

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'INSISTANCE DU REGARD SUR LE CORPS ÉPROUVÉ

THÈSE PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR
ÉLÈNE TREMBLAY

AVRIL 2010

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier ma directrice de thèse, Jocelyne Lupien, pour son apport et son soutien inestimable ainsi que Nicole Jolicoeur qui m'a accompagnée dans les étapes de création jusqu'à l'examen de projet. J'aimerais remercier les auteurs cités pour m'avoir donné les mots qui m'ont aidée à nommer ce qui au départ n'était qu'une impression. J'aimerais également remercier l'artiste Donigan Cumming dont l'œuvre *Karaoke* a déclenché mon questionnement. J'aimerais également remercier L'Espace vidéographe et La Centrale qui ont présenté l'exposition *Mises à l'épreuve*. Je remercie aussi les nombreuses personnes qui ont accepté de figurer dans les œuvres ainsi que Phyllis Katrapani et Tamás Wormser pour leur travail à la caméra. J'aimerais également remercier Christian Delorme pour son soutien et son rôle d'interlocuteur à diverses étapes de la rédaction de cette thèse.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
LISTE DES FIGURES	vii
LISTE DES TABLEAUX	ix
RÉSUMÉ	x
INTRODUCTION	1

CHAPITRE I

<i>MISES À L'ÉPREUVE. CRÉER LES CONDITIONS POUR</i>	
<i>L'EXPÉRIENCE DE L'EMPATHIE DANS LE SIMULACRE</i>	8
1.1 Genèse de la recherche	8
1.2 Retour sur ma pratique	11
1.3 Travail de création dans le cadre de ce doctorat	22
1.3.1 L'exposition <i>Mises à l'épreuve</i>	24
1.3.2 Descriptions des œuvres constituant l'exposition <i>Mises à l'épreuve</i>	26

CHAPITRE II

LE RÔLE DU PATHOS DANS L'ŒUVRE D'ART	37
2.1 Introduction	37
2.2 Pouvoir du pathos	39
2.3 La souffrance d'autrui comme passage	40
2.4 Corps, lieu de médiation	43
2.5 Empathie, sympathie, pitié	46
2.6 Persuasion et adhésion au pathos	48
2.7 Le pathos comme lieu commun	49
2.8 Le lieu commun de l'iconographie du corps éprouvé	52

2.9 L'insistance du regard et l'intensification	56
2.10 La réception du pathos : figures spectatrices	58
2.11 Le pathos comme stratégie	61
2.12 Contre-stratégies — le doute versus l'adhésion dans des œuvres d'art médiatiques récentes	63
2.13 Dissociation	67
2.14 Deux contextes discursifs concomitants	69

CHAPITRE III

LE CONTEXTE DE RÉCEPTION DES ŒUVRES PATHÉMIQUES	73
3.1 La réception du pathos dans un contexte postmoderne	73
3.2 Le pathos des Lumières ou le paradigme humaniste	75
3.3 Le cynisme postmoderne ou le paradigme posthumaniste	78
3.4 Degrés de distance et d'ironie	82
3.5 La dimension morale ou éthique du rapport à l'image d'autrui	83
3.6 L'empathie dans le contexte du simulacre de l'œuvre	87
3.6.1 Le pôle de la réception — un public fatigué	87
3.6.2 S'attaquer au naturalisme : tactiques formelles de distanciation dans l'image en mouvement	91
3.6.3 L'espace de la galerie et la médiation du rapport à l'autre	93
3.6.4 Sensibilité différée du <i>ça a été</i>	95
3.6.5 Le simulacre de l'œuvre, sa « différance »	97
3.6.6 Le scepticisme devant le simulacre	99
3.7 Vertus ou défauts de la distance	101
3.8 Communauté de sujets et ethos énonciatif	106

CHAPITRE IV

STRATÉGIES PATHÉMIQUES ET CONTRE-PATHÉMIQUES DANS

QUELQUES ŒUVRES RÉCENTES	108
4.1 Le désir d'intensifier des stratégies pathémiques	108
4.2 Médiation du pathos par le postural dans mon travail	110
4.3 Déplacement de la figure de l'indigent dans un corps commun, non marginalisé et dans le corps de l'artiste	113
4.4 Mettre son propre corps à l'épreuve	118
4.4.1 Agir le pâtir	120
4.5 L'iconographie de la rupture et de l'isolement, l'espace urbain comme scène	121
4.6 L'adresse à la figure spectatrice du badaud	123
4.7 Le pathos de la fausse adresse	125
4.8 Le pathos de l'échec du contact dans le simulacre	128
4.9 Tautologie de l'accablement	130
4.10 La temporalité du pâtir / du pathos dans mon travail	133
4.11 L'impact pathémique de la boucle vidéo et de sa durée	135
4.12 Les vertus de la durée	137
4.13 La production d'un regard insistant et pâtissant	140
4.14 L'insistance du regard sur des figures pathémiques dans le travail de Donigan Cumming, Sam Taylor-Wood et Gillian Wearing	142
4.14.1 Intensification pathémique dans <i>Drunk</i> de Gillian Wearing	143
4.14.2 <i>Moving stills (1999)</i> de Donigan Cumming, stratégies pathémiques puissantes et effets de rupture	146
4.14.3 Stratégies contre-pathémiques chez Cumming	150
4.14.4 <i>Crying Men</i> de Sam Taylor-Wood, l'exemple d'un pathos contrecarré en amont et producteur d'une figure spectatrice cynique	152
4.15 La <i>pathosformel</i> de Warburg actualisée	155
4.16 Une figure spectatrice accablée par empathie	157

CONCLUSION	163
BIBLIOGRAPHIE	171

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1.1 De la série <i>Ne tueras</i> , Élène Tremblay, 1992.	12
1.2 De la série <i>Trous de mémoire</i> , Élène Tremblay, 1994.	14
1.3 De la série <i>Trous de mémoire</i> , Élène Tremblay, 1994.	15
1.4 Image extraite de <i>Chagrins</i> , œuvre web, Élène Tremblay, 1997.	17
1.5 De la série <i>Figures</i> , Élène Tremblay, 1999.	18
1.6 Vue d'ensemble, <i>Après</i> , Élène Tremblay, Galerie Occurrence, 2003.	19
1.7 De la série <i>Après</i> , Élène Tremblay, 2003.	20
1.8 De la série <i>Après</i> , Élène Tremblay, 2003.	21
1.9 Exposition <i>Mises à l'épreuve</i> , La Centrale, Montréal, novembre 2007. Vue d'ensemble <i>Infortunes #1 et #2</i> .	25
1.10 <i>Youhou</i> , vue d'installation, Élène Tremblay, Axe Néo-7, 2006, Gatineau.	25
1.11 <i>Infortunes #1</i> , projection vidéo en boucle, Élène Tremblay, 2007.	26
1.12 <i>Infortunes #2</i> , projection vidéo en boucle, Élène Tremblay, 2005.	27
1.13 <i>Autostoppeur</i> , projection vidéo en boucle, Élène Tremblay, 2006. Photo Guy L'Heureux.	29
1.14 <i>Les assis</i> , deux boîtes lumineuses présentant l'une sept et l'autre cinq clichés photographiques réunis côte-à-côte à l'horizontale. Élène Tremblay, 2008.	30
1.15 <i>Les assis</i> , Montréal et Barcelone, boîtes lumineuses, Élène Tremblay, 2008.	30
1.16 <i>Youhou</i> , vidéo de 1 min 36, présentée en boucle sur petit moniteur au mur à 2,13 m du sol. Élène Tremblay, 2005.	32

1.17	<i>Le canari</i> , 2008, image fixe extraite de la vidéo en boucle. Élène Tremblay.	34
1.18	<i>Le canari</i> , vue d'installation lors de la Manifestation internationale d'art de Québec, printemps 2008. Photo Élène Tremblay.	35
2.1	<i>Laocoon et ses fils</i>	53
2.2	<i>Le christ mort</i> , Hans Holbein, le jeune, 1521.	55
2.3	<i>Drunk</i> , Gillian Wearing, projection vidéo à 3 canaux, 1999.	55
2.4	Extrait de la série <i>Les assis</i> , Élène Tremblay, 2007.	56
4.1	<i>Le Canari</i> , 2008, détail, bol de graines. Photo Élène Tremblay.	127
4.2	<i>Criez jusqu'à l'épuisement</i> , Jochen Gerz, vidéo, 25 min. 1972.	128
4.3	<i>Drunk</i> , Gillian Wearing, 1999, projection vidéo.	143
4.4	Image extraite de la bande vidéo <i>Karaoke</i> , Donigan Cumming, 1999.	146
4.5	<i>Crying Men</i> , Sam Taylor-Wood, photographie, 2002.	152

LISTE DES TABLEAUX

Tableau	Page
1 Création de figures spectatrices empathiques ou non empathiques.....	71
2 Proximité — Distance	104
3 Distances vis-à-vis du pathos	105
4 Tactiques pathémiques vs contre-pathémiques	162

RÉSUMÉ

À partir de la création d'œuvres et de l'étude d'un corpus d'œuvres récentes choisies chez d'autres artistes, cette recherche s'intéresse à un double mouvement entre saisissement et désaisissement de l'empathie devant la représentation du corps éprouvé. Les stratégies pathémiques ont pour effet de lier par empathie le spectateur à la représentation d'autrui. Une œuvre qui les utilise, intensifie le rapport à l'autre représenté. Par contre, des œuvres qui utilisent, en combinaison avec celles-ci, des stratégies contre-pathémiques, désintensifient ses effets et offrent au spectateur une possibilité de distanciation.

En prenant comme objet, les modalités mêmes du rapport du spectateur au pathos par le biais de diverses stratégies de fusion/dissociation, mes œuvres et celles des autres artistes discutées dans cette thèse, mettent en place les éléments d'une rhétorique du pathos à la fois fusionnelle et dissociative, à l'opposé d'une rhétorique du pathos simplement fusionnelle. Dans la coprésence de ces deux positions contradictoires, le spectateur est appelé à ressentir et observer sa propre sensibilité mise en mouvement.

Quelles sont les modalités d'appréhension des figures du corps éprouvé proposées par ces œuvres au spectateur ? Ces œuvres ont en commun de présenter l'image de personnes éprouvées en la figeant dans la représentation photographique et dans la projection vidéo en boucle de grande dimension. Le sujet représenté y devient captif et enfermé sous un regard scrutateur et insistant. La durée et l'intensité du regard exigées par de telles tactiques de présentation de l'iconographie du corps éprouvé, me paraissent offrir des conditions propices à l'appréhension des impacts du pathos¹ et à l'observation du saisissement et du désaisissement de l'empathie.

Devant ces œuvres en galerie, le spectateur circule tel un badaud dans la ville. Le contexte postmoderne où elles s'inscrivent est teinté par l'ironie et la distance. Ce contexte de présentation distancé et critique, ainsi que les diverses stratégies adoptées par les artistes, mettent à distance un pathos qui a pourtant comme première visée de toucher. Il me semble que les tactiques de mise à distance critique propres à l'art contemporain, et plus spécifiquement à l'attitude postmoderne, sont actives dans les œuvres utilisant une iconographie du corps éprouvé sans nécessairement se traduire par une position cynique et insensible envers celle-ci. Au contraire, ces œuvres

¹ « Mot grec "souffrance, passion".1. Partie de la rhétorique qui traitait des moyens propres à émouvoir l'auditeur; ensemble des mouvements, figures que l'on employait pour y parvenir. » *Le grand Robert de la Langue française*, Orge-Roma, Dictionnaires Le Robert-VUEF, Paris, 2001, p. 345.

dénotent un désir de toucher, d'entrer en contact rapidement avec le spectateur, sans toutefois plonger celui-ci, de manière univoque, dans la fusion au pathos.

Les œuvres qui présentent l'image d'autrui éprouvé avec de telles stratégies et dans un tel contexte, offrent une scène et des conditions pour que soit vécue, dans le simulacre, l'expérience intense de l'empathie envers autrui éprouvé, et également pour que soient ressenties les tensions contradictoires que cette image engendre. Ces œuvres activent un mouvement entre saisissement (empathie) et désaisissement (scepticisme), qui provoque une perte ou une atténuation de l'empathie première. À travers l'expérience de l'empathie combinée à celle du scepticisme, elles permettent au spectateur de ressentir et observer son lien à autrui ainsi que la responsabilité éthique qui découle de la simple rencontre de l'image de l'autre en souffrance, même lorsque cette dernière se réalise par le simulacre. Le retour de la conscience du simulacre, dans le désaisissement, renvoie le spectateur à son statut d'être séparé, seul. L'ethos énonciatif de l'œuvre qui saisit et désaisit du sentiment d'empathie est à la fois sensible et sceptique, avec et seul.

Mots-clés : Pathos, empathie, éthique, corps, cynisme.

INTRODUCTION

À partir de la création d'œuvres et de l'étude d'un corpus d'œuvres choisies chez d'autres artistes, je tente dans cette thèse de démontrer comment se réalise un double mouvement entre saisissement et désaisissement de l'empathie devant les figures du corps éprouvé. Je m'intéresse à des œuvres qui demandent au spectateur d'adopter un regard insistant sur la représentation du corps éprouvé, qu'elles convoquent, avec ses effets corollaires – l'émotion et l'empathie –, dans l'espace de la galerie et un contexte postmoderne teinté par l'ironie et la distance. Ce contexte de présentation distancié et critique, ainsi que les diverses stratégies adoptées par les artistes, mettent à distance le pathos, qui a pourtant comme objectif de susciter l'adhésion. Des œuvres telles que *Karaoke* et *Petit Jésus* (1999) de Donigan Cumming, *Drunk* (1999) de Gillian Wearing et *Crying Men* (2002) de Sam Taylor-Wood présentent avec insistance des figures du corps éprouvé. J'observerai si des stratégies contradictoires se retrouvent ou non dans ces œuvres : celle de l'adhésion au pathos par l'empathie et celle de la mise à distance de ce pathos.

