



Nœuds contemporains: la vidéographie de Manon Labrecque

Christine Ross

→ Si sur le plan technique l'image vidéo est une image en mouvement de par sa nature temporelle (elle se définit par un balayage électronique continu de la trame), ceci ne signifie pas qu'on doive d'emblée la désigner en ces termes. «Mouvance de l'image» me semble davantage qualifier les productions qui travaillent la temporalité de l'image électronique pour explorer le déplacement, le passage, le changement de position, le tressaillement, l'agitation, la migration. La vidéographie de Manon Labrecque m'apparaît unique à cet égard: l'image y est en mouvement dans la mesure où celui-ci devient manifeste par le corps que l'électronique met à la fois en scène *et* en crise. La vidéo devient une esthétique de motilité qui confère au sujet une capacité de se mouvoir, laquelle se déploie en termes de convulsion, de chute, d'avance-recul, d'accélééré-ralenti. La particularité de cette démarche tient au fait que la motilité se rapporte toujours à une limite, autant les limites techniques de la vidéo que les limites psychologiques du sujet, que la vidéaste cherche à in-

CONTEMPORARY KNOTS: THE VIDEOGRAPHY OF MANON LABRECQUE



If in a technical sense, the video image is an image in movement merely because of its temporal nature (it is defined by the continuous electronic sweeping of the weave), one is by no means bound to immediately designate it as such. "Image Shifts" seems more appropriate for describing those productions that work on the temporality of the electronic image to explore displacement, passage, change of position, quivering, agitation and migration. Manon Labrecque's videography strikes me as unique in this respect: the image is in movement insofar as the movement itself becomes manifest by the body that the electronics both stages and throws into crisis. Video becomes an aesthetics of motility, providing the subject with an ability to move, which



tégrer à la notion même de mouvement. La question que je voudrais poser ici est donc la suivante: en quoi l'élaboration du mouvement en termes de limites se rapporte-t-elle à la subjectivité contemporaine, problématique, qui me semble être au cœur de la production de Manon Labrecque?

Le travail de la limite

Les limites du médium vidéographique deviennent manifestes dès *Parc d'amusement* (1992), première bande vidéo de l'artiste, où un personnage – une itinérante jouée par Sophie Desjardins – assise sur un banc public se lève pour quitter les lieux mais ne parvient pas à sortir du champ de l'image. Dès qu'elle s'apprête à traverser les frontières du cadre, le corps est violemment propulsé à l'intérieur. L'itinérante, emprisonnée dans le moniteur, se voit dépourvue de son potentiel d'errance. Dans la vidéographie de Manon Labrecque, le hors-champ est un non-lieu que le sujet est contraint d'éviter: il est le site d'un interdit ou d'un non-possible. Le sujet n'existe pas à l'extérieur de la caméra; il existe par elle. Après plusieurs tentatives d'évasion cependant, le personnage développe un stratagème qui lui permettra de retrouver une certaine mobilité: la fixation d'une corde – d'un cordon ombilical davantage qu'une laisse – relie dorénavant son poignet à la caméra. Ainsi, si l'itinérante est assujettie au cadre, elle pourra néanmoins se déplacer et faire de la caméra sa compagne et sa complice (le dernier plan nous la montre pointant le ciel à la caméra qui dirige alors son regard vers le haut). L'itinérante demeure errante mais elle est une itinérante qui pourra représenter son errance. Le hors-champ est donc également la limite par rapport à laquelle un sujet perçoit et circule de par le monde grâce au cordon qui le relie à la caméra. Mais le corps est toujours *in vidéo*, représenté parce que surveillé. En cela, *Parc d'amusement* est une anticipation des *webcams* personnels du tournant du millénaire, sites virtuels qui mettent en scène des individus qui vivent en direct sur le web, caméra dirigée sur leur vie privée, vingt-quatre heures sur vingt-quatre, dont les images sont accessibles par Internet¹.

Dans son «Cyborg Manifesto» de 1985, Donna Haraway définissait la rencontre du corps et de la technologie comme constitutive d'un être cybernétique – un hybride machine-organisme doté d'une identité polymorphe². Confondant les frontières de

is deployed in terms of convulsion, falling, fast-forwarding/rewinding, speeding-up/slow-motion. The particularity of this way of working is based on the fact that the motility always refers to a limit – the technical limits of video as much as the psychological limits of the subject – that the video artist seeks to integrate into the very notion of movement. The question that I want to raise here is the following: in what way is the elaboration of movement in terms of limits related to contemporary subjectivity – a problematic which I consider to be at the heart of Manon Labrecque's work?

