

I glorify hysterical actions. They are powerful
a form of resistance when one is in a weak position.
Pipilotti Rist

"I glorify hysterical actions. They are powerful gestures, a form of resistance when one is in a weak position."

Pipilotti Rist

ANNE-MARIE TREPANIER is currently completing a Bachelor of Fine Arts at Concordia University, majoring in Intermedia/Cyberarts. An interdisciplinary artist, her works have been presented in public screenings and exhibitions, including *Les Lieux Communs* (Axenéo7), *Manifestations of a Portable Studio* (Lock Gallery) and *LAB 353 – Biologie Matérialiste* (Espace Projet). She has co-curated *Sans feu ni lieu*; *Sans foi ni loi*, a two-part exhibition presented at Studio XX and on the online gallery Width;700px. As a writer, Trépanier is interested in the socio-political transformations brought on by digital technologies, as well as the global dissemination of images and knowledge. This is her second feature published in the Concordia Undergraduate Journal of Art History.

Pipilotti Rist

Narcissisme hystérique et réflexivité: *I'm Not the Girl Who Misses Much* de Pipilotti Rist

Les théories freudiennes et lacaniennes sur la constitution du Soi et de l'Autre¹ marquent de manière notable le corpus vidéographique des années soixante et soixante-dix. Dès lors, la relation entre le sujet et l'objet devient une source d'investigation récurrente, tandis que le cinéma hollywoodien séduit le regard du grand public, grâce à ses corps désirables projetés sur grand écran. Comme l'explique Laura Mulvey dans son essai « Visual Pleasure and Narrative Cinema », la structure cinématographique conventionnelle satisfait à deux types de plaisir chez le spectateur. D'abord, elle subvient à ses pulsions scopophiles² en lui permettant de scruter les personnages à l'écran et de les identifier comme objets de désir. La structure narrative du film et l'égo du spectateur lui permettent aussi de s'identifier aux images perçues. Afin de critiquer la perversion et le voyeurisme dans le cinéma narratif, les artistes vidéastes retournent leur caméra vers eux-mêmes, usant de leur corps et de leur psyché pour aborder des problématiques bien au-delà de leur individualité.³ Débutant sa carrière dans les années quatre-vingt, Pipilotti Rist prend part à cette période complexe mais féconde en art vidéo. Divisée entre l'utopie technologique du *global village* et la discordance d'une société contemporaine à la fois interconnectée et totalement fragmentée, elle questionne le rapport entre la dimension tactile des nouvelles technologies et la représentation du corps – particulièrement du corps féminin.⁴ Suivant cette tendance, la vidéo *I'm Not the Girl Who Misses Much* (1986) critique le regard cinématographique scopophile et place la femme comme sujet actif par le biais de l'autoreprésentation et du narcissisme hystérique.

La monobande *I'm Not the Girl Who Misses Much* propose une réinterprétation du premier vers de la célèbre chanson *Happiness Is a Warm Gun* des Beatles en mettant en scène l'artiste elle-même dans un état d'âme complètement déjanté. Articulant des mouvements convulsés et maladroits, sa voix et ses gestes disgracieux sont dénaturés par l'accélération de la vidéo. Le chant aigu et strident de la protagoniste laisse par ailleurs

By: Anne-Marie
Trépanier
Edited by:
Vincent Mercier

percevoir une altération dans les paroles originales de John Lennon : plutôt que de répéter « *She's not the girl who misses much* », Rist adopte une perspective subjective en déclarant « *I'm not the girl who misses much* ». Sur le plan du traitement de l'image, le corps hors focus et les filtres de couleurs dégradent la visibilité du personnage qui se dandine seins nus devant la caméra. Vers la moitié de la vidéo, une série de lignes balaiant l'écran à la diagonale et fragmentent le corps de la performeuse, interrompant progressivement la transmission de ses mouvements.

Le rythme expéditif et répétitif de la vidéo a de quoi faire ciller le spectateur : les contorsions incontrôlables de l'artiste se révèlent à la fois fascinantes et insoutenables. Tandis qu'elle poursuit sa routine effrénée, Rist est interrompue de nouveau par des arrêts sur images qui figent ses actions frénétiques dans le temps.