Dans ces œuvres, la présentation en boucle de courts fragments temporels, par la projection vidéo de grande dimension, fige et magnifie la figure du corps éprouvé. Cette présentation en boucle m'apparaît posséder un impact pathémique et pétrifiant au même titre que la représentation photographique. Comment caractériser la qualité du regard adopté par l'artiste et proposé au spectateur devant des figures humaines éprouvées ? Que peut apporter la durée étendue et répétitive à l'expérience par le spectateur de l'empathie dans le simulacre ? Combinée à l'effet de présence de la

projection grandeur nature et à l'intensité du contenu iconographique, la présentation en boucle induit chez le spectateur un regard insistant.

Mon hypothèse est que ces pratiques et la mienne offrent au spectateur une scène et des conditions pour que soit vécue, dans le simulacre, l'expérience intensifiée de l'empathie envers autrui éprouvé et que puissent être ressenties et observées les réactions qu'elle suscite. En cherchant à provoquer une qualité d'attention affective, elles favorisent une expérience éthique, dans l'expérience esthétique. Offrant également la possibilité d'un retrait ou d'une distance, ces œuvres ramènent le spectateur à son statut d'être séparé, autre.

Pour explorer ces questions, je ferai d'abord une genèse de mon intérêt pour ce sujet de recherche. J'effectuerai ensuite un retour sur ma démarche artistique en me demandant comment celle-ci m'a amenée à vouloir réfléchir à l'iconographie du corps éprouvé. J'y observerai comment la photographie et la vidéo mortifient le sujet représenté en l'enfermant dans un court segment temporel. Je décrirai également dans ce premier chapitre, les œuvres qui ont été créées et présentées dans le cadre de cette thèse.

Dans le deuxième chapitre, je tenterai de nommer ce qu'est le pathos, ses effets et ses rôles multiples dans l'œuvre d'art. Les figures du corps éprouvé y seront identifiées comme lieux de contact et de persuasion. Le déploiement du phénomène de l'empathie y sera décrit ainsi que les diverses réactions qu'il suscite. Les effets du pathos sur la qualité d'attention et sur le regard du spectateur seront analysés. J'y aborderai également quelques-unes des stratégies venant contrecarrer le pouvoir de persuasion du pathos.

Le troisième chapitre me servira à décrire le contexte actuel de réception de l'art afin de mieux comprendre à qui s'adressent des œuvres utilisant de telles stratégies.

J'observerai brièvement les transformations du rapport du spectateur à la représentation de la souffrance d'autrui, de l'humanisme vers le posthumanisme. Ce dernier, tout comme le postmodernisme, se dégage du romantisme et remet en question la transparence de la figure de l'indigent surmédiatisée, au risque d'adopter une position cynique. J'établirai des distinctions entre cynisme, ironie et scepticisme et leurs conséquences sur l'ouverture du spectateur à l'image d'autrui éprouvé. De plus, l'expérience de la rencontre avec autrui en souffrance, par le biais des médias et de l'œuvre d'art, se fonde sur une présentation différée. Comment ce différé et ce simulacre de coprésence affectent-ils l'empathie ? Le public, décrit comme isolé, informé et surexposé à la figure de l'indigent, peut-il encore ressentir le lien d'empathie de façon univoque et « naturelle » devant l'œuvre d'art lui présentant cette figure ? Le retrait ou la distance devant cette figure, ne le place-t-il pas en position d'insuffisance empathique, d'insensibilité ?

Le quatrième chapitre abordera plus précisément, le phénomène des doubles stratégies vers et contre le pathos dans mon travail et dans celui des artistes, Donigan Cumming, Gillian Wearing et Sam Taylor-Wood. Il sera d'abord souligné que les stratégies pathémiques — de liaison — cherchent à intensifier la réception du pathos et à provoquer une qualité d'attention affective. Ces stratégies placent le spectateur dans l'immédiateté passive de la réception empathique de cette figure. Les stratégies contre-pathémiques — de dissociation — quant à elles, replacent le spectateur à distance et le sépare du premier contact fusionnel de l'empathie. Dans ce mouvement de retrait, il regagne son autonomie et sa faculté de juger mais non sans une perte de l'intensité de l'empathie. La dynamique créée entre ces deux tensions contradictoires met la sensibilité du spectateur en mouvement, oscillant entre proximité et distance, et le renvoie au constat des limites de l'empathie dans le simulacre et à sa responsabilité éthique dans la rencontre avec l'autre représenté.

J'observerai comment ces stratégies se concrétisent dans mes œuvres et des concepts-clés seront identifiés ; le pathos du postural, la temporalité du pâtir, la tautologie de l'accablement, l'intensification pathémique, l'insistance du regard, la *pathosformel*² actualisée, l'échec du contact dans le simulacre et les effets de rupture et de freinage. Je jetterai aussi un regard sur certaines pratiques de la performance où le corps est mis à l'épreuve afin d'y identifier quelques similitudes avec mon travail. J'y comparerai les diverses stratégies que j'ai utilisées dans l'exposition *Mises à l'épreuve* — tenue à la galerie La Centrale à Montréal à l'automne 2007 — à celles employées par les artistes Donigan Cumming dans ses œuvres *Karaoke* et *Petit Jésus* (1999), Sam Taylor-Wood, *Crying Men* (2002) et Gillian Wearing, *Drunk* (1999) ainsi que leurs impacts respectifs sur la figure spectatrice.

La description de ces stratégies me servira à qualifier le style perceptif que ce type d'œuvre génère et à dresser le portrait d'un ethos énonciatif³ qui révèle le rapport au pathos du public et de l'artiste dans un contexte social plus large d'aujourd'hui.

Dans cette thèse de recherche-crédation, j'emploie une méthodologie phénoménologique qui consiste à observer cet espace intersubjectif entre les œuvres et le public où le phénomène de l'empathie est cocréé. En tant qu'artiste-productrice et que spectatrice-réceptrice, je fais l'expérience du phénomène du double mouvement vers et contre le pathos dans l'œuvre, et j'observe à la fois les réactions et les questions qu'elles soulèvent ainsi que les intentions qui sous-tendent la création des œuvres. À partir d'un travail de description de ce phénomène, tant dans les

² Dans son ouvrage *L'image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les éditions de Minuit, 2002, Georges Didi-Huberman emploie le concept de *pathosformel* au féminin, car sa traduction française est « formule de pathos ». Je l'utiliserai donc au féminin.

³ Jocelyne Lupien décrit ainsi la notion d'ethos énonciatif « [...] ce que Pierre Ouellet appelle "l'ethos énonciatif" qui renvoie aux manières d'être d'une communauté de sujets partageant la même sensibilité (affective, éthique, etc.) sorte de manière d'être au monde dont l'œuvre serait une représentation. » Dans « De l'intelligibilité du monde par l'art » in *Espaces perçus, territoires imaginés* (ouvrage collectif), Paris, Éditions L'Harmattan, 2004, p. 18.

caractéristiques internes et constituantes des œuvres que dans leur contexte de réception, j'identifie les unités signifiantes et tente d'en approfondir le sens. Cette réflexion m'amène à une synthèse où les unités signifiantes du phénomène seront nommées et reliées à des concepts tirés et dérivés d'une revue de la littérature théorique portant sur les effets du pathos. Les auteurs qui ont observé ces effets et dont les écrits ont alimenté cette thèse proviennent de diverses disciplines ; la sémiotique, la sociologie, la philosophie, la littérature et l'histoire de l'art.

Les sémioticiens littéraires et visuels européens et québécois se sont abondamment penchés sur la sémiotique des passions et ont développé plusieurs outils terminologiques afin de nommer les forces et processus actifs en présence du pathos. Parmi les concepts qui m'apparaissent intéressants, celui de la diffusion thymique dans les écrits de Jacques Fontanille, celui de la catégorisation des styles perceptifs chez Jocelyne Lupien ainsi que celui des stratégies de liaison et de dissociation en rhétorique expliquées par Chaïm Perelman et Olbrechts-Tyteca. Par ailleurs, la notion de pathos raisonnable chez Herman Parret, me sera également très utile. Ces divers concepts contribueront à l'analyse des stratégies discursives présentes dans les œuvres ainsi que la dynamique de réception que celles-ci engagent avec le public. La typologie de l'intensité du regard développée par le sémioticien Pierre Ouellet dans son livre *Poétique du regard*⁴ ainsi que celle des figures spectatrices de la théoricienne du théâtre Marie-Madeleine Mervant-Roux⁵ serviront à caractériser la figure spectatrice et le type de regard posé sur les œuvres employant le pathos. L'étude très approfondie du rapport au pathos dans des œuvres littéraires du XVIII^e siècle d'Anne Coudreuse distingue, entre autres, sensation, sensibilité et sentiment et plusieurs de ses observations alimenteront ma comparaison des positions humanistes et posthumanistes envers le pathos.

⁴ Pierre Ouellet, *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*. Québec, Les éditions du Septentrion et Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2000.

⁵ Marie-Madeleine Mervant-Roux, *L'assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, Paris, Éditions CNRS, 1998.

L'emploi d'une iconographie du corps de l'éprouvé (du pathos) peut se doubler d'un traitement formel également empreint de pathos qui, indissociables, forment ce que l'historien de l'art Aby Warburg a nommé la *Pathosformel*. La recherche de l'historien de l'art Georges Didi-Huberman sur Aby Warburg⁶, permettra de comparer les caractéristiques des *Pathosformeln* relevées par Warburg à celles que j'identifie dans des œuvres d'art médiatique récentes. La réflexion de l'historienne de l'art Christine Ross, sur la performativité du public et l'état d'insuffisance perceptive où le placent certaines œuvres, alimentera également ma réflexion sur une possible insuffisance empathique du spectateur devant ces œuvres troublantes. L'analyse d'œuvres vidéographiques par Françoise Parfait⁷ nourrira ma réflexion sur le rôle de la durée et de la tactique de la fausse adresse.

Le pathos étant identifié comme un procédé rhétorique tout entier voué à la création d'un impact sur le pôle de réception, il me faudra observer les caractéristiques de ce contexte de réception qui sont en interaction, et aujourd'hui souvent en contradiction avec le déploiement univoque et fusionnel du pathos. Car le pathos seul ne constitue pas l'objet de cette thèse mais bien plutôt son usage problématisé dans des œuvres actuelles émergeant dans un contexte de réception postmoderne empreint de cynisme.

De nombreux sociologues ont noté ces dernières années, un certain étiolement du lien social et de la sensibilité. Ils ont tiré ces conclusions en observant certaines attitudes de l'individu postmoderne (Lyotard, Lipovetsky, Ehrenberg) ; ironie, cynisme, perte de sens, individualisme, atomisation, fatigue, fin des grands récits, ect. sonnant le glas de l'humanisme et l'avènement du post-humanisme. D'autres nuancent ou contestent cette théorie de la désensibilisation par une surexposition aux images de la souffrance

⁶ George Didi-Huberman, *op.cit.*

⁷ Françoise Parfait, *Vidéo : un art contemporain*, Paris, Éditions du regard, 2001.

dans les mass-média. L'essayiste Susan Sontag, dans *Devant la douleur des autres*⁸, avance que le public n'est pas insensible mais que le contexte général de réception des images du pathos, apparaît néanmoins affecté par le caractère différé et spectaculaire de ces images, par leur surabondance et par la non proximité réelle des situations représentées.

Afin de mieux identifier les positions adoptées par le spectateur confronté au bouleversement empathique devant les figures de l'éprouvé, plusieurs écrits de différents philosophes me seront utiles. Le philosophe Peter Sloterdijk se penche sur les impacts de la posture de la raison cynique tandis que Stanley Cavell observe l'image en mouvement au cinéma comme étant exemplaire d'un scepticisme en action. Le philosophe Emmanuel Lévinas a longuement réfléchi à l'éthique du rapport à autrui pour en dégager des observations sur ce qui l'anime et y prévaut. Son travail aura été d'une grande influence dans ma réflexion sur le sujet.

⁸ Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, Éditions Christian Bourgois, traduction française de Fabienne Durand-Bogaert, Paris, 2003.

CHAPITRE I

MISES À L'ÉPREUVE. CRÉER LES CONDITIONS POUR L'EXPÉRIENCE DE L'EMPATHIE DANS LE SIMULACRE.

1.1 Genèse de la recherche

Ces dernières années ont vu émerger de nombreuses œuvres prenant la forme d'installations vidéo et se situant au confluent du cinéma et de l'image fixe, de la forme fictive et documentaire. Des œuvres extirpant de la réalité sociale et culturelle de courts segments temporels dans lesquels la figure humaine est présentée à répétition par le biais de la boucle vidéo. C'est parce que je désirais mieux comprendre les effets enclenchés chez le spectateur devant des œuvres utilisant des figures humaines éprouvées, magnifiées par la projection vidéo et figées dans la répétition de la présentation en boucle et parce que je ressentais le désir d'utiliser dans mon propre travail cette iconographie et ces stratégies formelles, que j'ai entrepris cette recherche au doctorat.

La présentation en boucle vidéo des images de l'éprouvé produit un impact pétrifiant, en isolant et répétant un court segment temporel, comme le fait la photographie avec un seul cadre fixe. Cet impact pétrifiant et objectivant de la boucle vidéo ressemble à

celui de la photographie, en ce qu'elle extirpe un segment temporel et le fige. Car la durée étirée, répétée peut produire un impact pathémique quand elle vient augmenter l'accablement de la personne représentée. La figure humaine devient captive et enfermée sous le regard du spectateur. Ce phénomène est d'autant plus perceptible en vidéo, lorsque la personne représentée demeure immobile et que le cadre est fixe. Cet impact pétrifiant et pathémique, j'avais pu l'observer et le ressentir devant *Karaoke* (1999) de Donigan Cumming, présentant à répétition un long panoramique en plan rapproché sur le corps alité d'un vieillard agonisant. En tant que spectatrice, il m'avait semblé que le sentiment de vive compassion suscité par cette image se transformait au fil de sa répétition dans la présentation en boucle vidéo.