The Work of the Limit

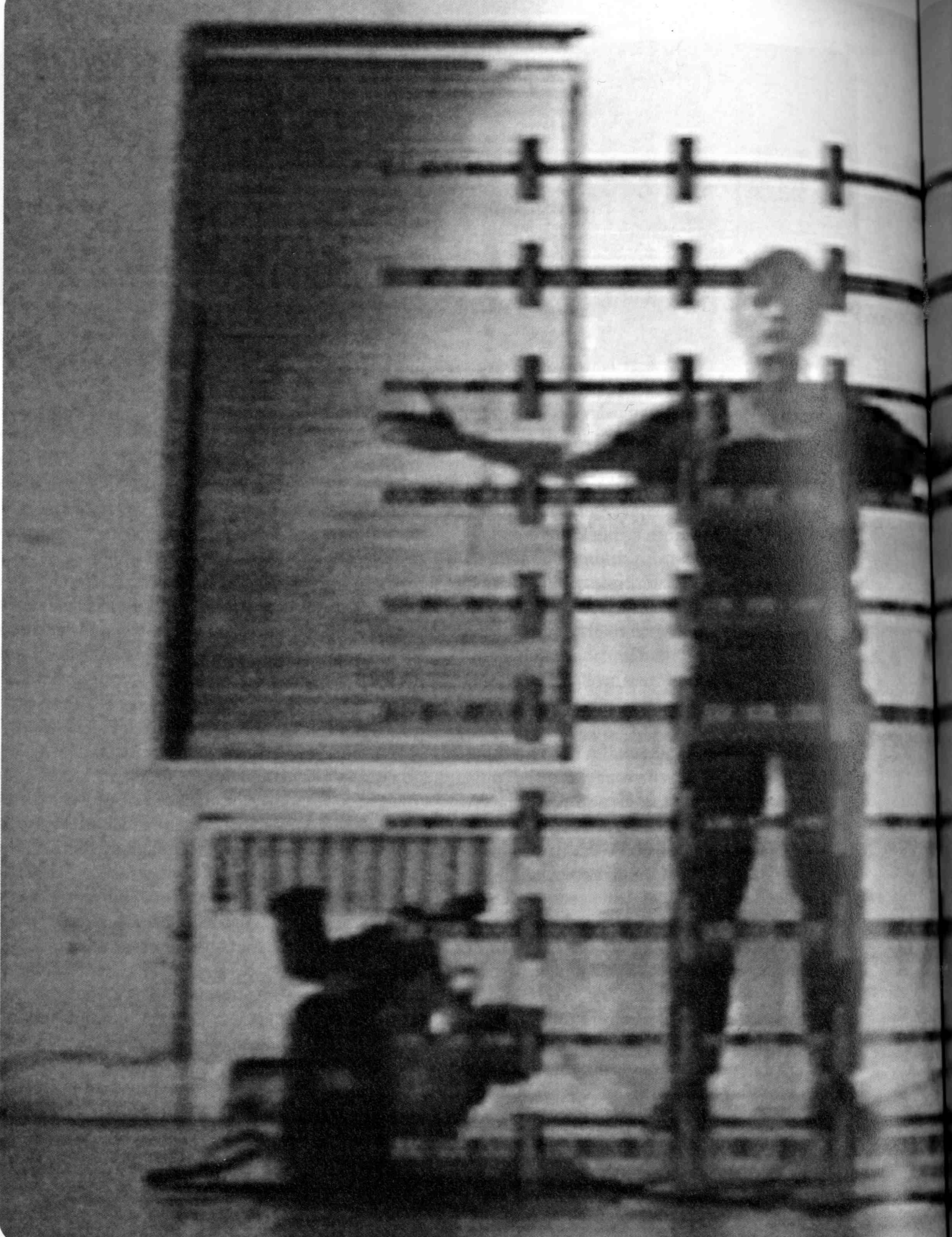
The limits of the videographic medium became clear right from the artist's first videotape, *Parc d'amusement* ("Amusement Park," 1992), where a character – an vagrant played by Sophie Desjardins – sitting on a public bench gets up to leave but does not manage to leave the field of the image. As soon as she prepares to cross the borders of the frame, her body is violently thrown back inside. The vagrant, trapped in the monitor, finds herself deprived of her potential for wandering. In Labrecque's videography, the off-screen is a non-place that the subject is forced to avoid: it is the site of a prohibition or of a non-possible. The subject does not exist outside of the camera; the camera brings the subject into existence. After several attempts at escape, however, the character develops a strategy which enables her to recover a certain mobility: she fastens a cord – an umbilical cord more than a leash – to her wrist, henceforth linking her to the camera. Thus, though the vagrant is subjected to the frame, she can nevertheless move about and turn the camera into a friend and accomplice (the final scene shows her pointing at the sky for the camera, which then casts its gaze upwards). The vagrant continues to wander but is henceforth able to represent her wandering. The off-screen is thus the limit in relation to which a subject is able to perceive and move through the world thanks to the cord linking her to the camera. But the body is always *in video*, represented because under surveillance. In that respect, *Parc d'amusement* anticipates the personal webcams of today – virtual sites which stage individuals who spend their time live on the web, a camera riveted on their private life, twenty-four hours a day, broadcasting images of it over the Internet.¹

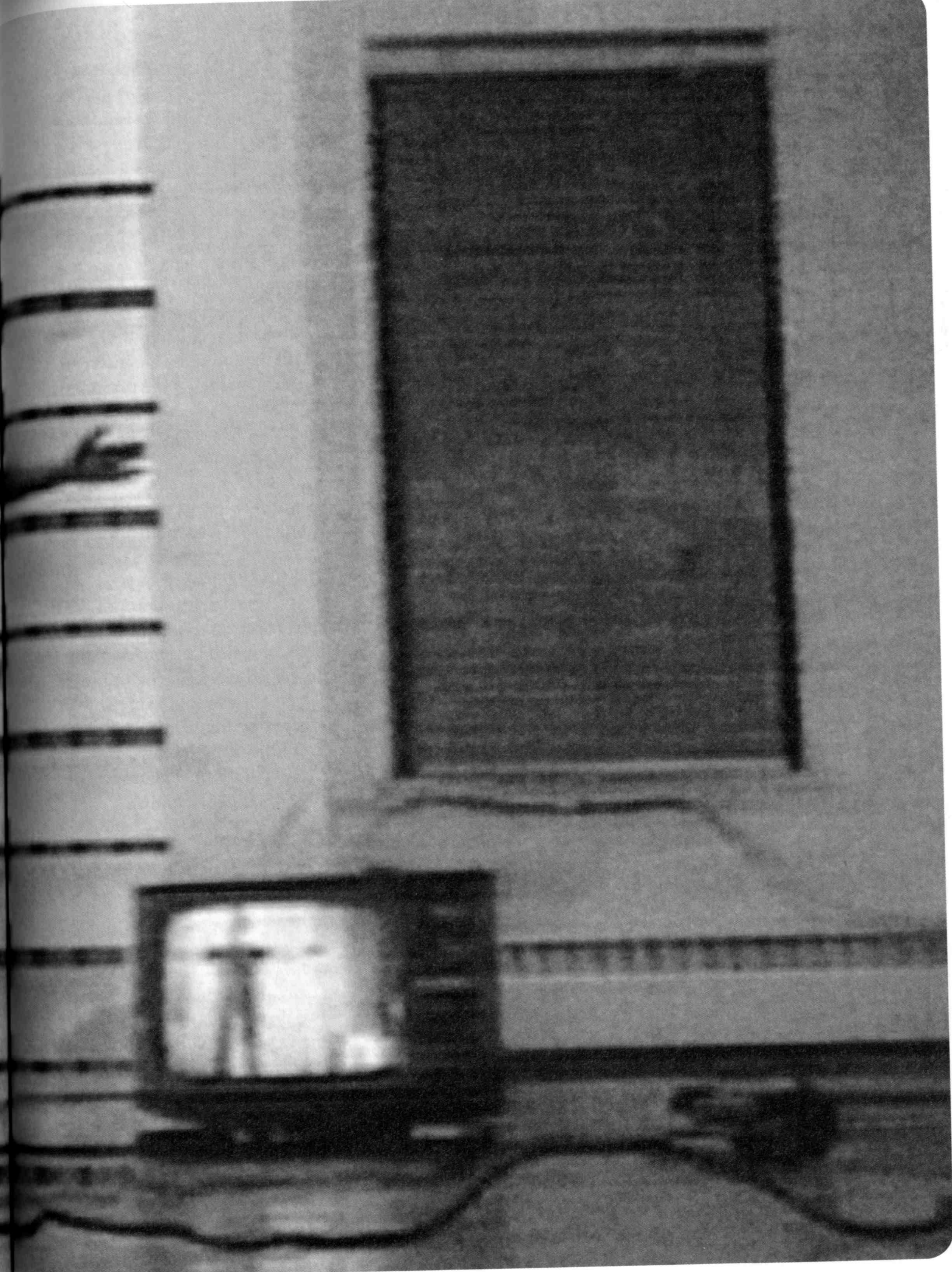


PARC D'AMUSEMENT, 1992, VIDÉO _ VIDEO, 6 MIN., INTERPRÈTE/ACTOR: SOPHIE DESJARDINS.

