



HAL
open science

Portraits filmés d'artistes : réticences et révélations dans les écritures du moi

Ophélie Naessens

► To cite this version:

Ophélie Naessens. Portraits filmés d'artistes : réticences et révélations dans les écritures du moi. Conférence Punctum in motion. Fotografia e scrittura dell'io, Université de Naples, Oct 2019, Naples, Italie. pp.[En ligne]. hal-02959778

HAL Id: hal-02959778

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-02959778>

Submitted on 7 Oct 2020

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.

NAESSENS OPHELIE

Portraits filmés d'artistes : réticences et révélations dans les écritures du moi

Nombreuses sont les artistes visuelles qui choisissent de se filmer elles-mêmes et d'en faire œuvre, réalisant des « auto-bio-vidéo-graphies » (Françoise Parfait, 2001), à la croisée des traditions autobiographique et portraitique. Échappant à l'écueil du repli sur soi, certaines plasticiennes parviennent à dialectiser l'expérience subjective avec le monde extérieur, à travers le développement de stratégies plastiques oscillant entre réticences (Élodie Pong) et dévoilements (Justine Pluvinage).

Nombreux sont les artistes visuels qui – ponctuellement ou de manière récurrente –, choisissent de se filmer eux-mêmes et d'en faire œuvre. Françoise Parfait, dans l'ouvrage paru en 2001 *Vidéo : un art contemporain*, emploie au sujet de ces œuvres l'expression d'« auto-bio-vidéo-graphies ¹ », regroupant sous ce terme les pratiques vidéographiques fondées sur le récit de soi-même et l'autoreprésentation. Les autoportraits filmés par des artistes s'inscrivent ainsi à la rencontre de deux héritages : portraitique et autobiographique.

1. Autoportraits filmés : une tradition portraitique

Ces autoportraits se situent dans la droite lignée d'une tradition du genre du portrait en réinvestissant certains codes picturaux. Ces œuvres se caractérisent par leur focalisation sur une personne, convoquant d'emblée le genre portraitique, définit par Jean-Marie Pontévia comme « un tableau qui s'organise autour d'une figure ² ».

[Insérer fig1 Valérie Pavia, *C'est bien la société*, 1999. Capture d'écran, vidéo en ligne : <http://www.exquise.org/video.php?id=1290>].

Cette figure est ici la seule fin de la représentation, les autres enjeux en étant exclus. Ce qui l'entoure est relégué au second plan – sinon éliminé – et subordonné à son élément principal : l'artiste se trouvant seul à l'écran et occupant le cadre de manière centrale. Par conséquent, le décor de ces vidéos est souvent réduit à un fond neutre en arrière-plan, la mise en scène est dépouillée, sinon abstraite. La figure du sujet filmé se découpe sur une forme de non-lieu visuel, un arrière-plan qui le décontextualise et focalise l'attention sur ses attitudes, son corps et son visage. La mise en cadre du portrait est en outre traditionnellement réglée par des conventions qui apparaissent dès l'entrée du genre à l'académie et perdurent dans les images des plasticiens contemporains. Le point de vue choisi est établi dans un rapport de frontalité avec le spectateur à venir ; les sujets filmés sont présentés de face, assis ou debout, le visage tendu vers l'objectif. Le visage est le plus souvent le point nodal des autoportraits filmés. Les sujets sont filmés en plans serrés, parfois cadrés en gros plans qui mettent en valeur leur physionomie.

[Insérer fig2 Sadie Benning, *If Every Girl Has a Diary*, 1990. Capture d'écran, vidéo en ligne : <https://www.vdb.org/titles/if-every-girl-had-diary>].

Le gros plan fait apparaître la moindre expression qui traverse le sujet filmé, privilégiant le dévoilement de ses émotions. Ce cadrage ancre ainsi la dimension corporelle de la parole dans une attention spécifique au visage, à travers des mimiques faciales, une bouche qui s'anime, les orientations d'un regard.