Et c'est cette transformation du sentiment d'empathie, dans la durée de la vidéo mise en boucle, que j'ai désiré explorer en convoquant à nouveau l'iconographie du corps éprouvé dans ma pratique. Cette durée répétitive et étendue me paraissait offrir la possibilité de mettre à distance l'émotion première ressentie devant les figures de l'éprouvé et d'examiner les réactions vives de rejet ou d'absorption des affects provoquées par cette iconographie. La boucle vidéo me semblait ouvrir un espace de réflexion pouvant favoriser et déclencher chez le spectateur, un regard critique sur ses réactions en tant que témoin d'une détresse humaine médiatisée.

Les postures critiques de mise à distance propres à l'art contemporain, et plus spécifiquement à l'attitude postmoderne, sont présentes dans des œuvres utilisant l'iconographie du corps éprouvé sans nécessairement résulter en une position cynique et insensible. Et cela même si l'ironie, la parodie et le cynisme qui abondent chez les artistes postmodernes, peuvent paraître de prime abord, incompatibles avec un mouvement sensible d'empathie.

Des œuvres comme *Karaoke* et *Petit Jésus* (1999) de Donigan Cumming, *Drunk* (1999) de Gillian Wearing et *Crying Men* (2002) de Sam Taylor-Wood, qui amènent

dans la sphère de l'art contemporain l'image de personnes éprouvées, au corps défaillant, confrontent le spectateur à ses réactions d'empathie. En montrant avec intensité et insistance la représentation de personnes en souffrance par le biais de la projection vidéo plus grande que nature, de la boucle, du plan-séquence fixe, de la série photographique, ces œuvres offrent des conditions particulières pour l'expérience de l'empathie.

Ce que ces pratiques me paraissent mettre en scène, c'est à la fois le désir d'éprouver, le deuil de ne pouvoir éprouver mais aussi la liberté d'éprouver ou non devant le spectacle de l'éprouvé. Symptomatiques d'une époque où la personne éprouvée est donnée en spectacle *ad nauseam*, ces œuvres soulèvent, pour le spectateur d'aujourd'hui, la question de la possibilité même de se laisser émouvoir.

Je me suis demandé si de telles œuvres créent une figure spectatrice touchée ou cynique ? Et si ces œuvres, dans leur forme et le rapport au pathos dans lequel elles projettent le spectateur, ne témoignent pas d'une ambivalence générale envers le pathos dans un contexte de production et de réception postmoderne où le pathos est perçu avant tout comme un procédé ?

C'est à ce regard insistant sur la figure du corps éprouvé dans des œuvres d'art médiatiques récentes et dans mon travail que j'ai voulu réfléchir.

1.2 Retour sur ma pratique

Ma pratique s'est développée d'abord en photographie puis a évolué vers la vidéo en boucle et plus récemment vers l'installation vidéo avec dispositif automatisé. Dans mon travail récent, je me suis employée à transférer des qualités appartenant au médium photographique vers la vidéo — immobilité, fragment — et à amplifier leurs points communs — effet de réel, impression de coprésence, présentation en différé, sentiment de perte dans l'expérience du simulacre, affects.

Roland Barthes, dans son célèbre essai *La chambre claire*, souligne la dimension affective de l'expérience de la photographie. Et ce sont ces affects, liés au paradoxe d'une présence qui pointe vers une absence, que je me suis attachée à poursuivre au fil de ma pratique et ce, en employant différents moyens. Ces affects possèdent le pouvoir de provoquer chez le spectateur autre chose que « l'intérêt moyen » qui, selon Barthes, caractérise le *studium*⁹. Ils m'intéressent parce qu'ils peuvent animer la réception des images et le contact entre le spectateur et moi. Ces affects constituent certainement un élément récurrent et actif dans ma pratique. Dans ce qui suit, je décrirai plusieurs séries que j'ai réalisées au cours des années et dans lesquelles l'élément pathos se manifeste.

Dans ma recherche avec le médium photo, je me suis souvent concentrée sur ce sentiment de perte provoqué par la dualité présence-absence propre à la photographie, ce que Roland Barthes a nommé le *ça-a-été*, c'est-à-dire la photo qui atteste à la fois de la présence et de l'absence de son sujet. Ce sentiment de perte, d'incomplétude, ce figement mortifiant, je le ressens vivement devant la photographie. Je peux relier mon

⁹ « Ce que j'éprouve pour ces photos relève d'un affect moyen, presque d'un dressage. Je ne voyais pas, en français, de mots qui exprimât simplement cette sorte d'intérêt humain ; mais en latin, ce mot, je crois, existe : c'est le *studium*, qui ne veut pas dire du moins tout de suite, "l'étude", mais l'application à une chose, le goût pour quelqu'un, une sorte d'investissement général, empressé, certes, mais sans acuité particulière. » Roland Barthes, *La chambre claire : note sur la photographie*, Cahiers du cinéma et Seuil, Paris, 1980, p. 48.

impression à ce que Walter Benjamin a nommé la dialectique de l'image, c'est-à-dire ce qui crée une tension entre le passé de sa production et le présent de sa réception¹⁰.



Figure 1.1 De la série *Ne tueras*, Élène Tremblay 1992.

Je me suis également intéressée à briser l'illusion de vraisemblance du médium photographique en amenant l'attention sur mes interventions de masquage. Déjà, dans la série *Ne tueras* (1992), où je réalise des interventions formelles qui consistent à inscrire dans des photographies de paysage, la forme blanche et vide de pictogrammes illustrant des animaux et une cabane, la question de l'absence et de l'incomplétude s'est matérialisée. Outre mon intérêt du moment à mêler les catégories de représentation (pictogramme et photographie) et à provoquer un écart

¹⁰ « Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes; l'image est la dialectique à l'arrêt. » Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages (1927-1940)*, Éditions R. Tiedemann, trad. fr. J. Lacoste, Paris, Le Cerf, 1993, p. 479-80.

entre signifiant et signifié — dans un médium, la photographie, réputée pour créer l'illusion de l'absence d'un tel écart —, je me suis employée à suggérer intentionnellement une absence. Mon action consiste à retirer une partie de l'image et à donner à cette zone vide, une forme iconographique. Cette forme blanche et vide est lue par le public, à la fois comme un ajout, une présence et comme un manque, une absence.

La prolifération des images stéréotypées du paysage va de pair avec la perte actuelle de l'expérience directe de la nature et c'est ce double mouvement d'idéalisation/détérioration ou préservation/disparition qui m'intéressait à l'époque dans l'iconographie du paysage. Le pictogramme constituant une simplification réductrice d'un objet en signe, son utilisation me permettait de commenter son effet limitant, simplifiant et réducteur et de transférer ce commentaire critique vers la photographie.

Ce sentiment de perte dans le processus de représentation, j'ai voulu le rendre davantage perceptible en m'attaquant par la suite à un matériel iconographique très lourdement chargé d'affects : les photographies de famille. Mes interventions sur le médium photographique ont très rapidement consisté à faire ressentir au public ce *ça-a-été*, particulièrement dans ma série *Trous de mémoire* (1994) où je me suis appropriée des photos de familles abandonnées, trouvées chez les antiquaires. Pour que je puisse exacerber à nouveau ce sentiment de perte, il faut qu'il y ait d'abord attachement chez le spectateur. Et ce matériau iconographique des photos de famille, offre la possibilité de susciter cet attachement.



Figure 1.2 De la série *Trous de mémoire*, Élène Tremblay, 1994.

On m'a alors fait remarquer que, dans cette série, je rendais le *punctum* intentionnel alors que le *punctum*¹¹, tel que défini par Roland Barthes n'est jamais intentionnel, il est toujours subjectif et appartient au spectateur.

Dans cette série intitulée *Trous de mémoire*, j'emploie la découpe et la déchirure autour de certains détails des images que je m'approprie. *Punctum* vient du latin, petite coupure ou piqûre, il signifie, le détail qui me touche, qui m'affecte, me meurtrit. Mes interventions sur ces images trouvées consistent principalement à les fragmenter et à y inscrire des zones manquantes, des trouées noires et blanches

¹¹ « Le second élément vient casser (ou scander) le studium. Cette fois, ce n'est pas moi qui vais le chercher (comme j'investis de ma conscience souveraine le champ du studium), c'est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer. Un mot existe en latin pour désigner cette blessure, cette piqûre, cette marque faite par un instrument pointu ; ce mot m'irait d'autant mieux qu'il renvoie aussi à l'idée de ponctuation et que les photos dont je parle sont en effet comme ponctuées, parfois même mouchetées, de ces points sensibles ; précisément, ces marques, ces blessures sont des points. Ce second élément qui vient déranger le studium, je l'appellerai donc le punctum ; car punctum, c'est aussi : piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure — et aussi coup de dés. Le punctum d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, me point (mais aussi me meurtrit, me poigne). » Barthes, *op. cit.*, p. 48-49.

effaçant les visages et autres parties des images. Pour réaliser ces interventions de découpe, je me suis également approprié des gestes et des phénomènes appartenant à la photo amateur — les erreurs de surexposition ou de lumière accidentelle sur le négatif, les mauvais cadrages coupant les têtes des personnes — ou encore les gestes utilisés lorsque pour des raisons affectives, on désire faire disparaître certaines personnes — le biffement au stylo, le grattage, le découpage, etc. L'affect découlant de mes interventions s'ajoute à celui des images elles-mêmes. Arrachement, déchirement, effacement, mes interventions pointent vers un rapport affectif à ces images ou plus précisément, dans mon cas, à la fiction d'un rapport affectif à ces images — puisque je n'ai pas véritablement de lien avec ces images trouvées. Ce qui est perçu et ressenti néanmoins par le public, ce sont des interventions chargées d'affects sur un matériel lui-même très chargé. Certaines de mes interventions de coupures peuvent être lues comme des blessures infligées aux corps représentés.

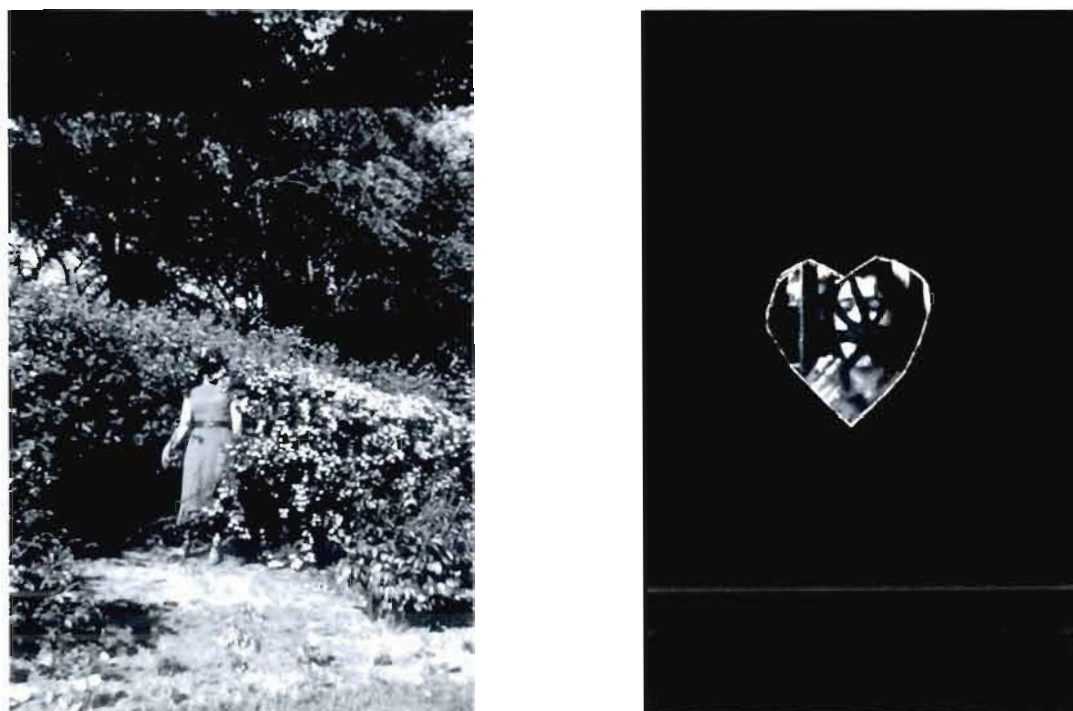


Figure 1.3 De la série *Trous de mémoire*, Élène Tremblay, 1994.

L'incomplétude de ces fragments, outre le sentiment de perte que je tente d'y instiller, permet d'engager, à mon avis, le spectateur dans un rôle actif d'imagination des parties manquantes et des liens entre celles qui sont visibles. Il s'agit donc pour moi dans cette série d'engager le spectateur, via les affects, dans la co-construction du sens possible de ces images.

Ce sont également les limites du médium photographique dans son rôle attendu de miroir, d'aide-mémoire et de pseudo fenêtre sur le monde que je cherche à rendre visibles. Mon traitement vise à révéler la qualité fragmentaire de ces images et à ébranler leur prétention à rendre la totalité de l'expérience ou d'une histoire personnelle.

The photograph is only a trace of the trauma [...] it is precisely in its critical trace that it should not be vainly employed to reconstruct an impossible totality.¹²

Dans *Trous de mémoire*, les objets et les personnes émergent tels des fantômes, des zones blanchies ou noircies du papier qui se présente à la fois comme support de mémoire et d'oubli.

Je continue à utiliser l'insertion de trous et de parties manquantes dans l'image, qui agissent comme des métaphores d'un manque affectif, avec l'œuvre web *Chagrins*, réalisée en 1997. À partir d'images appropriées, je reconstruis à ma façon l'histoire d'un ami suicidé. Tout au long du parcours, ce sont des mots-clés soulignés dans de courtes phrases qui permettent de passer d'une page à l'autre sauf dans la page illustrée ci-bas. Dans celle-ci, un jeune homme envoie la main, un trou est percé à la place de son cœur. L'internaute doit promener sa souris sur l'image et celle-ci prend la forme d'une petite main à l'index tendu. En plaçant cette petite main sur la blessure

¹² Andrea Liss, *Trespassing Through Shadows: Memory, Photography, and the Holocaust*, University of Minnesota Press, 1998, p. 123.

et en cliquant, il peut passer à la page suivante qui lui révèle les circonstances de la mort du jeune homme.



Figure 1.4 Image extraite de *Chagrins*, œuvre web, Élène Tremblay, 1997.