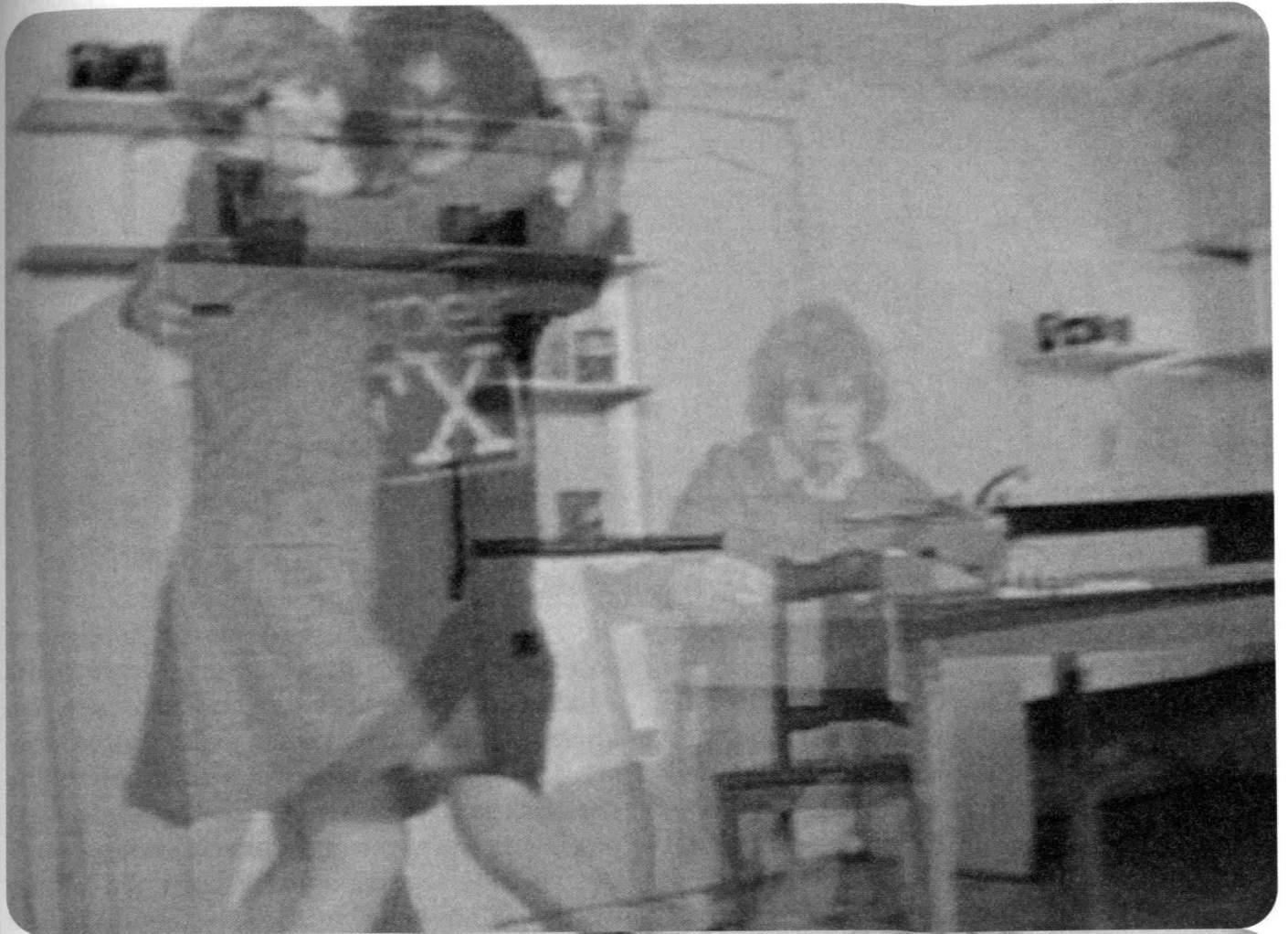
l'humain et du non-humain, du naturel et de l'artificiel, le *cyborg* est une créature sans origine qui, bien qu'elle soit inventée, permet d'imaginer les accouplements bénéfiques qui défont l'unité identitaire du sujet³. Cette proposition résonne avec le postulat de Judith Butler formulé quelques années plus tard selon lequel le corps n'est ni une entité naturelle ni une entité socialement construite mais une performance, un acte d'imitation, une identification ou une subjection mélancolique aux normes sociales, laquelle est toujours une *re*-promulgation de normes. À l'instar du *cyborg*, le corps butlerien n'a aucun statut ontologique⁴; il n'est pas tant une matière qu'un processus de matérialisation ouvert à une re-signification et une re-contextualisation perpétuelles⁵. Une décennie plus tard, un certain pan de la théorie critique et de l'art contemporain – et la vidéographie de Manon Labrecque me semble être un exemple privilégié de cette tendance – n'est plus tant préoccupé par la mise en œuvre de la performance que par l'insuffisance, les limites, la faillibilité, la dépendance, l'inhibition, le besoin de penser la fluidité de l'identité *avec* sa redondance⁶. Ceci ne signifie pas qu'Haraway et Butler excluent ces aspects de leur théorisation de la subjectivité contemporaine – Haraway parle à la fois du plaisir *et* de la responsabilité que suppose tout acte de transgression de frontières⁷ et Butler désigne l'*agency* comme l'ensemble des échecs nécessaires impliqués dans l'injonction d'être la norme «que les corps sont enjoins d'approcher, mais ne peuvent jamais être⁸». Ceci signifie plutôt qu'il importe d'être critique du concept de performance dans une société

In her 1985 "Cyborg Manifesto," Donna Haraway defined the meeting of body and technology as constitutive of a cybernetic being – a hybrid machine-organism fitted out with a polymorphous identity.² Confusing the borders of the human and the non-human, the natural and the artificial, the cyborg is a creature without origins, which, although invented, makes it possible to imagine beneficial couplings which undo the subject's identity-based unity.³ This proposal resonates with the postulate Judith Butler put forward several years later according to which the body is neither a natural entity nor a socially constructed entity, but rather a performance, an act of imitation, an identification or a melancholic subjection to social norms, which is always a *re*-promulgation of norms. Like the cyborg, the Butlerian body has no ontological status⁴; it is not so much matter as it is a process of materialisation opened up to perpetual re-signification and re-contextualisation.⁵ A decade later, a certain segment of critical theory and contemporary art – and Labrecque's videography seems altogether exemplary of this tendency – is no longer so concerned with how the performance is put together as with the insufficiency, the limits, the fallibility, the dependency, the inhibition, the need to think through the fluidity of identity *with* its redundancy.⁶ That does not mean that Haraway and Butler exclude these aspects from their theorisation of contemporary subjectivity – Haraway talks both about the pleasure and the responsibility supposed by any act of transgressing borders⁷ while Butler designates agency as the set of necessary failures implied in the in-











EN DEÇÀ DU RÉEL, 1997, VIDÉO _ VIDEO, 11 MIN. 43 SEC.

chaque posture). Mais alors qu'elle se repositionne en posture verticale, cette fois-ci avec le mot «vie» puis l'expression «état critique» qui s'inscrivent à l'écran, elle chute de côté en mode ralenti. Cette courte scène est sans conteste le moment clé du vidéogramme puisqu'elle est la réponse de Labrecque à l'effet «boîte» du moniteur: répondre à la vidéo par la vidéo, c'est-à-dire occuper le cadre en le perturbant de l'intérieur, introduire du mouvement pour transgresser les paramètres du cadre, conférer une motilité qui puisse rendre la faillibilité du sujet. Remplacer le phallique (la subjectivité du plein, de l'unifié et de l'*erectus*) par l'omphalique (la subjectivité de la non-plénitude, de la vulnérabilité traumatique et de la fragilité du corps).