Néanmoins, les caractéristiques techniques induites par l'emploi du médium vidéographique engagent à repenser certains principes fondamentaux du portrait. L'image

1. F. PARFAIT, *Vidéo : un art contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2001, p. 228.

2. J.M. PONTEVIA, *Écrits sur l'art*, Bordeaux, William Blake & Cie, 1986, vol. III, « *Dipinge sè ...* », p. 12.

filmique est soumise au temps et sa matérialité temporelle donne au portrait la densité de la durée. Cette temporalité introduit le mouvement dans l'image, mouvement du corps et du visage, et caractérise ainsi les autoportraits filmés d'artistes. Dans ces derniers, l'action est souvent la même : le sujet se raconte. Le récit filmé se déploie dans le temps de la narration mais aussi dans l'espace, à travers l'inscription corporelle de la parole. Le sujet se racontant est animé ; à travers l'émission vocale, la respiration, les micro-gestes faciaux. Aussi, la caméra permet de capter le son des paroles portraiturées. Le portrait vidéo fait conséquemment émerger une voix, et associe au visage un récit. Le sujet portraituré parle et nous entendons sa voix. Le récit énoncé, mais aussi sa dimension vocale, les hésitations et les silences, font alors valoir la matérialité de la parole.

2. Autoportraits filmés d'artistes : une tradition autobiographique

Les autoportraits filmés par les artistes s'inscrivent par ailleurs dans une tradition autobiographique. Dès les années 1970, l'apparition d'outils de production d'images tels que le Super 8, puis le caméscope et la vidéo numérique dans les années 1990, ont permis l'essor des formes autobiographiques filmées par des plasticiens, largement influencés par l'apparition d'un nouveau « genre » cinématographique : le film autobiographique³. Toutes les formes autobiographiques seraient *a priori* soumises aux mêmes règles, que nous résumons ici à celles énoncées par Philippe Lejeune dans *Le Pacte autobiographique* paru en 1975 : un engagement de l'auteur à raconter sa vie (ou une partie) dans un esprit de vérité, ainsi qu'un triple rapport d'identité entre auteur, narrateur et personnage. Mais si la valeur autobiographique d'un récit se fonde sur l'authenticité de l'expérience relatée, les processus en jeu dans sa mise en pensée et en mots impliquent inéluctablement des écarts entre l'expérience vécue et son énonciation, des écarts que certains artistes prennent le parti d'investir par le biais de stratégies plastiques, ce que nous observerons par la suite.

Dans le contexte de la démocratisation de l'enregistrement vidéographique, des artistes retournent leur caméra vers eux-mêmes et se prennent pour sujet de leur film. L'utilisation d'un matériau autobiographique associée à une autoreprésentation est une tradition signifiante dans l'histoire de l'art vidéo demeurant une constante depuis ses origines, et présente des caractéristiques communes. La présence du corps de l'artiste accompagne très souvent le récit de soi à l'écran. Ce corps peut apparaître dans son ensemble, ou à travers des plans de ses différentes parties, grâce au procédé d'auto-filmage. Le corps peut aussi apparaître cadré comme dans une interview télévisée : le narrateur est assis face caméra, cadré en buste ou montré en gros plan, à travers des cadrages fixes ou mouvants, dévoilant ainsi l'intimité de l'artiste. Montrer son corps peut par ailleurs être un moyen de montrer les émotions qui le traverse (désir, souffrance, tristesse, etc.). Le corps est alors pensé comme un support de projection des affects de l'artiste. Dans les pratiques d'auto-filmage, le récit de soi peut prendre la fonction d'exutoire. Comme le remarque Françoise Parfait :

« Le journal intime et le récit autobiographique s'écrivent souvent sur les lisières d'une blessure ou d'un traumatisme, vécu personnellement ou par le groupe d'appartenance de l'auteur⁴. »

Les « autobiovidéographies » répondent alors à une forme de nécessité ontologique d'anamnèse pour le créateur qui cherche par ce biais à reconstituer son histoire, à expliquer ce qu'il est au moyen de ses souvenirs et de ses impressions. La pratique du récit de soi est ainsi susceptible de devenir une forme de thérapie. C'est par exemple le cas pour l'artiste canadienne Lisa Steele qui réalise en 1974 la vidéo *A Very Personal Story* dans laquelle elle emploie la forme narrative à la première personne pour raconter un souvenir personnel

3. Le genre du film autobiographique a également été qualifié de cinéma subjectif. C'est d'ailleurs l'expression employée par Raymond Bellour dans l'article 'Autoportraits', *Communications* n° 48, Paris, Seuil, 1989, p. 334.