Comme Thomas demandant à toucher pour croire, j'entraîne le visiteur dans un processus de persuasion et de croyance envers la souffrance évoquée dans cette histoire reconstruite. Cette persuasion se réalise via l'apparence véridique des photos de famille, du texte et finalement par cette image du corps blessé que l'on touche symboliquement.

Dans la série *Figures* (1998), j'ai poursuivi un travail d'effacement et de masquage mais cette fois-ci par le biais de divers effets réalisés à la prise de vue et non a

posteriori. En travaillant avec un éclairage fort sur les corps contre un fond sombre, en utilisant la surexposition et le flou, je transforme des figurants en présences spectrales et fantomatiques. La figure humaine y apparaît réduite à une forme lumineuse, blanchie, sans détails. À la fois apparition et disparition, irradiant de la lumière ou engloutie par elle, cette forme humaine est rendue visible grâce à la lumière qui, paradoxalement la fait disparaître. Visages et corps se confondent, participant d'une même surface « peau-vêtement» et amplifiant l'idée du corps comme enveloppe. Sans traits spécifiques, elles se dématérialisent. Elles se tiennent debout devant nous, bras ballants, et nous interpellent malgré leur évanescence. Sans regard, elles nous regardent, présences irradiantes, présences marquées par l'absence.

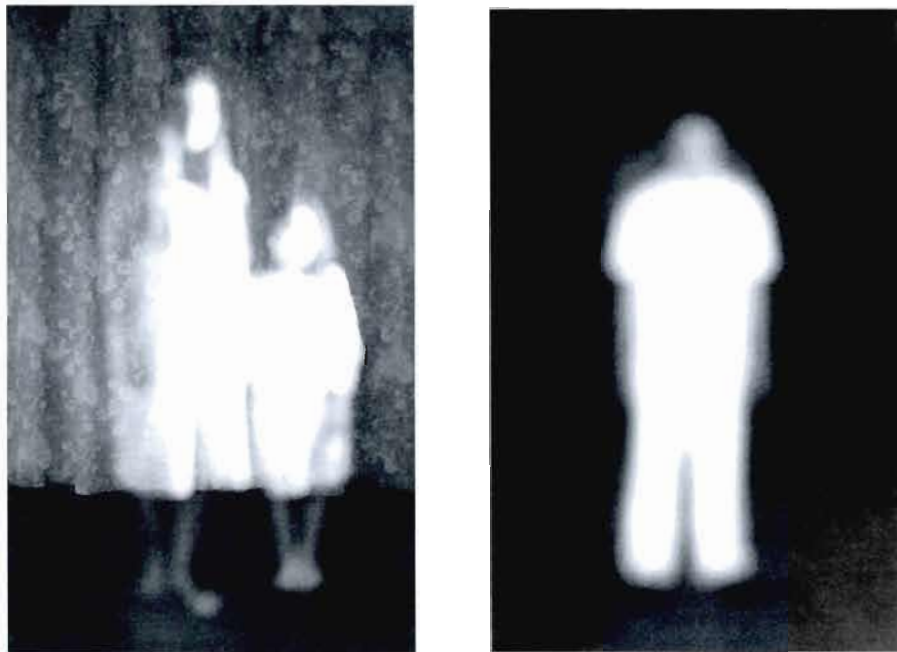


Figure 1.5 De la série *Figures*, Élène Tremblay, 1999.

Dans la série *Trous de mémoire* (1994), j'intervenais sur les photographies elles-mêmes, dans *Figures*, j'intervenais à la prise de vue alors que dans la série *Après* (2003), je décide d'intervenir sur les objets eux-mêmes, avant de les photographier le

plus réalistement possible. Dans *Après*, mes interventions sur des objets jetés à la rue — fauteuils, matelas, divans, chaises — sont, elles aussi, chargées d'affect. Je déchire et éventre littéralement les objets pour en montrer la chair et en briser l'enveloppe.

Après donne à voir l'effondrement d'un univers matériel, ces objets de confort ne pouvant plus accueillir le corps, celui-ci s'y inscrit *in absentia*. On peut ainsi percevoir ces meubles destinés à accueillir le corps comme des corps eux-mêmes, blessés, éventrés et révélant leur chair. La chair des meubles et de la veste du seul personnage humain de cette série, étant de même nature : de la rembourrure de polyester blanche.

Afin de rendre la présence des objets plus vive, les images de la série *Après* utilisent les capacités de détail du négatif de format moyen à grain fin et celles-ci sont agrandies à des dimensions proches de la grandeur réelle de ces objets. De plus, la mise en espace, la hauteur d'accrochage évoquent la position où ils ont été trouvés dans les ruelles, les matelas et la chaise de vinyle étant installés très bas au mur.



Figure 1.6 Vue d'ensemble, *Après*, Élène Tremblay, Galerie Occurrence, 2003.

Dans *Après*, comme dans la série *Trous de mémoire*, j'entremêle mes interventions sur les objets avec la simple captation d'objets déjà endommagés. Certains objets sont présentés en diptyque, donnant à voir leur état, avant et après mon intervention, d'autres ne sont présentés que dans l'état subséquent à mon intervention. La dernière image de la série présente une maison en processus de démolition, à laquelle on a arraché le revêtement de briques, ses fenêtres et ses portes, pour la laisser dénudée, révélant le papier goudron. Ce dénudement, cet arrachement des surfaces externes pour révéler l'intérieur constituent le geste principal et répété réalisé dans cette série.



Figure 1.7 De la série *Après*, Éléne Tremblay, 2003.

Une image de la série *Après* annonce la série suivante *Infortunes* (2005) réalisée dans le cadre de ce doctorat. Il s'agit de la seule figure humaine parmi tous ces objets, celle d'un homme, vu de dos dans une ruelle, tête baissée, portant une veste déchirée, laissant voir la rembourrure blanche. Cet homme à la veste déchirée dans *Après*, constitue la première occurrence de la figure de l'indigent dans mon travail. Cette figure est communiquée au spectateur par le biais de la posture du corps du figurant.

Que la posture et la mise en situation de cette figure humaine dans *Après* puissent transmettre un tel sentiment de faiblesse et de vulnérabilité, m'a grandement intéressée et incitée à élaborer un nouveau projet fondé sur la posture des corps et leur mise en situation. Cette image de l'homme tête baissée, à la veste déchirée, est le point de départ de mon projet de création dans le cadre de ce doctorat.



Figure 1.8 De la série *Après*, Élène Tremblay, 2003.

En résumé, mon travail s'élabore autour du paradoxe de l'image photographique qui évoque à la fois, avec vivacité et affects, une présence tout en générant également un sentiment d'absence et de séparation. Le pathos, en faisant ressentir une émotion au spectateur, annule momentanément cette séparation, cette distance. Le retour de la conscience du simulacre réinstaure cette séparation.

1.3 Travail de création dans le cadre de ce doctorat

De l'exploration de l'affect dans l'image photographique, je me suis dirigée dans le cadre de ce doctorat vers l'exploration de l'affect dans la boucle vidéo. J'explore, dans *Mises à l'épreuve*, mes propres sentiments d'impuissance, de fatigue, de découragement et de fatalité, à travers l'autoreprésentation et l'utilisation de figurants dans des situations mises en scène pour éprouver le corps et lui conférer des postures accablées.

La photographie m'est apparue beaucoup trop figée, beaucoup trop morte pour susciter avec vivacité une possible empathie du public devant la représentation d'autrui en difficulté. La durée se fait alors nécessaire pour faire ressentir la douleur d'une épreuve. Et cette durée, je la souhaite longue et figée pour proposer au spectateur la possibilité d'examiner ses propres réactions d'empathie devant le corps éprouvé. J'ai donc choisi de travailler, avec la boucle vidéo, des postures du corps éprouvé ainsi que l'absence de développement des situations mises en scène. La vidéo me permet également de rendre ces présences plus vives, puisque l'image en mouvement rend perceptible la respiration, le tremblement, les petits gestes des figurants et les miens ainsi que le mouvement du monde qui les entoure et où je les ai situés.

Issue du monde de la photographie, j'ai d'abord envisagé la vidéo comme un cadre fixe contenant une image quasi immobile. Par le plan fixe répété en boucle, je désire transposer le caractère mortifère, chargé d'affects du temps figé de la photographie vers la vidéo. Il me semble qu'un tel traitement pétrifiant peut redoubler l'accablement des postures et créer une temporalité du pâtir qui englobe le spectateur et l'œuvre.

L'immobilité, malgré l'inconfort de la situation, s'est présentée avec évidence comme une stratégie pouvant agir à titre d'indice de souffrance et d'impuissance. Mais, au fil des essais et des tournages, elle est devenue également formellement nécessaire afin de réaliser une coupe invisible permettant de créer une durée étendue dans la boucle. Au montage, en assemblant un plan à l'endroit et un plan à l'envers, je peux réaliser une coupe à partir du même cadre. Cette technique me permet d'étirer la durée du pâtir de la situation mise en scène.

1.3.1 L'exposition *Mises à l'épreuve*

Mises à l'épreuve est l'exposition qui constituait le volet création de mon doctorat en études et pratiques des arts. Celle-ci s'est tenue à La Centrale à Montréal, en novembre 2007. Elle réunissait des œuvres réalisées entre 2005 et 2007, trois projections vidéo en boucle *Infortunes #1* et *#2*, *Autostoppeur*, une vidéo en boucle sur petit moniteur *Youhou* et une série photographique présentée dans deux boîtes lumineuses *Les assis*. Au printemps 2008, je présentais dans le cadre de la Manifestation internationale d'art de Québec, *Le canari*, une œuvre qui poursuit mon exploration de la figure de l'éprouvé dans l'installation vidéo en boucle et de l'autoreprésentation pathétique.

L'ensemble constitue un point tournant dans ma pratique où j'effectue un passage de la photographie vers la vidéo. J'y poursuis certaines questions récurrentes de ma pratique soit : l'échec du contact dans le simulacre, le corps vulnérable et pathétique dans sa posture, l'appel à l'empathie du spectateur, la fausse adresse et la théâtralisation du regard du spectateur.

L'exposition *Mises à l'épreuve* se présente comme un ensemble de présences humaines figées, immobiles dans des postures d'accablement et d'impuissance, exprimant le découragement, la fatigue, la demande d'aide passive. Des individus accablés, dont moi-même, se retrouvent dans un espace-temps qu'on pourrait associer à celui d'un purgatoire. Ils demeurent immobiles malgré l'inconfort de leur situation ou encore devant l'échec de leur tentative de contact. Ces situations sont ensuite présentées à la vue avec insistance par un traitement temporel qui fige les personnes représentées dans un court segment temporel sans développement.

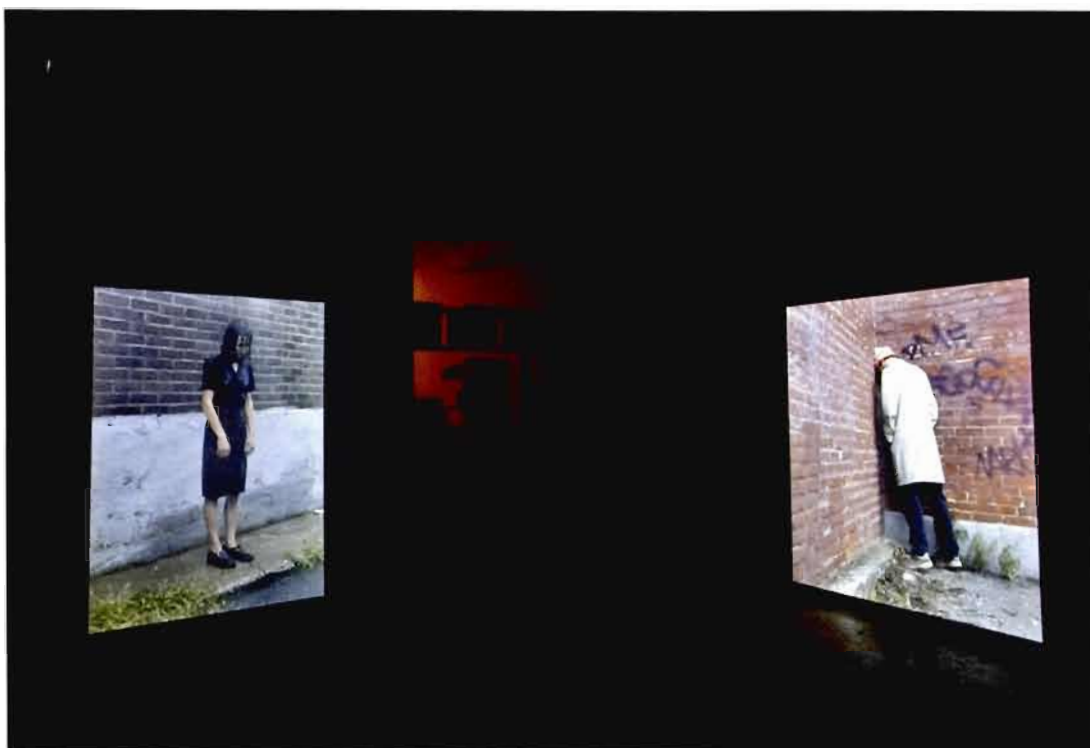


Figure 1.9 Exposition *Mises à l'épreuve*, La Centrale, Montréal, novembre 2007. Vue d'*Infortunes* #1 et #2.



Figure 1.10 *Youhou*, vue d'installation, Élène Tremblay, Axe Néo-7, 2006, Gatineau.

1.3.2 Descriptions des œuvres constituant l'exposition *Mises à l'épreuve*



Figure 1.11 *Infortunes #1*, projection vidéo en boucle, Élène Tremblay, 2007.

Infortunes #1 est une projection vidéo en boucle de format vertical (portrait) de 1,5 m par 2 m, me présentant, debout dans une robe noire, bras ballants, trempée de la tête au pied, sous une pluie tombant sans relâche, dans une ruelle. Le son synchrone laisse entendre le ruissellement de la pluie et le chant des oiseaux. Cette œuvre est une autoreprésentation pathétique s'apparentant à la performance puisque l'image captée est celle de l'artiste subissant intentionnellement l'épreuve de la pluie qui la détrempe.

