Document généré le 2 juil. 2025 07:50

ETC

La tentation narcissique. Vidéo et investissement du soi

Joanne Lalonde

Numéro 55, septembre–octobre–novembre 2001

L'exhibitionnisme à l'oeuvre

URI : https://id.erudit.org/iderudit/35412ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)
1923-3205 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Lalonde, J. (2001). La tentation narcissique. Vidéo et investissement du soi. *ETC*, (55), 8–13.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 2001

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

La tentation narcissique. Vidéo et investigations du soi

« L'effet de langage est tout le temps mêlé à ceci, qui est le fonds de l'expérience analytique, que le sujet n'est sujet que d'être assujetissement au champ de l'Autre ... »[1]

ai choisi d'aborder ce thème de l'exhibitionnisme, afficher en public sa vie privée, ses sentiments ou tout autre élément intime devant demeurer secret, à travers la question de l'auto-représentation et de l'utilisation du matériel biographique, tradition fortement marquée dans l'histoire de l'art vidéo et que Rosalind Krauss décrivait dès 1976 comme une esthétique du narcissisme.[2]

Ainsi que l'indique la citation de Lacan, présentée en exergue, le plaisir de monstration lié à l'activité symbolique engage toujours l'altérité, se voir implique se faire voir, que celle-ci soit incarnée par un autre distinct de soi-même ou par une extension de son propre soi que le sujet élabore autour de la figure de l'alter ego afin d'explorer les multiples facettes d'une identité en devenir.

Le sujet, dans la conception lacanienne, est assujetti surtout au langage, à l'ordre symbolique, le sujet pré-linguistique demeurant difficile à circonscrire[3]. Ce langage dont il sera question ici sera celui de l'œuvre vidéo, qui en ce sens « sert d'enveloppe psychique et de support aux illusions narcissiques; créer permet d'échapper au principe de réalité; le principe de plaisir est limité, concentré sur le plaisir de penser, de maîtriser le matériau, de produire l'œuvre »[4]. Sans oublier le plaisir relié à la pulsion scopique, voir et faire voir permettant au sujet de sortir de lui-même à travers la médiation vidéo.

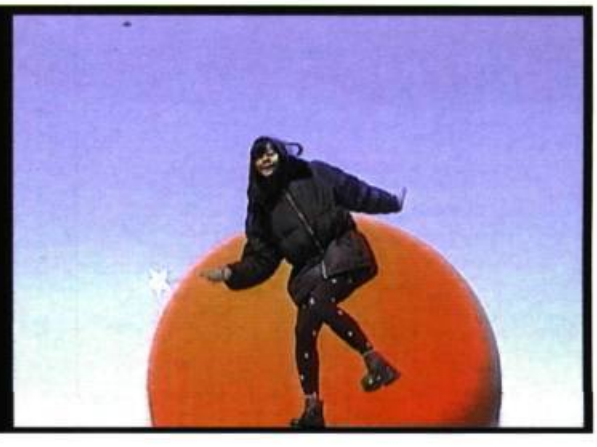
Dans l'histoire de l'art vidéo, l'intérêt pour la représentation du corps est indéniable. La venue de cette nouvelle technologie sur le marché a permis et a installé des conditions pour explorer, dans un cadre différent, les natures complexes de la subjectivité et de l'identité et ce dans leurs diverses possibilités. La découverte de soi, se mesurer au monde à travers la caméra a fait, et fait encore partie des préoccupations des jeunes vidéastes.

Le corps humain, réifié par la pratique esthétique vidéo, est rapidement devenu un lieu fertile de questionnements des traitements traditionnels de la représentation du corps. L'importance de ce phénomène se comprend également comme la recherche d'une confrontation au double vidéographique, afin de déjouer la fluidité du schéma corporel et de l'image du corps. Le recours à la vidéographie peut donc être interprété comme un instrument nécessaire à l'élaboration de l'identité du sujet où la médiation vidéo permet la préhension du moi corporel par le moi psychique de l'artiste.

Esthétique du narcissisme

L'esthétique du narcissisme fait appel à deux données indispensables lorsqu'on s'intéresse à ses répercus-

Nelson Henricks, *Schimmer*, 1995.
Vidéo. Extrait.



Sylvie Laliberté, *L'outil n'est pas toujours un marteau*, 1999.
Vidéo. Extrait.

sions dans la production vidéo : la propriété technologique unique au médium, qui lui permet une diffusion en direct, son « effet miroir », et l'utilisation du corps humain comme matériau privilégié.

Lorsque Rosalind Krauss publie ce texte en 1976, l'histoire de la vidéo d'art est courte. Dix ans à peine depuis l'accessibilité de l'unité magnétoscopique portative, en 1965. Beaucoup d'artistes qui travaillaient avec la vidéo, à l'époque, utilisaient leur image ou encore l'image des spectateurs, dans le cas des environnements vidéo, comme matériau premier. Plusieurs d'entre eux appartenaient également aux courants du « Body Art » ou de la performance.