4. F. PARFAIT, *Vidéo : un art contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2001, p. 231.

traumatique. Elle rapporte comment, à l'âge de quinze ans, un jour de neige de mi-décembre, elle trouva sa mère morte chez elle en rentrant de l'école. Tout au long de la vidéo, elle décrit précisément le déroulé de cette journée.

[Insérer fig3 Lisa Steele, *A Very Personal Story*, 1974. Capture d'écran, extrait vidéo en ligne : http://www.steeleandtomczak.com/project.html?project=very_personal_story]

L'artiste, en réalisant un enregistrement en temps réel et sans aucun montage, et en s'exposant nue, renforce l'aspect sincère de sa démarche introspective. Si les détails – sordides – sont présents, le récit demeure énoncé sur un ton neutre, dans une retenue faisant écho au calme dont l'adolescente a fait preuve lors de la découverte du corps : vérification du pouls et du souffle, etc.

Dans les années 1970, l'expression du moi intime s'exhibe abondamment dans les pratiques artistiques, et, selon Françoise Parfait, la vidéo apparaît d'emblée comme « un outil et un dispositif particulièrement adaptés à l'exploration des sphères de l'intime » :

« Et cela pour plusieurs raisons, qui sont à la fois liées aux caractéristiques ergonomiques des caméras vidéos (petites et facilement manipulables), au dispositif en circuit fermé – qui place le sujet à l'intérieur de la boucle du direct –, et à une tradition du journal intime et de l'autofilmage ancrée dans le cinéma expérimental et dont les vidéastes ont poursuivi la pratique du genre⁵. »

La notion d'intimité rejoint ici le projet autobiographique, tant cette notion s'associe à la mythologie de l'authenticité.

Les artistes contemporains ne se sont pas complètement dessaisis de la question de l'intime, et celle-ci réapparaît avec force dans les années 1990⁶, corrélativement au déversement de paroles intimes sur les plateaux de télévision. Cette mouvance intimiste regroupe des artistes faisant œuvre à partir d'images du quotidien, d'elles-mêmes ou de leur entourage, telles que Pipilotti Rist, Valérie Pavia ou Rébecca Bounigault. Mais, à se refermer sur elles-mêmes, les artistes ne prennent-elles pas le risque de confiner leur pratique dans une sorte de narcissisme clos, et de rompre tant avec les autres qu'avec le monde extérieur ? Dès 1976, Rosalind Krauss décelait dans ce type de production un aspect négatif inhérent au médium. Selon l'autrice, les caractéristiques structurelles du médium vidéographique relèveraient d'une « clôture narcissique » qui consiste en une forme de parenthèse entre deux pôles : la réception à travers l'enregistrement par la caméra et la projection simultanée de l'image sur le moniteur. Si le self et l'image réfléchi sont séparés dans le principe vidéo, la réflexion qu'il instaure a pour effet d'effacer d'une certaine manière cette différence entre sujet et objet. Ainsi, pour Krauss, le véritable médium de la vidéo est la situation psychologique qu'il induit, laquelle renvoie à la définition même du narcissisme pour Sigmund Freud⁷. Plus proche de nous, Dominique Baqué, dans son ouvrage *Pour un nouvel*

5. F. PARFAIT, ' De quelques intimités vidéographiques ... ', in D. WATTEAU (ed.), *Vivre l'intime (dans l'art contemporain)*, Paris, Thalia, 2010, p. 43.

6. L'importance de ce phénomène se révèle dans les diverses manifestations et publications qui lui ont été consacré durant cette décennie, notamment à travers l'exposition *La Sphère de l'intime* lors du Printemps de Cahors en 1998, le séminaire mené par Elisabeth Lebovici *L'intime* à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris entre 1996 et 1997, ainsi que l'ouvrage de Mathilde Roman consacré aux relations entre art vidéo et mise en scène de soi.