Mes cheveux ruissellent sur mon visage, je baisse la tête, les épaules légèrement remontées et la robe noire me collant au corps. Malgré l'impuissance de la pose, bras ballants, je parais crispée par l'inconfort et le froid. L'inconfort de cette situation est ressenti par empathie par le public. La durée sans fin de l'épreuve amplifie cet inconfort et la boucle invisible rend la situation absurde et irréelle. La pluie n'apparaît pas naturelle car elle est plus concentrée au centre que sur les côtés. Cette exagération de la durée ainsi que l'aspect artificiel de la pluie peuvent contribuer au freinage de l'effet de réel et à la mise à distance du sentiment d'empathie d'abord ressenti devant cette femme détrempée.



Figures 1.12 *Infortunes #2*, projection vidéo en boucle, Élène Tremblay, 2005.

Infortunes #2 est une projection vidéo en boucle de format vertical (portrait) de 1,5 m X 2 m, présentant un homme de dos, vêtu d'un paletot beige et d'une tuque à pompon rouge et blanche, qui paraît se cacher dans un coin de mur de briques rouges. Il demeure immobile mais tremble légèrement.

Il a les mains dans les poches et appuie son front contre le mur le dos courbé. Ce dos courbé et le fait que l'homme soit acculé dans un coin, le rendent pitoyable et évoquent une posture de pénitence. À quelques reprises, il va bouger les mains dans ses poches et tremblera légèrement. Le fait qu'il nous tourne le dos, indique le refus de contact ; il se présente comme une figure autiste, repliée sur elle-même. L'absence de développement et de mouvement de cette scène contribue à émousser l'intérêt et à éloigner le spectateur.

Cette image est ambiguë, certains la perçoivent telle que je l'ai conçue, c'est-à-dire comme une personne dans un épisode psychotique, qui se cache dans une encoignure. D'autres croient que l'homme se cache dans ce coin pour uriner, ce qui est une lecture à laquelle j'ai décidé de m'accommoder puisqu'elle constitue une scène courante du monde urbain. Cette lecture est également appuyée par le bruit de la pluie dans la projection visible d'*Infortunes #1* qui lui est mitoyenne ; le bruit de la pluie qui ruisselle peut être associé à celui de l'urine qui tombe. Cette association peut suggérer que ce qui tombe sur la femme est l'urine de l'homme. Une telle association peut générer un malaise et contribuer l'aspect pitoyable de la femme sous la pluie.



Figure 1.13 *Autostoppeur*, projection vidéo en boucle, Élène Tremblay, 2006. Photo Guy L'Heureux.

Autostoppeur est une projection vidéo en boucle de format paysage, de 3 m par 2,25 m, montrant un jeune homme en train de faire du stop, immobile, sur une route de campagne où des voitures passent rapidement sans s'arrêter. Le son synchrone spatialisé laisse entendre le bruit des voitures qui passent de la gauche vers la droite et vice-versa. *Autostoppeur* représente littéralement une demande d'aide et d'empathie qui ne reçoit pas de réponse.

La posture du jeune autostoppeur est figée, il garde le pouce levé, même lorsqu'il n'y a pas de voiture qui passe. Son corps se découpe contre un immense champ vide et le ciel est gris derrière lui. Les voitures traversent le cadre rapidement en faisant du bruit

et sans s'arrêter. Ce passage bruyant marque une indifférence cruelle et un manque d'empathie au geste de demande de l'autostoppeur. Leur passage fait un écran temporaire entre le jeune homme et le spectateur. Les automobilistes qui passent sans s'arrêter font figure de public indifférent et pressé. Le fait qu'ils ne s'arrêtent pas pointe vers l'insuccès de la demande de l'autostoppeur et son impuissance passive.

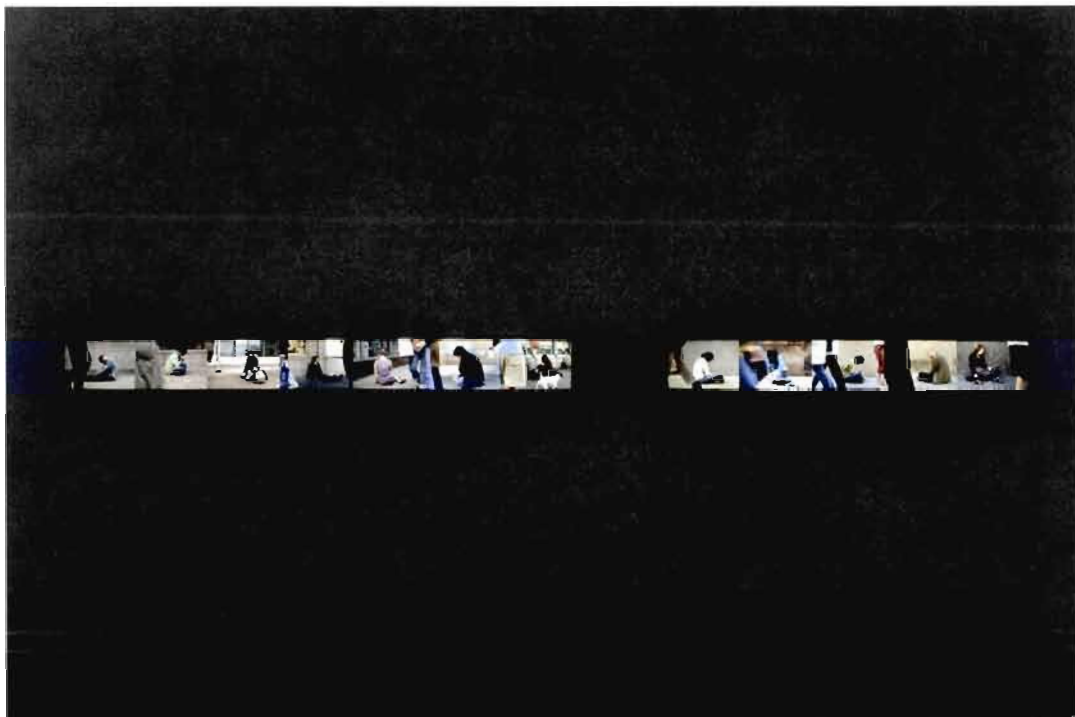


Figure 1.14 *Les assis*, deux boîtes lumineuses présentant l'une sept et l'autre cinq clichés photographiques réunis côte-à-côte à l'horizontale. Élène Tremblay, 2008.

Les assis est une série photographique *in progress* présentant douze personnes d'apparences variées, assises sur le trottoir au milieu des jambes en mouvement des passants. Cette série a été ici présentée sous la forme de deux boîtes lumineuses horizontales, l'une regroupant *Les assis* de Montréal mesurant 1,93m de longueur par 21,5 cm de hauteur et 23,5 cm de profondeur et l'autre regroupant *Les assis* de Barcelone mesurant 1,37m de longueur par 21,5 cm de haut et 23,5 cm de profondeur.



Figure 1.15 *Les assis*, Montréal et Barcelone, boîtes lumineuses, Élène Tremblay, 2008.

Cette série a été réalisée sur une période de deux ans, la première partie à Montréal et l'autre à Barcelone avec la participation de 16 participants pour 12 images sélectionnées. Je désire qu'elle se poursuive dans différentes villes au fil des années afin de constituer une archive du phénomène fictif des *assis*.

Les assis sont autant des hommes que des femmes, jeunes ou d'âge moyen portant des vêtements ordinaires. Les postures des assis varient dans leur façon de signifier un arrêt, une fatigue ou un découragement. Certains ont les bras ballants et la tête penchée, d'autres la tête vers l'arrière ou appuyée. La position assise et accablée sur les trottoirs évoque la figure de l'indigent, du mendiant. Dans chacune des images, autour de ces corps figés assis, sont captées les jambes des passants en mouvement. La vitesse d'obturation lente a saisi ce mouvement des passants en créant un léger bougé qui témoigne du mouvement. Le passage des passants représenté par le mouvement des jambes, indique l'indifférence de la même façon que le passage des voitures dans *Autostoppeur*. La quantité et la variété des personnes dans cette posture élargit et « démocratise » l'accablement et le fait percevoir comme un phénomène large et répandu. L'identité des personnes révèle des figurants et non pas de véritables indigents et agit comme indice de mise en scène.



Figure 1.16 *Youhou*, vidéo de 1 min 36, présentée en boucle sur petit moniteur au mur à 2,13 m du sol. Élène Tremblay, 2005.

Youhou est une séquence d'une durée de 1 min 36, présentée en boucle vidéo, en noir et blanc sur un petit moniteur de 51 cm, installé au mur à une hauteur inhabituelle, soit au-dessus de la tête du public. En entrant dans la galerie, on entend d'abord une voix féminine crier *Youhou* à répétition avant de découvrir le moniteur. Sur l'écran une petite silhouette se détache du fond noir et gesticule en agitant les bras pour attirer l'attention. Elle s'énerve et gesticule de plus en plus pour finalement laisser retomber les bras en signe de découragement. Le corps de l'artiste s'agite pour tenter de susciter l'attention mais abandonne et laisse retomber les bras, impuissante. Ici aussi, il s'agit d'une autoreprésentation pathétique et, comme dans *Autostoppeur*, d'un appel qui ne reçoit pas de réponse.

La mise en espace du petit moniteur plus haut que la tête du public contribue à l'impression d'un contact difficile sinon impossible. La dimension du moniteur et le peu d'espace occupé par la petite silhouette sur celui-ci accentue la petite dimension du corps de l'artiste. Son cri aigu interpelle de façon insistante et surprend. Le public

l'entend avant de la voir et lorsqu'il la découvre sur le moniteur, il ne peut l'atteindre ni lui répondre. Cette impossibilité de réponse, cette fausse adresse, renvoie le public à une responsabilité éthique envers autrui qui ne peut se réaliser dans le simulacre.

Le canari (2008), installation vidéo, ne faisait pas partie de l'exposition *Mises à l'épreuve* mais a été réalisée subséquemment. Poursuivant les mêmes questions soit : l'échec du contact dans le simulacre, la fausse adresse, l'autoreprésentation vulnérable et pathétique faisant appel à l'empathie par le postural, j'ai ajouté dans *Le canari*, une forte dose d'autodérision ainsi qu'une approche plus intensifiée du pathétique.

Dans *Le canari*, je me suis filmée nue, accroupie, affublée d'un bec d'oiseau, sautillant et battant des coudes comme de moignons d'ailes, afin de personnifier le canari du titre. La caméra est haut placée, jetant un regard en plongée sur le canari, pris dans un coin de mur en blocs de béton. Le temps de captation a été légèrement accéléré au montage afin de rendre la vitesse des mouvements plus près de celle d'un canari. Pour la bande-son, j'ai utilisé les piailllements aigus de canaris en cage enregistrés dans un marché public de Barcelone. Cette bande est diffusée en boucle, en noir et blanc, sur un petit moniteur vidéo déposé au sol sous une cage à oiseau recouverte d'un tissu noir et suspendue au plafond par un fil et une poulie qui la relie à un mécanisme automatisé qui la soulève à intervalles réguliers. Devant la cage, est placé un récipient rempli de graines de tournesol et autour de la cage et du moniteur des graines sont éparpillées au sol. Le public est visiblement invité à nourrir cet oiseau.



Figure 1.17 *Le canari*, 2008, image fixe extraite de la vidéo en boucle. Élène Tremblay.

L'expérience de la rencontre avec l'œuvre se déroule ainsi : le public entend d'abord les piailllements de l'oiseau provenant de dessous la cage. Suite à la détection de la présence du public par un capteur, passent quelques secondes et la cage se soulève avec le bruit du mécanisme qui confère un aspect grotesque à ce dévoilement. Le public découvre un moniteur vidéo et sur son écran, l'image de l'oiseau, c'est-à-dire l'artiste sautillant dans cette posture pitoyable. Le regard du public reproduit celui de la caméra en plongée, vers l'oiseau au sol. Au bout d'une minute, la cage redescend.

Le canari théâtralise la découverte de l'autre pittoresque et diminué, à travers l'image de l'artiste personnifiant un canari en captivité. La cage recouverte d'un tissu noir agit au même titre qu'un rideau de scène, son mouvement mécanique répétitif,

dévoile et ensuite recouvre la scène. Dans cette œuvre, je théâtralise le regard du spectateur et sa relation au corps éprouvé représenté.



Figure 1.18 *Le canari*, vue d'installation lors de la Manifestation internationale d'art de Québec, printemps 2008.

L'oiseau qui est mis en représentation, en cage, pour ses qualités pittoresques, est symbole d'altérité. Par l'autoreprésentation, j'associe ma position et mon rôle d'artiste qui s'exhibe à celle d'un oiseau pathétique et pitoyable. Devant cette image, le public se trouve projeté dans l'inconfort du voyeurisme et d'une relation inéquitable de domination. Le malaise du public est perceptible et multiple ; il est provoqué à la fois parce qu'on lui assigne la position de témoin d'une scène ridiculisant un individu et par la difficile identification par empathie à la vulnérabilité de cet individu.

Le geste de nourrir l'oiseau, qui est proposé au spectateur, est dérisoire car à l'évidence, l'oiseau ne pourra manger les graines. Le geste de lancer des graines à l'oiseau, possède un caractère méprisant et condescendant, d'autant plus que la position assignée au spectateur est un regard en plongée sur un être humain nu, petit, enfermé au figuré dans un petit moniteur placé au sol. Le contact et le geste empathique sont voués à l'échec. Il s'agit d'une fausse adresse qui vient renforcer le malaise créé par le contenu de l'image.

Comme dans *Infortunes #1* et *2*, *Autostoppeur* et *Youhou*, l'individu représenté dans *Le canari* est prisonnier de sa présentation en boucle, où sa détresse, son insuccès, son malheur, son aspect pitoyable et pathétique sont exhibés à répétition, au regard scrutateur du spectateur.

Toutes ces œuvres présentent des corps aux postures accablées, empreintes de pathos à divers degrés. Ces figures du pathos sont présentées au regard avec insistance par le biais de la mise en scène, du plan fixe, de la répétition de la boucle vidéo et du motif répété dans la série photographique.