Une fois la chute représentée, une fois que Labrecque ait découvert et démontré que les procédés de manipulation du temps électronique peuvent représenter l'insuffisance du sujet, la vidéo s'élabore comme un projet de mobilisation électronique de plus en plus accentuée du corps. Celui-ci ne cessera d'être engagé dans différents états de convulsion. *Vice, vertu et vice-versa* suit *Rien que la vérité, toute la vérité* de quelques semaines à peine et met immédiatement à l'œuvre ces découvertes formelles. La performeuse Sophie Desjardins est convoquée à reprendre son rôle d'itinérante. Mais l'itinérance s'articule ici plutôt par sauts que par déplacements. Bondissant de façon répétitive sur un «x» tracé au sol, elle provoque peu à peu la descente du cadre de l'image. Une fois le dérèglement du cadrage amorcé, deux catégories de manipulation électronique sont rendues possibles: le déplacement de l'orientation

of herself (the videotape's only colour images). She also adopts the different bodily axes required to respect the parameters of the frame: the vertical, the horizontal and the oblique (each of these words appearing on the screen at the time of each posture). But when she repositions herself vertically, it is the word "life," followed by the expression "critical state" which comes up on the screen, as she falls to the side in slow motion. This short scene is undeniably the key moment of the videotape inasmuch as it Labrecque's response to the monitor's "box" effect: to respond to video by video – that is, to occupy the frame by perturbing it from the inside, to introduce movement in order to transgress the frame's parameters, to confer a motility able to render the subject's fallibility. To replace the phallic (the subjectivity of the full, the unified and the *erectus*) by the omphalic (the subjectivity of non-plenitude, traumatic vulnerability and the fragility of the body).

Once the fall has been represented, once Labrecque has discovered and demonstrated that the devices for manipulating electronic time can represent the subject's insufficiency, video can be elaborated as a project of the increasingly accentuated electronic mobilisation of the body. The latter will remain engaged in different states of convulsion. *Vice, vertu et vice-versa* ("Vice, Vertue and Vice-Versa") was made a few short weeks after *Rien que la vérité, toute la vérité*, and immediately put these formal discoveries to work. Performance artist Sophie Desjardins was once again called upon to take up her role as vagrant. But vagrancy plays itself out in this case more by jumps than by displacements. Leap-

(...) il importe d'être critique du concept de performance dans une société de plus en plus structurée par les normes de socialisation performatives que sont l'efficacité, l'initiative, la flexibilité et la création réitérée de soi.

du cadre – l'image est successivement perçue à l'envers et de côté, c'est-à-dire que la tête est tantôt perçue en bas, en haut, ou à l'horizontale – et la mise en convulsion du corps par une panoplie de procédés techniques – l'accélééré, l'arrêt et le retour sur l'image¹¹ – qui freinent le corps en plein envol, lui redonnent sa mobilité en mode accéléré, l'arrêtent de nouveau pour le réactiver dans l'instant qui suit. Suivra un enchaînement de séquences où Labrecque, en perruque et lunettes noires, enregistrée en mode accéléré, s'adresse au spectateur pour commenter les dérèglements maintenant diffusés sur un moniteur à l'intérieur même de l'image. La vidéaste y mime sa jubilation: elle aime ces images de désorientation, nous indique qu'elles sont bien d'elles et qu'elles sont certainement la plus belle chose qu'elle n'ait jamais produite. L'inversion du sens de l'image et la convulsion électronique du corps, qui font fi des lois de la gravité (comme a su le faire l'avant-garde russe dans les années 1920, Lissitsky tout particulièrement), sont sources de plaisir visuel.

Ces opérations d'hystérisation du corps seront au cœur des mono-bandes subséquentes, *Les amies de l'angoisse* (1995), *En deçà du réel* (1997), *Hara Kiri (exercices)* (1998) et *C't'aujourd'hui qu'* (1999), provoquant une quantité de spasmes somatiques: distorsion du visage, contraction, suspension, chute et mise en panique du corps, fragmentation saccadée de la perception. C'est la performance hystérique qui prime et non pas la performance cybernétique comme potentiel de re-signification identitaire perpétuelle de soi. Notons toutefois que si la vidéographie de Labrecque privilégie l'hystérie (celle-ci est, pour Bronfen, une des figures clés de la représentation omphalique), le sujet y est davantage hystérisé et déprimé que proprement hystérique. La vidéo se fait sujet puisque c'est elle qui confère une mobilité (la faculté de se mouvoir) au sujet.

ing repetitively on an "x" drawn on the ground, she little by little forces the frame of the image downwards. Once the disturbance of the framing has begun, two categories of electronic manipulation become possible: the displacement of the frame's orientation – the image is successively perceived upside-down and sideways, in other words, the actress' head being alternately down below, up-above and horizontal – and her body is thrown into convulsion by a whole range of technical devices – fast-forward, hold and rewind¹¹ – impeding the body in full flight, restoring its mobility in fast-forward, stopping it once again only to reactivate it the following instant. This is followed by a chain of sequences, recorded in fast forward, where Labrecque, decked out in a wig and black glasses, addresses the viewer in order to comment on the disturbances now being shown on a monitor inside of the image itself. The filmmaker mimics her jubilation: she likes these images of disorientation, and indicates to us that they are indeed hers – and that they are certainly the most beautiful thing she has ever produced. The inversion of the image's meaning and the electronic convulsion of the body, which treat the laws of gravity with disdain (just as the Russian avant-garde – and particularly Lissitsky – did in the 1920s), are sources of visual pleasure.