E. LÉBOVICI E. (ed.), *L'intime*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1998.

M. ROMAN, *Art vidéo et mise en scène de soi*, Paris, L'Harmattan, 2008.

7. ' [...] video's real medium is a psychological situation, the very terms of which are to withdraw attention from an external object-an Other-and invest it in the Self. Therefore, it is not just any psychological condition one is speaking of.' Rather it is the condition of someone who has, in Freud's words, "abandoned the investment of objects with libido and transformed object-libido into ego-libido." And that is the specific condition of

art politique (2001), renouvelle la position critique à l'égard de l'art de l'intime, fondant sa diatribe sur l'hypothèse selon laquelle les œuvres prenant pour matériaux les histoires personnelles des artistes s'enferment dans un repli sur soi qui empêche une ouverture possible vers l'autre. Cette impossible articulation de l'intériorité de l'artiste avec le monde extérieur se cristalliserait alors dans l'utilisation à circuit fermé de certaines figures telle que les rapports au père et à la mère, la plainte, le manque d'amour, le couple, le complexe œdipien, autant de figures qui renvoient à l'« intimisme névrotique » dont parlait Gilles Deleuze et qui confine à la psychanalyse. Le risque pour cet art de l'intime serait alors de « se désigne[r] comme une clôture autarcique sur soi qui interdi[se] la possibilité de l'altérité et le déploiement d'un monde possible⁸».

3. Le portrait filmé : un art contemporain

Dans le contexte du renouvellement contemporain du portrait filmé, des artistes explorent des possibilités de dialectiser l'expérience subjective avec le monde extérieur ; dire « je », mais convoquer la présence de l'autre, permettant la projection vers l'ailleurs, vers la rencontre⁹. L'une des faces visibles de ce renouvellement portraitique consiste en un retrait de l'auteur au profit d'une convocation d'autrui. Depuis 2001, la plasticienne américano-suisse Élodie Pong propose l'installation *ADN/ARN (Any Deal Now / Any Reality Now)* : une installation interactive filmée dans laquelle chaque visiteur est amené à confier puis vendre un secret personnel¹⁰.

[Insérer fig4 Élodie Pong, *Secret for Sale*, 2003. Capture d'écran, trailer en ligne : <https://vimeo.com/39697261>]

Dans la version lausannoise, les candidats à la confession se succèdent devant la caméra de l'artiste. Certains des secrets livrés se révèlent bien anodins : « j'ai une canine qui saute à volonté », tandis que d'autres concernent des tabous et non-dits familiaux, comme cette femme qui raconte qu'elle a récemment découvert que chacune des filles de la famille porte le prénom d'une maîtresse du père. Élodie Pong choisit par ailleurs d'accueillir ses participants dans un dispositif faisant explicitement référence au cabinet d'un psychologue.

[Insérer fig5 Élodie Pong, *Secret for Sale*, 2003. Capture d'écran, trailer en ligne : <https://vimeo.com/39697261>]

Davantage, l'artiste construit une « scène de parole », un dispositif qui sépare cette scène de la vie quotidienne. Élodie Pong présente aux participants une gamme de décors proposés comme arrière scène de leur récit (fonds colorés unis, sous bois, bibliothèque, montagnes enneigées, Manhattan, etc.).

[Insérer fig6 Élodie Pong, *Secret for Sale*, 2003. Capture d'écran, trailer en ligne : <https://vimeo.com/39697261>]

narcissism. 'R. KRAUSS R., ' The Aesthetics of Narcissism ', in *October*, Vol. 1., Cambridge MIT Press, printemps 1976, p. 51.

8. D. BAQUE, *Pour un nouvel art du politique. De l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 2004, p. 48.

9. Pierre Zaoui résume ainsi les enjeux de l'esthétique deleuzienne quant à l'intime : « Ne parler jamais de soi-même en tant que tel (parce qu'on s'en moque), ne parler jamais du monde en tant que tel (parce qu'on s'en moque), ne parler que de ce qui nous arrive du *dehors* ; et que l'on en parle alors depuis un certain "intimisme" apparent, n'est pas très important – l'important est de nous redonner au monde.» P. ZAOUÏ, ' Deleuze et la solitude peuplée de l'artiste (sur l'intimité en art) ', in E. LÉBOVICI (ed.), *L'intime, op.cit.*, p. 57.