Dès lors, mouvement et immobilité sont transmis en simultané sur l'écran, décomposant son corps de plus belle. La cacophonie fait place à une interprétation originale de la pièce, alors que la voix de John Lennon retentit dans le moniteur, interprétant la mélodie avec un rythme et un timbre adéquat. La voix masculine et apaisée sert de contrepartie à l'adaptation féminine forcenée. Autrement dit, alors que Lennon s'adresse à un personnage féminin observé de loin, l'artiste s'auto-représente en incarnant ce protagoniste pléthorique, cette fille omniprésente qui ne manque pas grand chose.

À cet égard, l'œuvre de Pipilotti Rist s'inscrit dans une tendance vidéographique narcissique remettant en question la place du sujet et de l'objet sous le regard de la caméra. Dès le début des années 60, des artistes tels que Nancy Holt, Vito Acconci, Bruce Nauman, et Joan Jonas s'intéressent à l'interaction entre la caméra et le moniteur, avec lesquels ils interagissent comme avec un miroir.⁵ Exactement dix ans avant la création de *I'm Not the Girl Who Misses Much*, la critique d'art et théoricienne Rosalind Krauss publie un essai intitulé *Video: The Aesthetics of Narcissism* dans lequel elle établit que le narcissisme constitue la matière première de la vidéo.⁶ Selon l'auteure, plutôt que de restreindre la vidéo au dispositif de diffusion – ce dernier comprenant entre autres le moniteur et la caméra – la vidéo doit être analysée selon un modèle psychologique. Dans cette optique, l'auteure définit le terme « médium » selon ses dérivés sémiotiques, c'est-à-dire à la fois comme émetteur et récepteur d'un message provenant d'une source indéterminée.⁷ Or, les deux versants de cette définition peuvent aussi être

appliqués à la vidéo en référence à la réception et la projection simultanée de l'image, de même que dans l'usage de la psyché comme canal de transmission.⁸ Comme l'indique Krauss, cette dernière caractéristique illustre l'usage marqué du corps de l'artiste dès les débuts de l'art vidéo.⁹ La transmission du signal dans le moniteur et l'enregistrement s'effectuant simultanément, le corps de l'artiste se retrouve encadré par la caméra (le récepteur vidéo) et le moniteur (l'émetteur vidéo). La vidéo *Centers* (1971) de Vito Acconci témoigne d'ailleurs de cette particularité. Pointant directement au centre de l'écran, Acconci se sert du moniteur comme d'un miroir. Tel Narcisse s'observant dans les eaux, il maintient son regard fixé vers ce qui ne peut nécessairement être que son reflet, consignait le spectateur à être témoin d'une sorte de tautologie à laquelle il ne peut participer. Le circuit entre l'artiste et son double étant fermé, tout observateur, ou pourrait-on dire tout objet externe, se retrouve séparé de l'attention de l'artiste investi dans une quête narcissique du Soi. La caméra et le moniteur sont eux aussi oubliés, afin d'abstraire la psyché de l'artiste comme seule matière constituante.¹⁰ Autrement dit, en dématérialisant l'attirail technologique d'enregistrement et de diffusion, la pratique vidéographique se retrouve ancrée dans l'espace psychologique du réalisateur, qui se place devant l'appareil de capture vidéo à la fois comme sujet et comme sujet reflété plutôt que de cibler un objet extérieur à lui-même. En retournant la caméra vers lui-même, l'artiste extrait le processus d'objectification généralement associé à l'œil voyeur cinématographique et effectue un retour sur lui-même à travers le moniteur afin d'amorcer une démarche d'autoreprésentation similaire à celle d'un reflet dans le miroir.