These operations of hysterisizing the body were at the heart of the subsequent tapes, *Les amies de l'angoisse* ("The Friends of Anguish," 1995), *En deçà du réel* ("This Side of the Real," 1997), *Hara Kiri (exercices)* (1998) and *C't'aujourd'hui qu'* ("It's today that...", 1999), provoking a whole array of somatic spasms: the distortion of the face, contraction, suspension, the fall and panicking of the body, jerky fragmentation of perception. It is the hysterical performance – and not the cybernetic performance – which prevails as potential for the perpetual identity-based re-signification of the self. It should neverthe-

Hystérie et dépression

Les symptômes hystériques sont un nœud de traces mnémoniques que le sujet est incapable de démêler: le récit de l'hystérique, tel qu'il a été entendu par Freud tout au moins, en est un qui persiste à revenir sur des scènes de manque, de privation, de faillibilité et de vulnérabilité, à des impressions reliées à la mort d'êtres aimés¹². Hantée par un trauma irréprésentable dans son origine (car le trauma occasionne toujours un manque de conscience), l'hystérique questionne la représentation tout en cherchant à se représenter. L'hystérie est en cela une manifestation théâtrale de conversions somatiques qui rend visible une inconsistance entre la représentation de soi et le vrai soi, entre le désir de se représenter, le besoin de se protéger et le refus de croire en la possibilité de remplir le manque¹³. Le manque de plénitude est un phénomène structurel. Si pour Lacan le sujet est hystérique par définition, Slavoj Žižek soutient que l'hystérie devrait plutôt être perçue comme une stratégie critique par laquelle le sujet proteste contre le symbolique (l'ordre social, le langage, la normalisation du sujet) tout en manifestant son besoin du symbolique, duquel «il n'y a pas de sortie simple et directe¹⁴». Je voudrais suggérer que la mise en mouvement du corps que nous propose la vidéographie de Manon Labrecque tient son potentiel critique non pas tant de ce processus simultané de protestation et d'assentiment que de sa capacité à penser l'hystérie en termes de dépression. En cela, elle est une réflexion sur la subjectivité post-œdipienne (post-lacanienne) contemporaine.

Notons d'abord que ses héroïnes prennent vie par la vidéo. Il importe d'être attentif à la protagoniste de *Les amies de l'angoisse*, femme déprimée, complètement apathique, affaissée, atterrée qui, peu à peu, s'anime par les efforts de «Mlle Effets Spéciaux» (Labrecque, coiffée de sa perruque et de ses lunettes). Pendant plus de vingt minutes, Mlle Effets Spéciaux réfléchit, organise et manipule différents appareils et procédés vidéo pour sortir le personnage de sa torpeur. Avec *En deçà du réel*, Labrecque se met elle-même en scène, cette fois-ci sans déguisement, pour élaborer sa propre représentation omphalique. Située à l'intérieur d'une pièce en forme de boîte – sorte de cube blanc restreint,

less be noted that while Labrecque gives primacy to hysteria (which, according to Bronfen, is one of the key figures of omphalic representation), the subject is more *hysterized* and *depressed* than actually hysterical per se. It is the video which becomes the subject inasmuch as it confers motility (the faculty to move) on the subject.

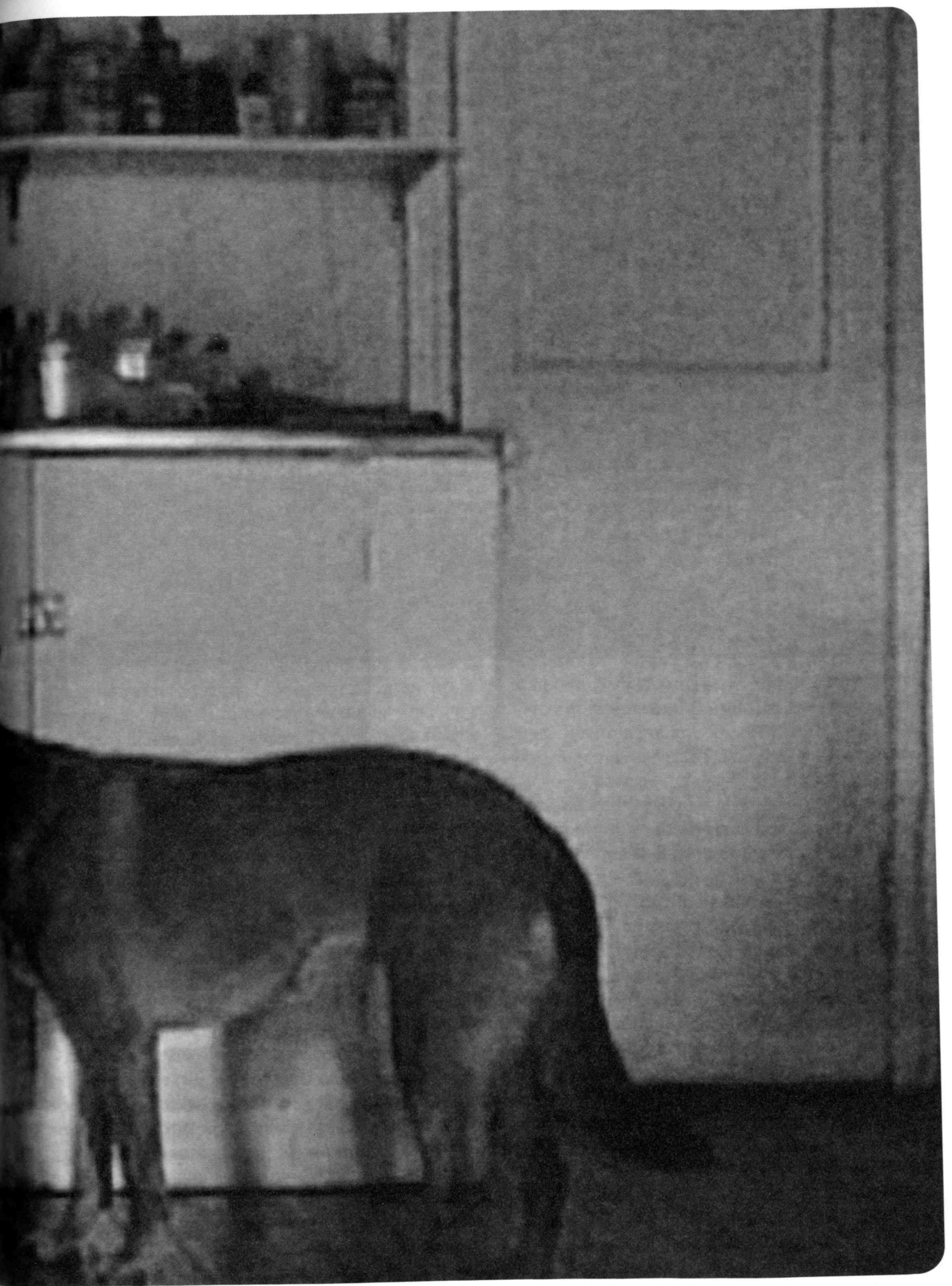
Hysteria and Depression

The hysterical symptoms are a knot of mnemonic traces that the subject is incapable of unravelling: the narrative of the hysteric – in Freud's understanding at any rate – persistently returned to scenes of lack, privation, fallibility and vulnerability, as well as to impressions linked to the death of loved ones.¹² Haunted by a trauma unrepresentable in its origin (for trauma always causes a lack of consciousness), the hysteric questions representation even while seeking self-representation. Hysteria is in that respect a theatrical manifestation of somatic conversions, which renders visible an inconsistency between the representation of the self and the real self, between the desire to represent oneself, the need to protect oneself and the refusal to believe in the possibility of fulfilling the lack.¹³ The lack of plenitude is a structural phenomenon. Whereas for Lacan the subject is hysterical by definition, Slavoj Žižek contends that hysteria is better perceived as a critical strategy through which the subject protests against the symbolic (the social order, language, the normalisation of the subject) even while manifesting its need for the symbolic, from which “there is no easy or direct way out.”¹⁴ I would like to suggest that the setting into motion of the body proposed by Labrecque's videography draws its critical potential not so much from this simultaneous process of protest and assent as from its capacity to think through hysteria in terms of depression. And as such, it is a reflection on contemporary post-Oedipian (post-Lacanian) subjectivity.

