. L'artiste et la créativité aujourd'hui*, Paris, Éditions Klincksiek.