Afin de jeter les bases des outils théoriques qui me serviront à mieux comprendre le rôle du pathos dans mon travail de création et certaines œuvres récentes, j'examinerai dans le chapitre suivant, quel est le rôle du pathos, ses modalités et son impact.

CHAPITRE II

LE RÔLE DU PATHOS DANS L'ŒUVRE D'ART

2.1 Introduction

Pour mieux comprendre le rôle du pathos dans mon travail et dans des œuvres d'art médiatiques récentes produites par d'autres artistes, j'analyserai dans ce chapitre, les modalités effectives du pathos et leur portée thymique¹³ en m'appuyant sur les recherches d'auteurs provenant des domaines de la sémiotique, de la philosophie et de la littérature. La terminologie philosophique de Mériam Korichi dans son ouvrage *Les passions*¹⁴ ainsi que l'analyse littéraire d'Anne Coudreuse, serviront à mieux définir ce qu'est le pathos. L'image du corps humain sera identifiée comme interface-miroir, lieu d'un intense mouvement de va-et-vient des effets du pathos et comme agora¹⁵, c'est-à-dire, lieu commun et de rencontre. Ce pathos associé à l'image du corps éprouvé est un phénomène dont la récurrence dans l'histoire de l'art a été soulignée par l'historien de l'art Aby Warburg et un concept qui a été revisité plus récemment

¹³ Ce qualificatif thymique, est emprunté à Jocelyne Lupien dans « De l'intelligibilité du monde par l'art » in *Espaces perçus, territoires imaginés* (ouvrage collectif), Paris, Éditions L'Harmattan, 2004. Il provient du grec thymie qui signifie cœur, affectivité et est employé en sémiotique et en philosophie.

¹⁴ Mériam Korichi, *Les passions*, Paris, Éditions Flammarion, 2000.

¹⁵ Concept emprunté à Philippe-Joseph Salazar, rhétoricien dans « Espace rhétorique », *Études littéraires, espaces classiques*, Québec, vol.34. no 1-2. Hiver 2002, p. 4.

<<http://www.erudit.org/revue/etudlitt/2002/v34/n1/007557ar.html>> (page consultée le 3 mars 2005)

par Georges Didi-Huberman. Leurs observations me serviront dans l'analyse des stratégies pathémiques employées dans des œuvres actuelles. Le déploiement de l'empathie devant la souffrance de l'autre a été étudié avec beaucoup de finesse par le philosophe Emmanuel Lévinas¹⁶. Sa réflexion profonde révèle les forces en jeu dans la dynamique de l'empathie ; il souligne, entre autres, la responsabilité suscitée par cette souffrance et le risque de réduction de la figure de l'autre en souffrance.

L'importance de la persuasion et de l'adhésion, dans les stratégies d'utilisation du pathos dans l'art, dans le but de favoriser le déploiement de l'empathie chez le spectateur, sera soulignée. Dans un deuxième temps, les contre-stratégies dans ces œuvres faisant survenir le doute et brisant l'adhésion univoque au pathos seront identifiées. Les typologies de la figure spectatrice¹⁷ de la théoricienne du théâtre Marie-Madeleine Mervant-Roux, la réflexion du sémioticien Jacques Fontanille¹⁸ sur la diffusion thymique et les hypothèses des chercheurs de la nouvelle rhétorique Chaïm Perelman et Olbrechts-Tyteca¹⁹ sur la liaison et la dissociation dans le discours rhétorique me permettront de caractériser les figures spectatrices qui sont créées par ces stratégies pathémiques et contre-pathémiques²⁰. Je mettrai en parallèle ces figures spectatrices avec la catégorisation des degrés d'intensité du regard effectuée par Pierre Ouellet²¹. La réflexion de Jocelyne Lupien²² sur les dimensions

¹⁶ Voir Augusto Ponzio, *Sujet et altérité sur Emmanuel Lévinas, suivi de deux dialogues avec Emmanuel Lévinas*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1996.

¹⁷ Mervant-Roux soutient que les degrés auxquels le spectateur est touché par le spectacle théâtral produisent différentes figures spectatrices (touchées, bouleversées, intéressées). Dans *L'assise du théâtre, Pour une étude du spectateur*, Paris, Éditions CNRS, 1998, p.72.

¹⁸ Jacques Fontanille, « Le temps de la compassion. la diffusion thymique et ses régimes temporels » in *Le plaisir des sens. Euphories et dysphories*, sous la direction de Louis Hébert, Québec, Les presses de l'Université Laval, 2007.

¹⁹ Chaïm Perelman, Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation, La nouvelle rhétorique*. Éditions de l'université de Bruxelles. 5^e édition, Bruxelles, 1988.

²⁰ Est pathémique ce qui touche, affecte le spectateur et contre-pathémique, ce qui empêche le spectateur d'être touché.

²¹ Dans *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*. Les éditions du Septentrion, Québec et Presses Universitaires de Limoges, Limoges, 2000.

²² Jocelyne Lupien, « De l'intelligibilité du monde par l'art » in *Espaces perçus, territoires imaginés* (ouvrage collectif), Paris, Éditions L'Harmattan, 2004.

sensorielles, affectives et cognitives associées aux styles perceptifs des œuvres qui englobent à la fois l'énonciateur et le récepteur, alimenteront également mon parcours. Les concepts théoriques développés par ces auteurs me permettront par la suite, dans le chapitre 4, de considérer les œuvres plus en profondeur.

2.2 Pouvoir du pathos

Dans son livre *Les passions*, Mériam Korichi propose cette définition du pathos :

Les significations grecques du terme (pathos) renvoient en premier lieu à l'idée de « souffrance », « douleur », ainsi que le révèle le sens homérique de *pathein* — endurer un traitement ou être châtié ; mais la douleur n'est pas nécessairement comprise au sens physique et on note une spécialisation du sens vers la désignation du deuil — *penthein*, de la même racine que *pathein*, signifie « être dans le deuil, pleurer un mort » — de telle sorte que *pathema* « ce qui arrive à quelqu'un, souffrance, malheur, maladie » ne renvoie pas simplement à l'idée d'un état passif, mais également à la signification de cette passivité, de cette souffrance.²³

Le pathos est un procédé par lequel on exprimera et cherchera à partager une douleur, une souffrance subie de façon passive mais qui, dans la tragédie ou d'autres formes d'œuvres d'art, permettra aussi de contempler cette douleur et d'en questionner les conditions. Le pathos ou le pâtir suggère donc une position essentiellement passive du public affecté à la vue d'un protagoniste qui subit une épreuve.

²³ Mériam Korichi, *op.cit.*, p. 237.

Pathos est également « le terme grec qui, à travers le latin *passio*, a donné le français passion.²⁴ » Parce qu'il émeut, éveille les sentiments, le pathos crée chez le spectateur un état de réception sensible.

La passion est alors autant ce qui nous rattache au monde que ce qui peut nous arracher à ses périls en nous les signalant. La passion nous engloutit dans la réversibilité toujours possible de l'existence, en en modifiant le cours par là, elle nous en fait mesurer les gouffres et les illusions.²⁵

De cette phrase de Michel Meyer, je retiens que la passion nous lie au monde et qu'elle est même signe de ce lien. Puisqu'elle est signe, elle devrait également permettre de reconnaître ce lien, de l'envisager à la fois avec proximité et distance. Pour Michel Meyer, la passion est surtout « sensibilité [...] elle est le signe de la contingence en l'homme, c'est-à-dire de tout ce qu'il cherche à dominer²⁶ ». Comme signe de la sensibilité, elle indique également que l'empathie peut se déployer, et que l'un peut ressentir en lui, la souffrance de l'autre.

2.3 La souffrance d'autrui comme passage

Comme le soulève Lévinas, on ne peut appréhender sa propre mort qu'à travers l'expérience de la mort d'autrui²⁷. Autrui, un concept développé par Hegel dans sa dialectique du maître et de l'esclave, est indispensable à la conscience de soi. Autrui est à la fois semblable mais différent de moi et donc la relation à autrui se teinte tout à la fois de proximité et de distance, d'identification et d'altérité. Comme la souffrance d'autrui provoque une émotion en moi, elle est ressentie de façon interne.

²⁴ *Idem*, p. 236.

²⁵ Michel Meyer, *Le philosophe et les passions*, Paris, Librairie générale française, 1991, p. 16.

²⁶ Michel Meyer, *Le philosophe et les passions*, Paris, Librairie générale française, 1991, p. 17.

²⁷ « On ne peut assister à son (propre) anéantissement (si tant est que la mort soit anéantissement) [...] La mort de l'autre, c'est là la mort première. » p. 21. et p. 48. Emmanuel Lévinas, *La mort et le temps*, Paris, Éditions de l'Herne, 1992.

La souffrance d'autrui ouvre un passage entre soi et l'autre et le pathos rendra ce passage rapide et même violent, car il fait irruption, affecte et exerce une forte emprise. Dans « De l'intelligibilité du monde par l'art », Jocelyne Lupien souligne que les œuvres sont des lieux « où l'on éprouve l'autre en soi » et par lesquelles sont produits des « effets thymiques et cognitifs » que l'on peut associer au *studium* et au *punctum* de Roland Barthes²⁸, c'est-à-dire que l'image possède des éléments qui s'adressent à l'entendement et d'autres à l'affectivité.

Le terme thymique vient du mot grec thumos du nom de cette glande située à la base du cou, considérée par les anciens comme le siège des thymies c'est-à-dire des humeurs et des émotions. Lorsque les émotions nous étreignent, la gorge se serre et une sensation d'étouffement est éprouvée. Ces signifiants d'affects révèlent l'intensité des sentiments ressentis devant une situation ou même devant une œuvre plastique.²⁹

Lorsque dans une œuvre, l'autre est représenté dans une situation pathétique, souffrant, il provoque un mouvement d'empathie envers sa douleur physique ou morale qui peut amener chez le spectateur, un inconfort, une dysphorie et même des larmes. Cette émotion rend compte de l'impact des affects. Le pathos réussit donc à persuader, à instaurer la « croyance » en utilisant le fond commun, reconnu de la souffrance humaine (comme « lieu en commun »). Le pathos persuade au point de susciter des pleurs par empathie envers le sujet représenté ou envers la projection de soi dans la douleur de l'autre. Pour A.J. Greimas « quand une figure passe à travers la médiation du corps, elle est pathémique, elle devient un état d'âme.³⁰ » Le corps est le lieu du ressentir, le lieu de médiation. Et ce qui est ressenti par le corps est perçu comme véridique.

²⁸ Jocelyne Lupien, « De l'intelligibilité du monde par l'art » in *Espaces perçus, territoires imaginés* (ouvrage collectif), Paris, Éditions L'Harmattan, 2004, p. 16.

²⁹ *Idem*, p. 20.

³⁰ A.J. Greimas et Ricoeur, Paul, débat in *Le pouvoir comme passion*, Hénault Anne, Paris, Presses universitaires de France, collection Formes sémiotiques, 1994, p. 311.

Reconnaissant la souffrance d'autrui comme pouvant être sienne, ressentant en lui un phénomène externe appartenant à autrui, c'est l'intégrité émotionnelle du spectateur, son « verrouillage culturel³¹ » qui sont alors mis en brèche. L'autre pénètre « par effraction » dans mon être et vient me bouleverser. Une part de sa douleur se transporte en moi. Le spectateur de l'œuvre pathétique aura alors la liberté de rejeter ou d'accepter de vivre cette dysphorie.

Lorsque Roland Barthes dans *La Chambre claire*, décrit ce qu'il ressent devant le *punctum* des images qui l'affectent, il associe son sentiment à celui de la pitié profondément empathique ressentie par Nietzsche devant la souffrance d'un cheval. Barthes relate son désir d'embrasser, d'enlacer physiquement la personne morte ou l'être mourant, de se fondre à sa douleur jusqu'à la perte de soi et de son intégrité mentale.

Je rassemblais dans une dernière pensée les images qui m'avaient *point*. À travers chacune d'elles, infailliblement, je passais outre l'irréalité de la chose représentée, j'entrais follement dans le spectacle, dans l'image, entourant de mes bras ce qui est mort, ce qui va mourir, comme le fait Nietzsche, lorsque le 3 février 1889, il se jette en pleurant au cou d'un cheval martyrisé : devenu fou pour cause de Pitié.³²

La souffrance de l'autre a été ressentie ici dans une fusion empathique d'une telle intensité que le témoin s'y est abandonné jusqu'à s'y perdre. Cet événement interprété par Barthes, souligne les dangers des bouleversements que l'empathie provoque.

³¹ Concept développé par Jocelyne Lupien dans « De l'intelligibilité du monde par l'art » in *Espaces perçus. territoires imaginés* (ouvrage collectif), Paris, Éditions L'Harmattan, 2004, p. 15-35.

³² Roland Barthes, *La chambre claire : note sur la photographie*. Paris, Cahiers du cinéma et Seuil, 1980, p. 178-179.

2.4 Corps, lieu de médiation

Cette importance du corps comme dimension commune, partagée, est centrale dans l'observation des effets du pathos dans l'art. La souffrance a besoin d'un corps pour se manifester et trouver un écho. Par le phénomène de l'empathie, le corps du spectateur devient le lieu interne de la rencontre de l'autre et de sa douleur, de l'expérience des figures d'altérité et de pathos en soi. Pour Emmanuel Lévinas, ressentir l'autre en soi, c'est l'avoir dans la peau.

L'altérité du moi, son être passivement *par* et *pour* l'autre — devient obsession — [...] établit une relation entre éthique et corporéité. L'altérité se donne, dans le même, comme incarnation, comme avoir *l'autre-dans-sa-peau*, au sens littéral de l'expression. C'est le corps qui rend le je autre dans le sens d'une responsabilité obsessionnelle, qui l'expose à l'altérité, qui le diversifie comme soi — un accusatif absolu — par rapport à la conscience, et qui empêche que la conscience de soi se résolve dans l'auto-identification.³³

Cet *avoir l'autre-dans-sa-peau*³⁴, dérange, bouleverse, se vit dans la déchirure. Je ressens l'autre en moi mais ce que je ressens ne m'appartient pas entièrement car je ne peux me substituer à l'autre et vivre sa souffrance. Surgit alors un sentiment de culpabilité. Mais en amont de ces sentiments coupables, ressentir l'autre en soi, c'est aussi pour Lévinas d'abord implication involontaire, une responsabilité³⁵ non encore socialisée et un contact de proximité.