Let us not forget that her heroines come to life through video. It is important to be attentive to the protagonist of *Les amies de l'angoisse* – the depressed and completely apathetic, collapsed, shattered woman – who gradually comes to life through the efforts of “Miss Special Effects” (Labrecque, wearing her wig and glasses). For more than twenty minutes,









métaphore de la boîte télévisuelle – elle s’efforce à performer une danse à claquettes dont le son ne cesse de s’amplifier par un travail de superposition sonore qui multiplie le bruit des claquettes cognant contre le sol. Cet effort soutenu, qui ne mène qu’à la répétition de l’effort, est ensuite soulagé par l’électronique qui prend le relais de l’animation : le corps est immobilisé au moment de son saut et inséré dans un jeu de saccades arrêt-recul sur l’image. Dans la vidéographie de Manon Labrecque, le corps prend vie mais sa transformation est électriquement provoquée. Il prend vie par ailleurs, parce qu’il était initialement soit sans énergie (*Les amies de l’angoisse*) ou sans futur (*En deçà du réel*). Sa production ne cesse d’associer ces deux états – affirmation du sujet et assujettissement, performance et aliénation, rire et rictus, hystérie et dépression.

Cette démarche doit être située dans le contexte des transformations de la subjectivité contemporaine, laquelle est inséparable des développements

“Miss Special Effects” reflects, organises and manipulates different video devices and procedures to bring the character out of her torpor. In *En deçà du réel*, Labrecque stages herself, this time undisguised, in order to elaborate her own omphalic representation. Situated on the inside of a box-shaped room – a sort of small white cube, metaphoric of the television box – she seeks to perform a tap dance, the sound of which grows ever louder because of the superimposing of sound multiplying the sound of the tapping on the ground. This sustained effort, which leads only to the effort being reiterated, is then relieved by the electronics, which take over the animation: the body is immobilised in mid-jump and inserted into a play of jerky pauses and rewinds of the image. In Labrecque’s videography, the body comes to life but its transformation is brought on electronically. It comes to life, moreover, because it was initially either without energy (*Les amies de l’angoisse*) or without future (*En deçà du réel*). Its

SITUATED downstream from scientific research, Labrecque refuses to represent depression or hysteria as mere pathologies, seeking rather to see how these disorders are experienced by the individual, how they redefine the subject's motility and how they make up an INTRINSIC part of contemporary subjectivity.

de la dépression. Selon le sociologue Alain Ehrenberg, la dépression est «révélatrice des mutations de l'individualité à la fin du xx^e siècle¹⁵». Maladie de la responsabilité dominée par le sentiment d'insuffisance, elle arrive dès les années soixante, période où les normes de socialisation fondées sur la loi du père (la discipline, la culpabilité et l'interdit) commencent à être remplacées par des normes fondées sur la performativité. Enjoignant l'individu à «devenir lui-même» et à «choisir sa vie», ces nouvelles normes sont constitutives d'un individu qui se développe non plus selon les paramètres freudiens ou lacaniens du permis et du défendu ou les paramètres tayloristes de la docilité, mais selon les lois d'efficacité, d'initiative et d'invention de soi à la base non seulement de la culture entrepreneuriale mais aussi de la culture plastique du *body-building*, du *face-lifting* et du *body fitness*. La dépression résulte de l'incapacité du sujet à répondre à cette demande de mouvement permanent où «aucune loi morale ni aucune tradition nous indiquent du dehors qui nous devons être et comment nous devons nous conduire»¹⁶ et où l'individu idéal doit faire appel à ses propres ressorts internes pour se constituer. Ehrenberg:

[...] la dépression menace un individu apparemment émancipé des interdits, mais certainement déchiré par un partage entre le possible et l'impossible. Si la névrose est un drame de la culpabilité, la dépression est la tragédie de l'insuffisance. Elle est l'ombre familière de l'homme sans guide, fatigué d'entreprendre de devenir seulement lui-même et tenter de se soutenir jusqu'à la compulsion par des produits ou des comportements¹⁷.

C'est ce sujet que met magnifiquement en scène *Hara Kiri (exercices)* (1998), une mono-bande¹⁸ qui nous plonge dans l'univers de la signification omphalique. Sa succession de petits récits renvoie à la mort, à la faillibilité des images qui la représentent, aux défaillances de la perception, à une dématérialisation de plus en plus affirmée du sujet. Ils met-

production continuously associates these two states: affirmation of the subject *and* subjugation; performance *and* alienation; laughter and grimace; hysteria *and* depression.

This procedure has to be situated in the context of the transformations of contemporary subjectivity, which is inseparable from the developments of depression. According to sociologist Alain Ehrenberg, depression "reveals the mutations of individuality in the late twentieth century."¹⁵ Sickness of responsibility dominated by the feeling of insufficiency, depression appeared in the 1960s, in a period, that is, where the norms of socialisation founded on the law of the father (discipline, guilt and prohibition) were in the throws of being replaced by norms based on performativity. Enjoining individuals to "become themselves," and "to choose their life," these new norms are constitutive of individuals who no longer develop in keeping with Freudian or Lacanian parameters of what is allowed or prohibited, or Taylorist parameters of docility, but according to laws of efficiency, initiative and self-invention, which lie at the root not only of entrepreneurial culture but also of the plastic culture of body-building, facelifts and fitness. Depression results from the subject's inability to respond to this demand for permanent movement, where "no moral law nor tradition indicate to us from the outside who we should be and how we ought to behave"¹⁶ and where the ideal individual has to call upon their own internal impulses in order to constitute themselves. For Ehrenberg:

[D]epression threatens an individual apparently emancipated from prohibitions, but certainly torn by a division between the possible and the impossible. Whereas neurosis is a drama of guilt, depression is the tragedy of insufficiency. It is the familiar shadow of the man without a guide, tired of endeavouring only to become himself and trying to brace himself up to the point of compulsion by substances or comportments.¹⁷

tent en scène un personnage féminin (Labrecque elle-même) hanté par la mortalité – mimant les gestes d'un cafard étendu sur le dos qui lutte éperdument avec ses pattes pour se redresser (l'hystérie n'est donc pas que vidéographique, elle est aussi naturelle), revêtant son blouson de façon obsessionnelle, s'animant dans une conversation qui exprime l'impasse (« tout est bouché, ça plus d'bon sens », « non, c'était pas prévu ça », « ça en finit plus ») et le désir boiteux de s'en sortir (« ça peut marcher quand même », « j'le prends pas »), s'affaissant, chutant de sa chaise, dormant sous une table, s'enfermant dans un frigo (version froide de la boîte télévisuelle), traversant la ville en somnambule, flottant au-dessus d'un cimetière, se dématérialisant sous le faisceau d'une ampoule allumée. Bien que l'hystérie y soit omniprésente, cette subjectivité est teintée par la dépression.