Rosalind Krauss suggère que dans le cas de bandes vidéo où le corps de l'artiste est exploité et mis en relief, le vrai propos devient la situation psychologique dans laquelle le spectateur se trouve absorbé, devant l'artiste-acteur, œuvrant avec un double de lui-même. Toute l'attention sera investie dans cette relation au corps, ce double de l'artiste réifié sur écran, mais qui conserve toutes les apparences du vivant, avec lequel il pourra éventuellement échanger comme si c'était quelqu'un d'autre[5]. Voilà ce qui soutient la thèse de Krauss, sa compréhension du narcissisme en termes freudiens.

Rather it is the condition of someone who has, in Freud's words, "Abandoned the investment of object with libido and transformes object-libido into ego-libido". And that is the specific condition of narcissism.[6]

Ces commentaires apportés par Krauss trouveront une confirmation dans les orientations qui seront prises ultérieurement par les artistes de la vidéo. Les récits personnels, les confessions vidéo, la mise en scène des activités quotidiennes et autres variations sur le thème de l'intime connaîtront par la suite un âge d'or, de Lisa Steele (*Birthday Suit : With Scars and Defect*, 1974) et Kate Graig (*Delicate Issue*, 1979)[7] à Sylvie Laliberté (*L'outil n'est pas toujours un marteau*, 1999), de Colin Campbell (*Janus*, 1973) à Nelson Henricks (*Schimmer*, 1995), pour ne donner que quelques exemples canadiens.

Vingt-cinq ans après ce texte fondateur de Krauss, la question du narcissisme vidéo demeure toujours aussi percutante et mérite un réexamen par lequel je propose de le considérer dans une perspective élargie, celle d'une investigation générale du soi à travers la fascination exercée par l'image, plutôt que dans la seule optique classique de l'amour de soi et de l'inves-

Colin Campbell, *Janus*, 1973. Vidéo. Extraits.

Nelson Henricks, *Schimmer*, 1995.
Vidéo. Extrait.

Lisa Steele, *Birthday Suit : With Scars and Defects*, 1974.

tissement libidinal pour sa propre image. Une des hypothèses de révision de la perspective psychanalytique parmi les plus intéressantes est celle qui accorde au « conflit narcissique » (tension et rivalité entre l'ego et la représentation que celui-ci se fabrique de lui-même) une dimension aussi importante que celle que Freud reconnaissait au « conflit œdipien »[8]. Dans une société régie par une morale rigide, il est cohérent de penser les conflits psychiques en fonction de la répression de désirs. Mais les grands changements survenus au cours du siècle dernier, dans nos repères identificatoires, qui « assuraient jusque-là la régulation des idéaux, ne pouvait rester sans conséquences sur le rôle joué par ces mêmes idéaux dans la constitution de la personnalité et le maintien de l'estime de soi »[9].

Comme l'image de soi se développe dans un contexte social qui véhicule des modèles et des types conventionnés, cette image évoluera nécessairement avec ce contexte. N'est-il pas alors plausible de penser la perte de plusieurs « repères identificatoires » comme le siège d'une nouvelle inquiétude dont témoignerait la pratique vidéo ? La tentation narcissique, notion englobante réunissant plusieurs stratégies d'investigation du soi, agit comme réponse à cette nouvelle conception de l'identité mouvante opposée à une identité monolithique et définitive. Cette notion est beaucoup plus vaste que la présentation succincte que j'en fais ici. Afin d'illustrer mon propos, je donnerai cependant trois exemples de stratégies de représentation incarnant cette tendance : l'autobiographie, la confession et l'alter ego.

L'autobiographie

Que ce soit par l'autoreprésentation de l'artiste sous différents modes ou par la mise en scène de préoccupations très personnelles, force est de constater que plusieurs artistes semblent avoir voulu relever le défi du « qui suis-je? »[10]: « *How to personalize a technology which is economically and politically a corporate institutional medium* »[11].

Les aspects formels de l'autobiographie en vidéo sont multiples : écran utilisé comme miroir pour le narrateur, longs monologues ou confessions privilégiant des cadrages très serrés des personnages, expositions et parfois distorsions des différentes parties du corps humain. En ce sens, taxer la vidéo de narcissisme, écrit Peggy Gale, serait peut-être réducteur. Beaucoup d'œuvres utilisant l'image du corps humain (en particulier celle des artistes) sont produites non pas tant dans une optique freudienne d'amour de soi, mais comme lieux d'exposition par excellence du corps et de l'intime[12], ce que la télévision n'a pas beaucoup exploité au cours de son histoire. Le narcissisme ainsi revisité dépasse largement son cadre initial, lié aux pulsions libidinales.