10. Le film de 64 minutes *Secret for Sale* (2003) retrace cette expérience.

L'exhibition de soi se produit sur cette scène dans une tension entre authenticité et artificialité, car si les propos relèvent de l'intime, l'artiste opère un déplacement formel en dissimulant les visages des participants derrière des masques. Dans le dispositif proposé, la voix off explique à ceux qui pénètrent dans le dispositif : « Si vous avez décidé de témoigner anonymement, veuillez vous approcher du miroir. Vous pouvez essayer et choisir ce qui vous convient ». En effet, une série d'accessoires sont proposés au visiteur : éléments de costume, masques, cagoules, postiches et perruques.

[Insérer fig7 Élodie Pong, *Secret for Sale*, 2003. Capture d'écran, trailer en ligne : <https://vimeo.com/39697261>]

Tout au long du parcours, lui sont également proposés des filtres audio et vidéo, permettant de travestir son identité. Ce type d'artifice se réfère explicitement à des représentations récurrentes dans les émissions télévisées de confessions, lesquelles nous ont familiarisé au brouillage des signes identitaires de la personne se racontant, et donc à son anonymisation. Si certains participants choisissent de se livrer à visage découvert, beaucoup d'entre eux préfèrent le grimage. Le masque voile l'identité des individus, et, en les soustrayant ainsi au regard d'autrui, leur permet la divulgation d'une intimité sans crainte d'une reconnaissance¹¹. L'artifice du masque garantit conséquemment à la personne qui vient se raconter une forme de protection. Aussi, en recouvrant le visage, le masque en dissimule les traits, mais aussi les expressions susceptibles de traduire les émotions de la personne filmée, écartant toute forme d'expressivité visuelle. Néanmoins, la présence même de ces masques – souvent ridicules et de mauvaise facture –, porte notre attention sur certains détails. L'acte de masquer impliquerait alors paradoxalement le fait de désigner la présence de quelque chose qui serait inéluctablement toujours à révéler. En introduisant dans le dévoilement intime la stratégie du double dont le masque se fait l'agent, l'artiste prend le contre-pied d'une représentation de l'identité pensée comme unique. Derrière le masque, nous nous révélons double, différent, soi mais aussi plus que soi, autre. Le masque entraîne par le gommage du visage une libération des contraintes qui permet à l'individu d'expérimenter des identifications multiples. Le visage devient disponible, il se transforme selon David Lebreton en « un lieu sans limites, d'hébergement de l'Autre [...]»¹².

La liberté de parole induite par une certaine garantie d'anonymat supposerait en outre une liberté pour les invités d'Élodie Pong de raconter ce qu'ils désirent, et ainsi de fabuler. Le visage se transforme avec le masque en une surface de projection sur laquelle l'imaginaire peut tisser, ouvert à des identités innombrables. Ainsi, le principe de dissimulation autorisant le dévoilement à l'œuvre dans cette vidéo pointe une faille – ou des possibles ? – dans le processus de production d'un discours vrai induit par le récit autobiographique. Si la dissimulation permet le dévoilement d'une vérité sur soi, elle autorise paradoxalement la mise en fiction du soi, tant dans sa mise en mots que dans sa mise en scène. Cette tension entre authenticité et fiction, ancrée dans une perspective critique sur le discours d'autoreprésentation – télévisuel notamment –, s'éprouve tant dans une mise en scène artificielle de l'authenticité du dévoilement, que dans un dispositif réunissant les conditions de possibilité de la production d'une fiction du moi. Derrière le masque, le sujet se révèle libre de s'inventer, libre de fictionner un récit émancipateur de lui-même.

11. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer ici que les quelques « personnalités » ayant participé au dispositif choisissent quant à elles de parler à visage découvert. C'est par exemple le cas de la comédienne Marine Delterme, personnage principale de la série française *Alice Nevers, le juge est une femme*.