Au sein de la communauté scientifique actuelle, la définition de la dépression est loin de faire consensus. Bien que les symptômes de la dépression soient listés dans le DSM (*Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*¹⁹), son sens dépend du contexte dans lequel il est utilisé. Comme le souligne la psychologue Janet Stoppard, non seulement y a-t-il divergence entre l'utilisation ordinaire et spécialisée du terme, mais aussi parmi les chercheurs et les professionnels²⁰. Pour ces derniers, la condition de la dépression est reliée à un ensemble d'expériences qui inclut une série de symptômes relativement précis, tels que le sentiment de tristesse ou de déjection, la perte d'espoir ou le désespoir, les sentiments pessimistes envers soi, sa propre situation et le futur, la perte de plaisir, le retrait social, la difficulté à dormir, la fatigue, une perte (ou, plus rarement, un gain excessif) d'appétit, et parfois des pensées ou actions suicidaires²¹. Hystérie, dépression? Mon intention ici n'est pas de diagnostiquer l'héroïne d'*Hara Kiri*, mais d'insister sur le fait que le vidéogramme représente ce que les approches quantitatives de la dépression persistent à ignorer: la corporeité de l'expérience²².

Une séquence m'apparaît particulièrement significative à cet égard. À mi-parcours, le spectateur est appelé à vivre le personnage de l'intérieur, c'est-à-dire à percevoir comme il perçoit, alors qu'il se déplace à travers la ville. Tout au long de cette séquence de près de trois minutes, Labrecque est filmée de dos – la caméra occupant la place de la tête –, les bras placés vers le devant (selon la pose classique du

This is the subject magnificently staged in *Hara Kiri (exercices)* (1998), a tape¹⁸ which plunges the viewer straight into the universe of omphalic meaning. Its succession of little narratives refer to death and to the fallibility of images representing death, to the shortcomings of perception, and to an ever more strenuously affirmed dematerialisation of the subject. They stage a female character (Labrecque herself) obsessed by mortality – mimicking the gestures of a cockroach laying on its back, flailing its legs hopelessly in an attempt to turn itself back over (the hysteria is therefore not merely videographic, but natural as well) – obsessively covering herself up with her jacket, getting involved in a conversation which expresses a dead-end (“everything is blocked up, it's senseless”; “no, that wasn't planned”; “it's never-ending”) and the awkward desire to break free (“but still, that may work”; “I won't take it”), collapsing, falling from her chair, sleeping under the table, shutting herself into a fridge (a chillier version of the television box), sleepwalking through the city, floating above a cemetery, dematerialising beneath the beam of light bulb. Though hysteria is omnipresent, this subjectivity is tainted by depression.

Within the scientific community today, the definition of depression is far from enjoying broad consensus. Though the symptoms of depression are listed in the DSM (*Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*¹⁹), its meaning depends on the context in which it is used. As psychologist Janet Stoppard emphasises, not only is there a divergence between ordinary and specialised uses of the term, but also amongst researchers and professionals.²⁰ For the latter, the condition of depression is linked to a set of experiences which include a series of relatively precise symptoms, such as feelings of sadness or dejection, loss of hope or despair, pessimistic feelings with regard to oneself, one's situation or future, loss of pleasure, social withdrawal, difficulty sleeping, tiredness, loss of (or, more rarely, an excessive increase in) appetite, and occasionally thoughts or acts of suicide.²¹ Are we talking about hysteria or depression? My aim here is not to diagnose the heroine of *Hara Kiri*, but to insist on the fact that the videotape represents precisely what quantitative approaches to depression persistently ignore: the corporeality of experience.²²

One sequence strikes me as particularly significant in this regard. Part way through, the viewer is called upon to experience the character from within



somnambule), percevant la ville de façon accélérée, fragmentée, presque aveugle. Les scènes urbaines se succèdent en saccade selon un montage effréné d'images disparates qui crée une pression constante vers l'avant, avec pour conséquence cette impression que l'héroïne (et nous à travers elle) est toujours sur le seuil d'échouer sur un obstacle à peine entrevu. Les sons sont également perçus en accéléré, par bribes, ne laissant entendre que certains sons déconnectés (la cloche d'une église, le cri d'une sirène, le bruit d'un klaxon). Non seulement cette séquence entremêle-t-elle sans scrupules hystérie et dépression – la perception est spasmodique, mais le protagoniste est désespéré, en retrait et son parcours ne mène nulle part²³ –, elle explore aussi l'expérience perceptive – sensuelle, physiologique et culturelle – du sujet. En aval de la recherche scientifique, Labrecque refuse de représenter la dépression ou l'hystérie comme une simple pathologie, cherchant à voir comment ces désordres sont vécus

– that is, to perceive as she perceives, even as she is moving through the city. Throughout this almost three-minute-long sequence, Labrecque is filmed from behind – the camera occupying the place of her head – with her arms held out in front of her (in the classic pose of the somnambulist), perceiving the city in accelerated, fragmented, almost blind fashion. The urban scenes follow upon one another rapid-fire, in an unbridled montage of disparate images creating a constant pressure in a forward direction, the consequence of which is the impression that the heroine (and, hence, we viewers) is always on the brink of foundering on a scarcely noticed obstacle. Sounds are also perceived in fast motion, in bits and pieces, allowing only disconnected noises to be heard (a church bell, the wail of a siren, the honking of a horn). Not only does this sequence unscrupulously mix up hysteria and depression – the perception is spasmodic, but the protagonist is in despair, in withdrawal and her path leads nowhere²³

par l'individu, comment ils redéfinissent la motilité du sujet et comment ils font partie intrinsèque de la subjectivité contemporaine.

La mouvance de l'image chez Manon Labrecque est une technique de motilité, une série de manipulations électroniques qui insuffle de l'hystérie au sujet dépressif. Sa vidéographie pense l'image en termes corporels de façon à rendre compte d'une subjectivité incapable de reproduire les nouvelles normes (entrepreneuriales, performatives) de socialisation du sujet. Cette corporéité doit être vue comme une stratégie esthétique qui inscrit la limite dans la représentation, non seulement les contraintes structurelles de la boîte vidéographique, mais aussi celles du sujet – sa faillibilité, son sentiment de perte, sa mortalité. La subjectivité s'y affirme *avec* l'insuffisance.

Christine Ross est professeure agrégée et directrice du Département d'histoire de l'art et d'études en communication de l'Université McGill où elle enseigne l'histoire et la théorie de l'art moderne et contemporain, notamment l'histoire des arts médiatiques. Elle est l'auteure de *Images de surface: l'art vidéo reconsidéré* (Artexes, 1996). Son essai «Vision and Insufficiency: Rosemarie Trockel's Distracted Eye» est paru récemment dans *October* (printemps 2001).