Au sein de cette rubrique générale, Raymond Bellour apporte une distinction entre autoportrait et autobiographie, d'autant plus intéressante que l'on réalise l'importance de ce mode dans les productions vidéo : « L'autoportrait se distingue d'abord de l'autobiographie par l'absence de tout récit suivi. La narration y est subordonnée à un déploiement logique, grâce à un assemblage ou bricolage d'éléments ordonnés selon une série de rubriques, qu'on peut désigner comme « thématiques ». L'autoportrait se situe ainsi du côté de l'analogie, du métaphorique et du poétique plus que du narratif. »[13]

Plusieurs raisons expliquent pourquoi la vidéo semble très bien se prêter à l'autobiographie : la présence continue et instantanée de l'image qui se livre sans délai comme un double réaliste, la facilité pour l'auteur à introduire directement son corps dans l'image grâce à une plus grande intimité lors de la production. Le regard caméra en vidéo, par sa proximité avec le mode télévisuel, y est plus naturel qu'au cinéma. Finalement, la nature de l'image vidéo est plus simple à traiter, transformer, copier et assembler. Dans son vidéogramme *Shimmer* (7 minutes), Nelson Henricks présente un autoportrait fragmenté où s'entremêlent souvenirs d'enfance, matériel onirique, commentaires sur la vie amoureuse, sur le modèle d'un récit introspectif du retour aux origines. Si le vidéaste met relativement peu en scène sa propre image, il utilise toutefois plusieurs fragments de sa vie, par exemple des photos tirées d'albums de famille ou des objets de son quotidien qu'il reconstitue en un collage de ses différents états émotifs. Le texte énoncé en voix off revendique ouvertement la position autobiographique tout en impliquant le spectateur dans ce monologue psychologique : « D'où est-ce que je viens ? Où est-ce que je vais ? Est-ce que vous m'écoutez ? ». La question de l'identité y demeurera non conciliée, Henricks présentant une vision dynamique, voire poétique de lui-même, tiraillée entre genèse et destin.

La confession vidéo

Les vidéogrammes réalisés dans cette tradition proposent souvent un récit sous le mode confessionnel où le personnage, la plupart du temps cadré en gros plan, s'adresse directement à une caméra fixe, ne présentant qu'un seul angle à la scène. *Birthday Suit : with Scars and Defects* (12 minutes), de Lisa Steele, est un très bon exemple de confession vidéo. L'artiste y dresse un bilan de sa vie à travers un examen minutieux des cicatrices laissées sur son corps. Le personnage est nu et sa confession est enregistrée en temps réel, sans montage, pour donner une aura de crédibilité et de sincérité aux propos médiatisés. Ici, c'est l'effet miroir de la technologie vidéo qui est mis au service de la représentation du quotidien et de l'univers intime de l'artiste, qui se livre sans pudeur à la caméra.

Plus récemment, Sylvie Laliberté, dans *L'outil n'est pas toujours un marteau* (9 minutes 40), réactualisait ce mode confessionnel, conçu dans la période pionnière de la décennie soixante-dix dans l'optique de la

Lisa Steele, *Birthday Suit : With Scars and Defects*, 1974.

vidéo minimaliste, le présentant en alternance avec des séquences extérieures[14], animées et humoristiques. On retrouve dans ce vidéogramme toutes les caractéristiques classiques du mode confessionnel vidéo : instance énonciative du je et narrateur intra-diégétique, utilisation du gros plan, plan séquence, cadrage fixe et regard caméra. Les propos de l'artiste sont toutefois très fantaisistes. Sylvie Laliberté y livre, en petits chapitres syncopés, une mythologie personnelle débridée qui tranche avec l'aspect formel réaliste et relativement dépouillé des images vidéo.

Le figure double ou l'alter-ego vidéo

L'origine de cette figure dans la production canadienne est probablement le vidéogramme *Janus* (20 minutes), de Colin Campbell. L'artiste présente le déroulement d'une rencontre sensuelle-sexuelle entre lui-même et son double photographique, en insistant sur les dimensions narcissiques de l'auto-représentation vidéo. *Janus* exploite et met en scène la scission du moi et la confrontation avec l'autre que l'on retrouvera dans toutes les personnalités féminines incarnées plus tard par l'artiste, notamment dans les séries *The Woman from Malibu* (1976-77), *Modern Love* (1978-80) et *Rendez-vous* (1997-2000) et de manière générale, dans ses propos sur le travestissement. Le moi scindé dans *Janus* préfigure l'altérité des personnalités féminines, considérées ici comme autant de moyens d'exposer les différentes visions du monde propres à l'artiste.