12. D. LEBRETON, *Des visages. Essai d'anthropologie*, Paris, Editions Métailié, 1992, p. 239.

D'autres artistes visuelles contemporaines choisissent d'épouser franchement un dévoilement de leur intimité sur nos écrans. En 2014, sort au cinéma le premier long métrage documentaire de la vidéaste Justine Pluinage, intitulé *Fucking in Love*. Ce film est le résultat d'une quête de l'artiste à la recherche de son désir. Suite à une rupture amoureuse, l'artiste décide de partir en voyage à New York avec à l'idée un double objectif : « filmer et baiser ». Elle explique à ce sujet :

« Les deux étaient inséparables : filmer permettait de vivre l'expérience, et inversement. La caméra était à la fois un prétexte et une protection. Je pouvais aller vers les gens et légitimer la rencontre avec le projet artistique¹³. »

[Insérer fig8 Justine Pluinage, *Fucking in Love*, 2014. Capture d'écran, trailer en ligne : <https://vimeo.com/106794517>]

Le film dépasse largement la collection de séquences filmées d'actes sexuels entre l'artiste et ses partenaires. Pour celle qui assume un féminisme pro-sexe, montrer la sexualité revêt un sens politique. L'intimité exposée par Pluinage, c'est avant tout la sienne, mais aussi celle des différentes personnes rencontrées lors de ce voyage initiatique. Ainsi, l'artiste dévoile la clôture autarcique de la vidéo intimiste pour opérer une véritable ouverture à l'autre. Davantage qu'une intimité dévoilée, elle aborde au gré des discours et des corps de véritables questions sociétales ayant trait à la sexualité : le polyamour, la masturbation féminine, la bisexualité, le mariage, etc., ouvrant l'intimité à l'altérité. *Fucking in Love* aborde en ce sens la manière dont nos comportements et désirs sexuels sont modelés tant par notre culture, notre éducation, que nos rencontres, dans un dialogue constant entre soi-même et autrui. Comme le souligne Mathilde Roman dans son ouvrage *Vidéo et mise en scène de soi* :

« Le soi a besoin de l'autre pour s'introduire dans une communauté humaine qui lui fasse une place [...]. Dans le face-à-face avec autrui sont en jeu les bases de la société, du partage du visible qu'elle permet et que chacun doit prendre à son compte dans son devenir individuel¹⁴. »

Au-delà du corps représenté, Justine Pluinage poursuit l'exploration de ces processus de dévoilement dans une perspective représentationnelle et performative. En effet, elle poursuit actuellement ses recherches sur le corps nu, ses significations physiques, psychiques et sociétales, notamment à travers une enquête photographique de terrain auprès de communautés naturistes¹⁵. En mars 2019, elle était invitée à évoquer ses recherches dans le cadre du symposium *Urbanités contrefactuelles* qui a eu lieu au familistère de Guise dans le nord de la France, dans la section intitulée « Corporités contrefactuelles ». Son intervention à l'occasion de ce colloque a débuté par son déshabillage sur scène. Une mise à nu, une monstration de son intimité comme symbole des recherches artistiques qu'elle mène. Avec cette proposition de nudité dans un contexte de recherche scientifique institutionnelle, l'artiste nous questionne sur la nudité dans l'espace public comme potentiel espace de revendication et comme outil d'émancipation. Elle postule ainsi la monstration d'un corps nu comme outil de résistance (au formatage social, à l'érotisation de la nudité, etc.). Davantage, l'intervention – risquée dans ce contexte universitaire – serait par ailleurs susceptible d'interroger – voir de remettre en cause – la hiérarchie traditionnellement établie entre celui qui sait (le chercheur sur scène) et celui qui ne sait pas (le public), en inversant les rapports de domination.

13. 'Fucking in Love de Justine Pluinage : sexe, vérités et vidéo', *La voix du Nord* (mars 2016) <https://www.lavoixdunord.fr/art/region/fucking-in-love-de-justine-pluinage-sexe-verites-ia19b0n3376399> [consulté le 20 Octobre 2019]

14. M. ROMAN, *Art vidéo et mise en scène de soi*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 135.

15. Voir à ce sujet le site internet de l'artiste : <http://justinepluinage.com>.