– she also explores the perceptive – sensual, physiological and cultural – experience of the subject. Situated downstream from scientific research, Labrecque refuses to represent depression or hysteria as mere pathologies, seeking rather to see how these disorders are experienced by the individual, how they redefine the subject's motility and how they make up an intrinsic part of contemporary subjectivity.

The image shifts in Manon Labrecque's work are a technique of motility, a series of electronic manipulations which breathe hysteria into the depressive subject. Her videography thinks the image in corporeal terms, in order to account for a subjectivity incapable of reproducing the new (entrepreneurial, performative) norms of the subject's socialisation. This corporeality must be seen as an aesthetic strategy which inscribes the limit in representation: not only the structural constraints of the videographic box, but also those of the subject – his or her fallibility, feeling of loss, and mortality. In her work, subjectivity asserts itself *with* insufficiency.

Christine Ross is Associate Professor and Head of the Department of Art History and Communication Studies at McGill University where she teaches the history and theory of modern and contemporary art, in particular the history of media arts. She is the author of *Images de surface. L'art vidéo reconsidéré* (Artexes, 1996). Her essay "Vision and Insufficiency: Rosemarie Trockel's Distracted Eye" was recently published in *October* (Spring 2001).

Translated from the French by Stephen Wright.

NOTES

1. Pour une compilation récente de certains de ces *webcams*, voir Brooke A. Knight, «Watch Me! Webcams and the Public Exposure of Private Lives», *Art Journal*, vol. 59, n° 4, hiver 2000, p. 21-25.
2. Donna J. Haraway, «A Cyborg Manifesto», dans *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, New York, 1991.
3. *Ibid.*, p. 150, 163-164.
4. Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York, 1991, p. 136.
5. *Ibid.*, p. 140.
6. Voir, entre autres, Emily Martin, *Flexible Bodies: Tracking Immunity in American Culture. From the Days of Polio to the Age of Aids*, Beacon Press, Boston, 1994; Christine Battersby, *The Phenomenal Woman: Feminist Metaphysics and the Patterns of Identity*, Routledge, New York, 1998; et Miwon Kwon, «The Wrong Place», *Art Journal*, vol. 59, n° 1, printemps 2000, p. 33-43.
7. Haraway, «Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective», dans *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, *op.cit.*, p. 189.
8. Butler, *op.cit.*, p. 146.
9. Voir Alain Ehrenberg, *La fatigue de soi: dépression et société*, Éditions Odile Jacob, Paris, 1998.
10. Elisabeth Bronfen, *The Knotted Subject: Hysteria and Its Discontent*, Princeton University Press, Princeton, 1998.
11. Ces procédés sont mis en œuvre au moment du montage à l'aide de magnétoscopes analogues.
12. Elisabeth Bronfen, *op.cit.*, p. 33.
13. *Ibid.*, p. 41.
14. Slavoj Žižek, *The Invisible Remainder: Six Essays on Woman and Causality*, Verso, Londres, 1996, p. 164. [Notre traduction.]
15. Ehrenberg, *op.cit.*, p. 10.
16. *Ibid.*, p. 14.
17. *Ibid.*, p. 15-17.
18. L'œuvre a aussi été projetée sur grand écran sous forme d'installation.
19. On parle ici de la dernière version de 1994 publiée par l'American Psychiatric Association.
20. Janet M. Stoppard, *Understanding Depression: Feminist Social Constructionist Approaches*, Routledge, New York, 2000, p. 6.
21. *Ibid.*, p. 7.
22. *Ibid.*, p. 15. Pour une critique de l'approche scientifique positiviste, voir aussi Sandra Harding, *The Science Question in Feminism*, Cornell University Press, Ithaca, 1986; Wendy Hollway, *Subjectivity and Method in Psychology: Gender, Meaning and Science*, Sage, Londres, 1989; Peter Banister, *et al.*, *Qualitative Methods in Psychology: A Research Guide*, Buckingham, Open University Press, 1994; et Brent D. Slife et Richard N. Williams, «Toward a Theoretical Psychology», *American Psychologist*, vol. 52, p. 117-129.
23. Ehrenberg définit la dépression comme «une pathologie du temps (le déprimé est sans avenir) et une pathologie de la motivation [...]». *Op.cit.*, p. 250.
1. For a recent compilation of some of these webcams, see Brooke A. Knight, "Watch Me! Webcams and the Public Exposure of Private Lives," *Art Journal*, Vol. 59, No. 4, Winter 2000, pp. 21-25.
2. Donna J. Haraway, "A Cyborg Manifesto," in *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, New York, 1991.
3. *Ibid.*, pp. 150, 163-64.
4. Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge, 1991, p. 136.
5. *Ibid.*, p. 140.
6. See, amongst others, Emily Martin, *Flexible Bodies: Tracking Immunity in American Culture. From the Days of Polio to the Age of Aids*, Boston: Beacon Press, 1994; Christine Battersby, *The Phenomenal Woman: Feminist Metaphysics and the Patterns of Identity*, New York: Routledge, 1998; and Miwon Kwon, "The Wrong Place," *Art Journal*, Vol. 59, No. 1, spring 2000, pp. 33-43.
7. Haraway, "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective," in *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, *op. cit.*, p. 189.
8. Butler, *op. cit.*, p. 146.
9. Alain Ehrenberg, *La fatigue de soi: dépression et société*, Paris: Éditions Odile Jacob, 1998.
10. Elisabeth Bronfen, *The Knotted Subject: Hysteria and Its Discontent*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1998.
11. These techniques were employed during montage with the use of analogous video recorders.
12. Bronfen, *op. cit.*, p. 33.
13. *Ibid.*, p. 41.
14. Slavoj Žižek, *The Invisible Remainder. Six Essays on Woman and Causality*, London: Verso, 1996, p. 164.
15. Ehrenberg, *op. cit.*, p. 10.
16. *Ibid.*, p. 14.
17. *Ibid.*, pp. 15-17.
18. The work was also projected onto a large screen in the form of an installation.
19. I am referring to the latest version, put out in 1994 by the American Psychiatric Association.
20. Janet M. Stoppard, *Understanding Depression: Feminist Social Constructionist Approaches*, New York: Routledge, 2000, p. 6.
21. *Ibid.*, p. 7.
22. *Ibid.*, p. 15. For a critique of the positivist approach in science, see also Sandra Harding, *The Science Question in Feminism*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1986; Wendy Hollway, *Subjectivity and Method in Psychology: Gender, Meaning and Science*, Sage, London: Sage, 1989; Peter Banister, *et al.*, *Qualitative Methods in Psychology: A Research Guide*, Buckingham: Open University Press, 1994; and Brent D. Slife & Richard N. Williams, "Toward a Theoretical Psychology," *American Psychologist*, Vol. 52, 1997 pp. 117-129.
23. Ehrenberg defines depression as "a pathology of time (the depressed patient is without a future) and a pathology of motivation. . . ." Ehrenberg, *op. cit.*, p. 250.