Le sujet peut s'ouvrir ou se fermer, se protéger ou réagir, pré-juger connaître la souffrance de l'autre, s'y identifier, etc. Et c'est dans ce passage du lien avec autrui,

³³ Augusto Ponzio, *Sujet et altérité sur Emmanuel Lévinas, suivi de deux dialogues avec Emmanuel Lévinas*. Paris, Éditions L'Harmattan, 1996, p. 26.

³⁴ Emmanuel Lévinas, « La substitution », *Revue Philosophique de Louvain* 66 (1968), p. 152-153.

³⁵ « La rencontre frontale avec l'autre comme expression, comme visage, est proximité, contact, intercorporéité, elle n'est tournée vers rien, elle est dépourvue de finalité » dans *Sujet et Altérité sur Emmanuel Lévinas, suivi de deux dialogues avec Emmanuel Lévinas*, Augusto Ponzio, Paris, Éditions L'Harmattan, 1996, p. 30

c'est-à-dire à la sensibilité socialisée, devant la responsabilité première, que de multiples réactions se présentent (et se sont présentées historiquement), soit les pièges de la pitié, de l'idéalisme, de l'humanisme, du romantisme et du cynisme ou dans les termes utilisés par Fontanille : la sympathie, le mépris, le sadisme et l'indifférence³⁶.

Plusieurs auteurs et artistes demeurent suspicieux et critiques (Fontanille, Cumming, Portmann) quant aux sentiments qui naissent dans la relation à l'autre et à cette supposée capacité d'éprouver, dans la sympathie, les mêmes sentiments. Plusieurs relèvent le mépris pouvant surgir du sentiment de pitié devant la souffrance de l'autre. La possibilité d'éprouver les mêmes sentiments que l'autre en souffrance présuppose « l'origine utopique de l'égalité entre les parties » et un « être-ensemble affectif et synchrone.³⁷ »

Lévinas soulève que cette impossibilité de l'expérience du Même, exprime tout de même un concernement passif :

En parlant d'affection, on veut exprimer à la fois l'impossibilité pour l'Autre d'entrer dans le Même (impossibilité du vu, du visé), et se demander cependant si cette impossibilité du *dans* n'est tout de même pas une façon d'être concerné selon une passivité plus passive que toute passivité, c'est-à-dire, une passivité non-assumable.³⁸

Selon Sylvie Lelievre-Botton, résumant la pensée de Lévinas, ce dernier observe plutôt une absence d'expérience de l'altérité. Car le moi a plutôt tendance « à étendre

³⁶ Jacques Fontanille, « Le temps de la compassion. la diffusion thymique et ses régimes temporels » in *Le plaisir des sens. euphories et dysphories*, sous la direction de Louis Hébert, Québec, Les presses de l'Université Laval, 2007, p. 25-26.

³⁷ *Idem*, p. 30.

³⁸ Emmanuel Lévinas, *La mort et le temps*, Paris, Éditions de l'Herne, 1992, p. 132.

partout son identité³⁹ », sans pouvoir véritablement se mettre à la place de l'autre. Pour percevoir l'autre, le moi agit par réduction.

L'artiste canadien Donigan Cumming affirme à cet égard : « I am frequently suspicious or cynical about people who claim to feel others pain. At the same time, I know something about the discomfort and the fear of the body and mind failing.⁴⁰ » Cumming établit une distinction entre l'utopie d'une supposée *connaissance* de la douleur de l'autre et la re-connaissance, plus répandue et réaliste, des sentiments de malaise et de peur de voir un jour son corps et son esprit flancher. Cette peur des contingences du corps ou de l'esprit peut être un élément partagé mais l'expérience de la douleur demeure singulière alors que la re-connaissance de la douleur, elle, est commune. Le phénomène de l'empathie est intéressant dans le rôle qu'il joue dans cette reconnaissance des dimensions communes et en tant que signe de ce lien qui nous unit à l'autre.

Les œuvres employant le pathos de l'image du corps d'autrui en souffrance, se projettent dans le corps du spectateur. Dans ces œuvres, le corps représenté devient la scène, le lieu d'un mouvement entre soi et l'autre. Reconnaisant dans le corps éprouvé de l'autre, un autre soi (alter ego), le spectateur qui ressent par empathie, est invité à contempler les limites de son propre corps et le confronte à la désagréable constatation d'une fatalité de sa « condition humaine ». Devant l'image d'autrui vulnérable ou en déchéance, le spectateur ressentira qu'il est lui-même vulnérable et potentiellement indigent. Cette constatation, il pourra y adhérer, la rejeter, la nier, la sublimer, la transcender, etc.

³⁹ Sylvie Lelievre-Botton, *Éthique et infini, la responsabilité pour autrui (1981)*, Emmanuel Lévinas, <<http://www.philophil.com/philosophe/levinas/ethique/levinas.htm>> (page consultée le 20 septembre 2008)

⁴⁰ Donigan Cumming, *Interview with Donigan Cumming*. via email, par Mike Hoolboom, complétée le 14 juillet. 2006. <<http://www.donigancumming.com>> (page consultée le 6 mai 2007)

2.5 Empathie, sympathie, pitié

L'empathie est la voie royale de l'adhésion, le spectateur adhère et fusionne à la souffrance d'autrui représentée qui l'émeut et qui met sa sensibilité en mouvement. La douleur d'autrui sera perçue comme réelle et authentique d'autant plus qu'elle provoquera une émotion, par empathie, chez le destinataire. Les impacts souhaités par l'usage du pathos, décrits très tôt par Aristote et Platon, sont d'émouvoir – mettre en mouvement – la pitié et l'empathie du public, en faisant valoir la souffrance injuste subie par les protagonistes. Le Robert définit ainsi *empathie* : « de *em-* (en-) “dedans”, et *-pathie*, d'après *sympathie*. Capacité de s'identifier à autrui, de ressentir ce qu'il ressent.⁴¹ » Ce phénomène permet d'éprouver la douleur de l'autre à l'intérieur de soi, par une internalisation d'une souffrance externe, autre. Le terme latin « compassion » quant à lui dérive du grec *Sympathie* et signifie *cum patior*, « je souffre avec ».

Tandis que *sympathie* : « du latin *sympathia*, “fait d'éprouver les mêmes sentiments”, du grec *sumpatheia*, “Participation à la souffrance d'autrui” de *sumpathês*, de *sun-* “avec”, et *pathos* “ce qu'on ressent”⁴² ». Cette prétention à éprouver les mêmes sentiments, ainsi que je l'ai posée plus tôt, a été critiquée par plusieurs, car ce n'est pas parce que l'on est ému que l'on ressent la même émotion qu'autrui. Le choix du verbe « participer » dénote une position active et volontaire.

La pitié quant à elle, implique une réaction plus développée. *Pitié* : « 1. Sentiment altruiste qui porte à éprouver une émotion pénible au spectacle des souffrances d'autrui et à souhaiter qu'elles soient soulagées. 3. Sentiment, dédaigneux et méprisant, de commisération pour les insuffisances, les défauts... d'autrui⁴³ ». Cette

⁴¹ *Le Grand Robert de la langue française*, Chas-Enth, Dictionnaires Le Robert-VUEF, Paris, 2001, p. 2045.

⁴² *Idem*, Romb-Z, p. 924.

⁴³ *Idem*, Orge-Roma, p. 718-719.

définition souligne le rôle de la raison pour une action à venir. Dérivant de l'attitude volontaire de la sympathie, la pitié cherche à agir pour contrer l'indigence, comme le fait la tradition humaniste. Elle prend une connotation condescendante et méprisante dans son sens plus moderne. Ainsi l'indigence est projetée violemment hors de soi, dans l'autre, par le phénomène de la pitié.

Dans son livre *Le refus du pathos au XVIII^e siècle*⁴⁴, la théoricienne de la littérature, Anne Coudreuse, note que le pathos sert de point de contact entre le corps et le langage. Ce contact, infiniment social, permettrait selon elle de participer à la communauté, à la Cité, au vivre-ensemble. Si je tentais de reformuler cette idée, je dirais que la sensation provoquée par le pathos par le biais de l'empathie, affecte mon corps, me fait reconnaître ma sensibilité en action qui me lie à autrui et éventuellement reconnaître les sentiments qui m'animent. L'auteur établit quelques distinctions importantes ; la *sensation* serait physiologique, la *sensibilité* morale et le *sentiment* esthétique. La sensibilité se distingue de la sensation, en référant à l'individu dans son contexte social et historique, inscrit dans la sphère morale ou éthique. Le sentiment s'éloigne du corps vers la raison, prend forme et s'inscrit dans l'expression, le langage, le monde de l'art, la sphère esthétique des idées et l'organisation de la relation à l'autre. Comme l'exprime Antonio R. Damasio, neurologue et psychologue ayant observé les impacts dévastateurs des accidents cérébraux sur le lien émotion-sentiment : « Les émotions se manifestent sur le théâtre du corps ; les sentiments sur ceux de l'esprit⁴⁵. » Cette observation souligne que les sentiments font appel à une étape de développement de l'émotion davantage socialisée et mémorisée.

⁴⁴ Anne Coudreuse, *Le refus du pathos au XVIII^e siècle*, Presses Universitaires de la Faculté des Lettres de Toulon, Paris, Éditions Champion, 2001, p. 237-238.

⁴⁵ Antonio R. Damasio, *Spinoza avait raison : joie et tristesse, le cerveau des émotions*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Jean-Luc Fidel, Paris, Éditions Odile Jacob, 2005, p. 34.

Le concept de neurones miroirs utilisé par Antonio R. Damasio confirme la présence de réactions d'empathie dans le cerveau humain. Par exemple, si une personne en observe une autre qui soulève le bras, les régions du cerveau liées à ce geste du bras s'activeront également chez l'observateur ; et de même si une personne en observe une autre qui subit une douleur.

2.6 Persuasion et adhésion au pathos

Dans sa définition aristotélicienne, le pathos est un outil qui sert à émouvoir afin de pousser à agir sur une situation donnée. Ainsi, l'usage du pathos dans la tragédie grecque est perçu comme possédant des vertus éducatives pouvant servir à transformer le pâtre en agir. Dans le discours oratoire, il participe à la persuasion du public qui reconnaît l'émotion amenée par l'orateur et adhère à son discours. L'œuvre utilisant le pathos est donc toute entière tournée vers son destinataire chez qui elle espère provoquer un effet, affecter. En ce sens, le pathos, dans sa conception et sa réalisation, doit prendre en compte le destinataire et sa sensibilité.

La persuasion ne peut se déployer que dans un espace, un espace vif et réel et, par médiation, dans des sites subsidiaires qui mettent en scène ce rapport ou transportent les sujets de la persuasion, vous et moi, loin de leur site naturel, la sphère publique, vers des sites imaginaires – tout cela se nomme fiction évidemment, une fiction qui est littéraire si l'on veut, politique si l'on préfère.⁴⁶

La persuasion, voilà bien le but éprouvé et avoué de l'usage du pathos. Elle indique un lien passionné entre le destinataire et l'émetteur et peut se développer à divers degrés — de l'évocation vive à la contrainte démagogique. On l'observe dans divers

⁴⁶ Philippe-Joseph Salazar, « Espace rhétorique », *Études littéraires, espaces classiques*, Québec, vol. 34, no 1-2. Hiver 2002, p.1 <<http://www.erudit.org/revue/etudlitt/2002/v34/n1/007557ar.html>> (page consultée le 3 mars 2005)

types de discours de la sphère publique, tant en politique que dans l'œuvre pamphlétaire, l'œuvre de fiction, la représentation théâtrale et le cinéma hollywoodien. Persuader, implique de faire croire et d'obtenir l'adhésion en utilisant la force de conviction, des indices de sincérité et tous les moyens rhétoriques possibles. « Persuader n'est pas seulement prouver et démontrer mais aussi plaire et émouvoir, *delectare et movere* dit la Rhétorique ancienne.⁴⁷ » Le pathos constitue un outil puissant parce que « la persuasion n'est pas seulement *conviction intellectuelle* mais encore *crédibilisation affective*, selon le mot de Pierre Bange » cité par Pierre Ouellet⁴⁸. Pour convaincre, il faut que les affects représentés soient perçus comme crédibles.

C'est le succès de la crédibilisation qui donne toute sa force au pathos. Il faut que les artistes puissent recréer une situation avec un puissant effet de réel pour éveiller le pathos. Pour Danielle Forget :

Le pathos tire sa source de la qualité que l'on reconnaît à la construction (édifice ou œuvre d'art), de l'habileté à guider le long d'un parcours vers une destination; la capacité de « recréer » une situation (de la faire voir, ou la faire vivre) [...].⁴⁹

2.7 Le pathos comme lieu commun

Philippe-Joseph Salazar⁵⁰, chercheur de la nouvelle rhétorique, souligne que dans la culture orale du Moyen-Âge, les lieux communs, comme celui que constitue le

⁴⁷ Pierre Ouellet, *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*, Québec, Les Éditions du Septentrion, et Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2000, p. 358.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Danielle Forget, *Figures de pensée, figures du discours*, Québec, Éditions Nota bene, Collection Langue et pratiques discursives, 2000, p. 168.

⁵⁰ Philippe-Joseph Salazar, *op. cit.*, p. 3.

pathos, possédaient un intérêt et une fonction, car ils pouvaient aider à mémoriser en créant une forte impression. Les lieux communs partagent cette similarité de fonction avec les *figures*, qui elles aussi agissent sur la mémoire et l'imagination en faisant image.