Dans un même esprit, Pipilotti Rist investit la représentation traditionnelle du corps féminin comme objet de plaisir optique en utilisant à profit la propriété voyeuriste de la caméra. Dans la vidéo *I'm Not the Girl Who Misses Much*, elle défait les conventions du regard cinématique empreint d'une dichotomie sexuelle où « le plaisir du regard est divisé entre actif/masculin et passif/féminin ».¹¹ À travers l'autoreprésentation, l'artiste élabore diverses stratégies audiovisuelles afin de trafiquer l'interaction conventionnelle scopophile du sujet avec l'objet à l'écran. En l'occurrence, la fragmentation du corps de l'artiste causée par le balayage de l'écran et l'arrêt sur image permet à Rist de décomposer le corps féminin pour mieux le réassembler. Bien que ces techniques de déconstruction soient analogues au montage narratif classique, Rist les détourne en reconstituant le corps de façon inhabituelle et arbitraire.¹² Par contraste, pensons à la scène célèbre du film *Psycho* (1960) d'Alfred Hitchcock, dans lequel le personnage féminin se fait découper simultanément par les plans de caméra et les

coups de couteau de son assaillant. La réalisatrice, Rist elle-même, s'affaire à déformer l'image et transforme conséquemment le regard du spectateur afin de produire une connaissance plus juste d'elle-même.¹³ Alors que les normes du cinéma hollywoodien invitent le regard masculin à se poser sur l'objet de désir féminin, Rist corrompt la vidéo en dégradant la qualité de l'image et en dévalorisant toute appréciation érotique du corps féminin par l'usage de l'hystérie. Néanmoins, le potentiel érotique de l'image demeure bien présent : les seins dénudés de l'artiste appellent au voyeurisme, alors que le flou optique empêche le regard voyeur de saisir pleinement son objet.

En outre, l'artiste n'incarne pas un simple objet passif, livré au regard du spectateur; elle se représente plutôt comme sujet pleinement actif, exalté et insaisissable.

En réinterprétant les paroles de John Lennon, elle s'approprie entre autres choses la position de force et d'action de la figure masculine. Dès lors, elle néglige la présence du spectateur de l'autre côté de l'écran afin d'entretenir un rapport réflexif et narcissique face à sa propre image. Cette relation privilégiée entre l'artiste et son image nous ramène de plus belle à la théorie de Krauss énonçant que la vidéo constitue un milieu d'investigation et d'érotisation du Soi.¹⁴ Parallèlement, les paroles « *I'm not the girl who misses much...* » soulignent l'autonomie et l'autosatisfaction érotique du personnage féminin, libéré de l'emprise du regard cinématographique.

La critique féministe de Pipilotti Rist quant à l'hégémonie du regard masculin sur le corps féminin se joue dans l'hystérie présente chez le protagoniste.¹⁵ Comme elle le cite dans une entrevue avec l'auteure Christine Ross, l'hystérie permet une forme de résistance pour celui ou celle qui se trouve en position de faiblesse. Les altérations techniques de la vidéo, telles que l'accélération et les contours flous du personnage, de même que ses gesticulations saccadées communiquent l'état d'agitation dans lequel se débat l'artiste. Citant l'essai d'Elizabeth Bronfen « *The Knotted Subject: Hysteria and its Discontent* », Ross explique que l'hystérie se manifeste à travers des attaques physiques, causées par un stress traumatique impénétrable et impossible à illustrer.¹⁶ Cette maladie, considérée pendant longtemps comme l'un des symptômes associés aux errances de l'utérus, fut caractérisée par la nature faible, sensible et passionnelle du sexe féminin.¹⁷ Dès lors, conclut Ross, l'hystérie correspond à « une maladie de la représentation », de la représentation de l'organe reproducteur féminin, pourrait-on penser, ce dernier étant internalisé et difficile à visualiser, ou de la complexité des passions féminines.¹⁸ Autrement dit, dans l'œuvre de Rist,

l'incapacité de se représenter la cause des perturbations psychologiques du personnage résulte en une danse violente et effrénée. Cette réaction crée une dissidence avec les conventions du regard cinématographique, dans lesquelles le regard masculin actif se pose sur un corps féminin passif. Les possibilités d'autoreprésentations de la femme hystérique sont multiples, voire infinies : elles résistent à l'autorité paternelle – dans ce cas-ci, celle du regard masculin – et prennent plaisir à confronter et à s'enquérir de son reflet.¹⁹