C'est en ce sens que doit être comprise la notion d'alter ego vidéo. Par le dédoublement, la scission du moi, l'alter ego est l'autre étranger à moi-même à qui je suis lié, complément exploratoire de la figure du moi. La terminologie du vocable témoigne donc de ces deux pôles réunis dans une même figure double et souvent transitoire entre les différents territoires de son identité en construction : 1) l'ego, en continuité avec les formes de l'autoportrait ou de l'auto-représentation de l'artiste; 2) l'altérité, incarnée à travers différentes personnalités que l'artiste se donne, témoignant de ce désir de l'autre, grâce à des images multiples et polyvalentes.

Dot Tuer[15] avait déjà suggéré que les pratiques de travestissement vidéo (*video drag*) comme celle que l'on retrouve dans l'oeuvre de Campbell, témoignaient d'un désir du féminin comme désir d'altérité. La représentation donnée dans la figure du travesti propose un point de vue intériorisé de l'autre sexe par une appropriation partielle de ses caractères. Le travesti transfigure ainsi le sexuel. La transfiguration témoigne de l'édification sociale des caté-

Sylvie Laliberté, *L'outil n'est pas toujours un marteau*, 1999. Vidéo. Extrait.

gories de genres et remet en question leur binarisme dans une nouvelle interprétation, comme du sexe, de la sexualité et du désir.

La notion de l'alter ego vidéo implique donc une mouvance au sein de l'identité, que celle-ci s'édifie à partir de caractères sexuels, comme dans l'exemple donné, ou de tout autres éléments culturels. La figure double combine ici subjectivité et altérité afin, ainsi que je l'ai mentionné plus haut, d'explorer les fluctuations d'une identité en devenir, transitoire, entre des territoires de plus en plus incertains.

Fortement iconoclaste, la tradition vidéo témoigne souvent d'intentions subversives autant au niveau des types de figures représentées qu'au niveau de la structure narrative de ses productions, parmi lesquelles se retrouvent les diverses mises en scène du corps présentées ici. Loin d'être innocentes, ces investigations autour de l'image de soi interrogent ouvertement les fondements de plus en plus incertains de nos identités en mutation. C'est d'ailleurs là une de leurs grandes portées sémantiques.

JOANNE LALONDE

NOTES

[1] Jacques Lacan, *Le séminaire XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, 253 pages, p. 172.

[2] Rosalind Krauss, « Video : The Æsthetics of Narcissim », *October 1*, printemps 1976, p. 51-64.

[3] Voir le texte de Jorge L. Ahumada, « De l'ange déchu et du sujet, une critique des bases de la pensée de Jacques Lacan et de sa technique », dans *Devenir psychanalyste*, Paris, PUF, 2001, p.103-120.

[4] Didier Anzieu, « Becket : auto-analyse et créativité », dans *Devenir psychanalyste*, *ibid.*, p. 50.

[5] Krauss fait ici référence à deux bandes de Vito Acconci, « Air Time » et « Centers », pour illustrer sa notion de « *self-encapsulation* ».

[6] *Rosalind Krauss, op. cit.*, p. 57.

[7] Les thèmes de l'intimité, de l'introspection et du subjectif ont été abondamment traités, notamment dans les décennies soixante-dix et quatre-vingt. Le vidéogramme *Delicate Issue*, de Kate Graig, présentant un portrait en macro-vidéographie de l'artiste au service d'une caméra occupant une position de voyeur, est un exemple marquant de ce type de réflexion.

[8] Voir Jean-Claude Stoloff, *Interpréter le narcissisme*, Paris, Dunod, 2000, 163 p. L'auteur examine la pertinence de ce glissement où la psychanalyse actuelle ne serait plus exclusivement préoccupée par le *sujet coupable* de Freud, prisonnier de conflits entre pulsions et interdits, mais également par le *sujet tragique*, habité par un malaise existentiel et des problèmes d'accomplissement et d'image de soi.

[9] *Ibid*, p. XII.

[10] L'expression est de Raymond Bellour, « Autoportraits », *Video, Communications*, n° 48, Seuil, 1988, p. 327-387.

[11] Raymond Bellour, « An interview with Bill Viola », *October*, n° 34 (automne 1985), p. 95.

[12] Peggy Gale, « I am here, this is real », *Autobiography Film, Video, Photography*, Art Gallery of Ontario, 1987, p. 18.

[13] Raymond Bellour, « Autoportraits », *op. cit.*, p. 341. L'auteur reprend la distinction de Michel Beaujour dans *Miroirs d'encre*, Paris, Seuil, 1980.

[14] Notons que la vidéaste se met en scène dans toutes les séquences de son vidéogramme.

[15] Dot Tuer, « Video in drag : Trans-sexing the Feminine », *Parallelogramme*, vol. 12, n° 3, février-mars 1987, p. 24-29.