En somme, la monobande *I'm Not the Girl Who Misses Much* propose une vision unique et intime de la représentation du corps féminin. Isolée devant la caméra, la protagoniste s'agite de manière hystérique de façon à résister à l'objectification du regard cinématographique. Dans le cas présent, Rist ne se soumet pas à la dichotomie sujet/objet : son excessivité performée devant la caméra l'isole face à elle-même et transpose le rôle du spectateur à celui de témoin.²⁰ *I'm Not the Girl Who Misses Much* propose ainsi de désamorcer le regard objectifiant du spectateur tout en résistant aux carcans de la représentation. En se réappropriant les comportements hystériques, Rist conteste le rapport d'autorité entre le spectateur et l'image projetée, rapport de force qui pourrait d'ailleurs être comparé aux interactions entre le médecin et la patiente hystérique, auscultée et saisie comme objet d'étude.²¹ Internée dans l'espace vidéo, Pipilotti Rist incarne une figure indépendante et immaîtrisable, se laissant aller aux pulsions de son corps et aux divagations de sa conscience.

CUJAH
VOLUME XI
ANNE-MARIE
TRÉPANIÉRIE

Endnotes

- 1 Nous faisons ici une référence toute particulière à la théorie du stade du miroir de Lacan ainsi qu'à son rôle crucial dans la constitution du « Je » chez l'enfant, de même qu'à la théorie des pulsions de Freud, dont la pulsion scopophile, que nous expliquerons plus en détails au cours de cet essai. Pour se référer à ces deux concepts fondateurs de la psychanalyse, voir Jacques Lacan sur la *Schaulust* freudienne dans *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, (Paris : Éditions du Seuil, 1973), particulièrement les pages 199 à 206. Voir aussi du même auteur « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du JE : telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », *Revue française de psychanalyse*, (octobre 1949) : p.449-455.

NARCISSISME
HYSTÉRIQUE
ET RÉFLEX-
IVITÉ: I'M NOT
THE GIRL WHO
MISSES MUCH
DE PIPILOTTI
RIST

- 2 Le concept de scopophilie, terme provenant du grec σκοπέω (*skopeō*), «regarder, examiner» et φιλία (*philia*), «tendance vers», est introduit par Freud comme le plaisir de voir, la *Schaulust*, qui signifie littéralement « désir de regarder ». Voir Sigmund Freud, *Trois essais sur la sexualité*. (Paris : Éditions Points, 2012).
- 3 Peggy Gale, « The Use of the Self to Structure Narrative, » dans *Western Front: Video*, réimprimé dans Peggy Gale, *Videotexts*, (Toronto: Power Plant, 1995): 91.
- 4 Chrissie Iles, « You are a Queen : The Selfless Spaces of Pipilotti Rist, » dans *Pipilotti Rist: Eyeball Massage*, édité par Stephanie Rosenthal, (Londres : Hayward Publishing, 2012) : 106.
- 5 Rosalind Krauss, « Video: The Aesthetics of Narcissism, » *October* 1 (Spring 1976) : 52.
- 6 Ibid., 50.
- 7 Ibid., 52.
- 8 Ibid.
- 9 Ibid.
- 10 Ibid.
- 11 Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema, » dans *Visual and Other Pleasures (Theories of Representation and Difference)*, (Bloomington, IN : Indiana University Press, 1989), 19.
- 12 Elisabeth Bronfen, « Pipilotti's Body Camera, » dans *Pipilotti Rist: Eyeball Massage*, sous la direction de Stephanie Rosenthal, (Londres : Hayward Publishing, 2012), 117.
- 13 Ibid.
- 14 Dans cet extrait, Krauss décrit comment la vidéo détourne l'attention de l'artiste de tout objet extérieur à lui-même pour s'investir dans le Soi. Elle illustre ainsi la théorie freudienne qui dépeint la condition d'un individu qui aurait abandonné l'investigation d'objets externes par la libido pour se transformer lui-même en ego-libido. Cet état, dit-elle, constitue la condition spécifique du narcissisme. Voir Krauss, « Video: The Aesthetics of Narcissism, » 57.
- 15 Dans le cadre de cet essai, il est indispensable de mentionner l'origine étymologique du terme « hystérie », qui provient du grec ὑστερά (*hustera*), utérus, puisqu'on croyait autrefois que cette maladie avait son origine dans cet organe. L'hystérie constitue ainsi une maladie spécifiquement associée au féminin.
- 16 Christine Ross, « Pipilotti Rist : Images as quasi-objects, » *n.paradoxa* 7 (2001) : 18.

- 17 John Mullen, « Hypochondria and Hysteria : Sensibility and the Physicians, » *The Eighteenth Century*, Vol. 25, No.2, (1984) : 157-158.
- 18 Ibid., 19.
- 19 Ibid., 18.
- 20 Jan Peacock, « Corpus Loquendi (Body for Speaking), » dans *Halifax: Dalhousie Art Gallery* (catalogue), réimprimé dans *Video re/View*, eds., Gale and Steele, (Toronto: Art Metropole and V Tape, 1994) : 159.
- 21 Pour une analyse de la représentation médicale de l'hystérie lors de son « invention » au XIXe siècle, voir Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie : Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, (Paris : Éditions Macula, 2012).
- Gale, Peggy. « The Use of the Self to Structure Narrative. » Dans *Western Front: Video*, réimprimé dans Peggy Gale, *Videotexts*, 83-94. Toronto: Power Plant, 1995.
- Iles, Chrissie. « You are a Queen: The Selfless Spaces of Pipilotti Rist. » Dans *Pipilotti Rist: Eyeball Massage*, sous la direction de Stephanie Rosenthal, 106-115. Londres : Hayward Publishing, 2012.
- Krauss, Rosalind. « Video: The Aesthetics of Narcissism. » *October* 1 (Spring 1976) : 50-64.
- Lacan, Jacques. « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du JE : telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », *Revue française de psychanalyse*, (octobre 1949) : p.449-455.
- . *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris : Éditions du Seuil, 1973.
- Mullen, John. « Hypochondria and Hysteria : Sensibility and the Physicians. » *The Eighteenth Century*, Vol. 25, No.2, (1984) :141-174.
- Mulvey, Laura. « Visual Pleasure and Narrative Cinema. » Dans *Visual and Other Pleasures (Theories of Representation and Difference)*. Bloomington, IN :Indiana University Press, 1989 : 14-26.
- Peacock, Jan. « Corpus Loquendi (Body for Speaking). » Dans *Halifax: Dalhousie Art Gallery*

CUJAH
VOLUME XI
ANNE-MARIE
TRÉPANIER

Bibliographie

Bourneville et P. Regnard, *Iconographie photographique de la Salpêtrière*. Paris: V. Adrien Delahaye & Cie, 1878.

Bronfen, Elisabeth, « Pipilotti's Body Camera. » Dans *Pipilotti Rist: Eyeball Massage*, sous la direction de Stephanie Rosenthal, 116-123. Londres : Hayward Publishing, 2012.

Freud, Sigmund. *Trois essais sur la sexualité*. Paris : Éditions Points, 2012.

(catalogue), réimprimé dans *Video re/View*, dir., Gale and Steele, 144-160. Toronto: Art Metropole and V Tape, 1994.

Rist, Pipilotti. *I'm Not The Girl Who Misses Much*, 1986, Single channel video.

Rosenthal, Stephanie. « Be my Friend. » Dans *Pipilotti Rist : Eyeball Massage*, sous la direction de Stephanie Rosenthal, 18-29. Londres : Hayward Publishing, 2012.

Ross, Christine. « Pipilotti Rist: Images as quasi-objects. » *n.paradoxa* 7 (2001) : 18-25.

NARCISSISME
HYSTÉRIQUE
ET RÉFLEX-
IVITÉ: I'M NOT
THE GIRL WHO
MISSES MUCH
DE PIPILOTTI
RIST