Voici comment Martin Lefebvre, théoricien du cinéma, définit la figure :

La figure est un objet mental, une représentation intérieure, qui appartient au spectateur et dont l'émergence repose sur la façon dont ce dernier se laisse impressionner par un film (...) la figure fait foi de la rencontre entre le film et l'imaginaire du spectateur et, à travers lui, l'imaginaire de la culture à laquelle il appartient.⁵¹

Ainsi la figure se forme dans la mémoire du spectateur grâce à sa force d'impression. Les figures ou images du pathos cherchent à faire impression et y réussissent car elles sont facilement reconnaissables et effectives dans leur appel à la sensibilité du public. L'œuvre qui emploie les figures du pathos témoigne d'un désir de créer un impact, d'animer, de mettre en mouvement la sensibilité du spectateur. Le pathos joue un rôle de sensibilisation de la figure et plus celle-ci est sensible, plus elle fera impression. Il se fonde sur l'intensité de l'émotion et la proximité ressentie avec le sujet. Le corps affecté, éprouvé constitue une grande figure unifiante, le lieu commun par excellence du contact par empathie.

⁵¹ Martin Lefebvre, *Psycho : de la figure au musée imaginaire. Théorie et pratique de l'acte de spectature*, Université du Québec à Montréal, Thèse présentée comme exigence partielle du doctorat en sémiologie, 1997, p. 2.

Cette idée du rôle des figures dans la persuasion est développée par Philippe-Joseph Salazar dans sa réflexion sur la rhétorique. Il conclut que :

L'espace public de la persuasion est immédiatement un jeu sur l'espace figural, qui au fond n'est lui-même que la transcription, dans le langage de la délibération publique, du lieu fondateur de celle-ci, l'agora.⁵²

Ainsi la figure tient le rôle de l'agora, qui était le lieu physique de rencontre et de délibération populaire, le centre de la vie sociale dans la cité grecque. Car tout comme l'agora, la figure du pathos constitue un lieu commun de rencontre et de délibération où peut se déployer la persuasion. Si l'on envisage le discours comme une cité, la figure est un lieu commun et partagé qui résonne en tous. Les figures du pathos qui émeuvent le public se fondent sur des passions communes.

Cette façon d'envisager l'espace figural pourrait être associée à celle de Roland Barthes qui, plaçant l'écriture entre la langue (faites d'habitudes) et le style (de l'auteur), la décrit comme un acte de solidarité et de rencontre avec l'autre⁵³. Et Barthes et Salazar suggèrent que l'œuvre de fiction peut constituer un espace de délibération, de solidarité, un point de rencontre, une agora.

En résumé, l'espace figural du pathos se fonde sur des lieux communs, des images fortes et reconnues, comme celle de la souffrance morale et physique, qui provoquent une vive impression ressentie par le spectateur jusque dans son corps par le biais de l'empathie. Ces sensations peuvent être rejetées et acceptées par celui chez qui elles éveillent la dimension socialisée de la sensibilité et les lieux communs qui construisent cette dernière. Les sentiments activent la raison et tentent de donner un sens à l'expérience de l'empathie. Le mot « délibération », employé par Salazar, est

⁵² Philippe-Joseph Salazar, *op. cit.*, p. 2.

⁵³ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972, p. 18.

intéressant car il suggère un examen critique et une mise à l'épreuve des arguments et outils de la persuasion.

2.8 Le lieu commun de l'iconographie du corps éprouvé

L'historien de l'art Aby Warburg, étudié par Georges Didi-Huberman dans *L'image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, observe ces représentations du pathétique qui, depuis l'antiquité, se répètent d'une époque à l'autre. Pour décrire ces motifs récurrents du pathos, Warburg a développé le concept de *Pathosformel*, formule du pathétique ou du pathos dans laquelle il observe la présence d'une relation dynamique entre la forme et le sujet qui témoigne d'une énergie configurante du pathos traversant l'histoire. Les motifs du pathos dans l'art présentent « des motions, des émotions *figées comme par enchantement* et traversant le temps.⁵⁴ » Ces émotions sont intensifiées par la forme plastique (postures des corps représentés, mouvement des cheveux, des drapés). De telles œuvres transmettent un affect et en saisissent la puissance dans le geste, le mouvement et la posture des corps. Ces formules de pathos projettent un effet puissant car ce sont des images qui touchent, bouleversent, affectent, effraient. C'est, en effet, en touchant le spectateur que la formule de pathos devient « image-trace », « image-survivance » ou *figure* qui peut demeurer dans la mémoire collective où elle a fait impression initialement.

Pour Warburg, la *pathosformel* est le symptôme des tensions de la lutte entre forces opposées (vie et mort, passion et raison...). Ce sont ces tensions qui, selon lui, produisent une « énergie configurante⁵⁵ » et affectent également la forme pour

⁵⁴ Georges Didi-Huberman, *L'image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les éditions de Minuit, 2002, p. 202.

⁵⁵ Terme utilisé par Ernst Cassirer dans son « Éloge funèbre du professeur Aby Warburg », trad. C. Berner, *Œuvres, XI. Écrits sur l'art*, 1942, p. 211-21, cité par Georges Didi-Huberman dans *L'image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les éditions de Minuit,

produire une impression encore plus grande. Le pathos de l'iconographie se combine donc à un pathos plastique. Un des exemples-clés de cette idée développée par Warburg est la sculpture antique du *Laocoon et ses fils*, montrant la douleur tragique d'un père luttant contre des serpents pour sauver ses fils.



Figure 2.1 *Laocoon et ses fils*

Considérant ces œuvres d'un point de vue anthropologique, Warburg les reçoit comme des objets culturels traduisant une relation passionnée à la souffrance. Pour Georges Didi-Huberman, Warburg définit ces formules du pathos dans la perspective d'une « symptomatologie culturelle⁵⁶ » car elles montrent la puissance de la peur de l'indigence et servent de médiation à cette peur. En tant que symptômes, elles sont les signes qui témoignent de l'intensité de notre rapport au pathos.

À l'instar de Warburg, Salazar et Lefebvre soulignent le pouvoir d'impression des images ou figures et leur survivance à travers l'histoire. Les images du corps humain

2002, p. 200.

⁵⁶ « L'esthétique warburgienne du dynamogramme, aura trouvé, dans le geste pathétique *all'antica*, un lieu par excellence — un topos formel, mais aussi un vecteur phénoménologique d'intensité—pour une "énergie de confrontation" qui faisait de toute l'histoire de l'art, aux yeux de Warburg, une véritable psychomachie, une symptomatologie culturelle. » Georges Didi-Huberman, *L'image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les éditions de Minuit, 2002, p. 199.

subissant une douleur physique ou morale effraient, bouleversent. La communication de cette douleur au corps de celui qui en est témoin, via des sensations algiques, sera rapide, quasi instantanée. La vue de l'indigence de l'autre éveille la peur de sa propre indigence à venir. Elle ne laissera jamais indifférent.

Certaines postures du corps représenté dans l'œuvre, traduisent la douleur et l'affliction ; le corps affaissé, courbé, étendu, tordu. Autrement dit, le corps privé de sa puissance, représenté en état de pâtir, évoquant graduellement le pâtir final, c'est-à-dire le corps complètement privé de puissance, le cadavre.

Comme l'a fait Warburg, on peut remarquer aujourd'hui que les figures de corps éplorés, souffrants, gisants, abandonnés dans des œuvres actuelles constituent un motif récurrent. Ces œuvres actuelles, on peut les associer, outre aux œuvres de l'antiquité, aux représentations religieuses de la mort du Christ, figure emblématique du corps éprouvé.

Parmi les œuvres de mon corpus et celles des autres artistes discutées plus loin, on peut ainsi associer le corps étendu du vieillard de *Karaoke* (1999), œuvre vidéo de Donigan Cumming, au corps étendu du Christ mort dans l'œuvre *Le christ mort* d'Hans Holbein le jeune, 1521. L'artiste Sam Taylor-Wood reprend directement la configuration du thème biblique de la Piéta — montrant la vierge Marie en douleur tenant le Christ mort dans ses bras — en posant assise, tenant dans ses bras le corps inerte de l'acteur Robert Downey Jr. (*Pietà*, 2001, une projection vidéo d'une durée de 1 min 57 présentée en boucle). Je pense également aux corps affaissés au sol des alcooliques saouls morts de l'œuvre vidéo *Drunk* de Gillian Wearing (2002).



Figure 2.2 *Le Christ mort*, Hans Holbein, le jeune, 1521.



Figure 2.3 *Drunk*, Gillian Wearing, projection vidéo à 3 canaux, 1999.

Dans mon propre travail, j'imprime à mon propre corps et à celui de figurants, des postures accablées, ainsi dans *Infortunes* (2005) et *Les Assis* (2007), les bras des personnages sont ballants et leurs têtes retombent. En inscrivant des corps en postures d'accablement dans un décor urbain, j'éveille l'image croisée quotidiennement des corps accablés des personnes sans-abris assises ou étendues dans les lieux publics. Je déplace ces postures dans des corps ordinaires, communs qui ne sont pas ceux de sans-abris. Les sans-abris sont des occurrences réelles et quotidiennes dans l'espace urbain contemporain de la figure du Christ mort et du corps éprouvé.



Figure 2.4 Extrait de la série *Les assis*, Élène Tremblay, 2007.

Outre la figure du Christ mort, d'autres lieux communs du corps vidé de sa puissance, devenu pathétique, se sont développés dans la tradition humaniste, comme celle de la figure de l'indigent qui se trouve répétée dans les mass médias afin de susciter une empathie charitable. Cette figure de l'indigent humaniste permet de maintenir à distance, dans le corps de l'autre, notre propre peur de l'indigence.

2.9 L'insistance du regard et l'intensification

Devant les représentations de corps affligés, le regard est fasciné, pétrifié, saisi par sa propre peur de l'indigence et de la mort. Le pathos, employé au sens de passion, anime le regard, l'intensifie. Dans le cas d'une œuvre visuelle, il est intéressant d'observer les degrés de passion qui animeront le regard du public comme le fait Pierre Ouellet, dans son ouvrage *Poétique du regard*, où il établit un gradient d'intensité allant de l'acte de *percevoir* s'intensifiant vers le *voir* et ensuite *regarder* (incluant *dévisager*). En interprétant ces catégories de Pierre Ouellet, *percevoir*, *apercevoir* serait de l'ordre d'un premier percept, *voir* de l'ordre d'une

reconnaissance alors que *regarder* démontrerait une intentionnalité plus intense allant jusqu'à *dévisager*. Ainsi tout est question de distance, de qualité attentionnelle et de degré d'intensité sur cette échelle se déployant d'une position plus passive du regard vers d'autres plus intentionnelles. Toujours selon Pierre Ouellet, *fixer* est un acte qui rapproche l'objet, *contempler* implique une distance et éloigne tandis que *considérer* dénote une distance encore plus grande.

« Ainsi l'acte de regarder est-il déclenché par l'attrait perçu, alors que celui de dévisager est lié à un affect du sujet percevant.⁵⁷ » L'acte de dévisager témoigne d'un affect du sujet envers l'objet. L'artiste Donigan Cumming souligne d'ailleurs l'importance de l'acte de dévisager dans son travail.

We are supposed to stop staring — to withdraw the look — when the person we have always stared at loses his or her powers, becomes disfigured, or is masked by some medical apparatus. Where does our gaze go then? In the sickroom of a parent or the apartment of an aging widower, it begins to drift away. My photographs stare. My video work accommodates the feeling of staring — the blurring vision that says, I've seen enough — but it insists on returning to the subject.⁵⁸

Ce que l'on retrouve dans le travail de création que j'ai réalisé dans le cadre de cette thèse et dans celui des artistes discutés (Donigan Cumming, Sam Taylor-Wood, Gillian Wearing), c'est un regard insistant qui dévisage l'image d'autrui en souffrance par le biais de la projection vidéo plus grande que nature, de sa présentation répétitive en boucle et du plan-séquence fixe, autant d'aspects formels dont je discuterai plus loin. Ces stratégies formelles sont productrices de ce que

⁵⁷ Pierre Ouellet, *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*, Québec, Les éditions du Septentrion, et Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2000, p. 126.

⁵⁸ Donigan Cumming, extrait du texte de la conférence prononcée par Donigan Cumming à l'occasion de la tournée française "*Donigan Cumming : Continuité et rupture*", série de soirées vidéo organisées par le Centre culturel canadien et Transat Vidéo, présentées à Paris, Hérouville Saint-Clair, Strasbourg et Marseille, du 25 octobre au 2 novembre 1999.

<<http://www.horschamp.qc.ca/2004/Emulsions/rupture-cumming.html>> (page consultée le 5 mars 2005)

Jocelyne Lupien nomme des « *styles perceptifs* » ou des « *gestalts sensori-perceptives* »⁵⁹, c'est-à-dire d'une dynamique de réception qui englobent l'énonciateur et le récepteur. Dans les cas qui m'occupent, ce *style perceptif* se distingue, entre autres, par la dimension spatiale des œuvres qui induisent une grande proximité à une iconographie posturale du corps en souffrance.

Ces stratégies d'insistance du regard par le biais de stratégies formelles sont la marque d'un affect, d'une relation passionnée au sujet. Un affect qui intensifie l'attention. La proximité de l'objet apporte une intensité et un degré d'attention élevés, selon Pierre Ouellet⁶⁰. La proximité et l'intensité sont des qualités qui appartiennent à la fois aux figures du pathos elles-mêmes ainsi qu'aux tactiques formelles qui les présentent. Elles sont la marque du mode d'appréhension qui est proposé par ces œuvres qui les utilisent de façon combinée. Ce degré d'attention et les affects qui animent le regard conditionneront la création de diverses figures spectatrices.

2.10 La réception du pathos : figures spectatrices

Marie-Madeleine Mervant-Roux établit des distinctions au théâtre entre les divers degrés d'intensité auxquels le public sera touché ;

Dans un premier temps au moins, la qualité de la relation personnelle au spectacle est moins liée à la compréhension du sens de la séquence qu'à sa force éprouvée, les réactions douloureuses constituant une expérience plus riche et finalement plus satisfaisante que l'absence de réaction. La typologie des figures se fondera donc sur l'intensité seule.⁶¹

⁵⁹ Jocelyne Lupien, *op.cit.*, p. 18.

⁶⁰ Pierre Ouellet, *op.cit.*, p.127.

⁶¹ Marie-Madeleine Mervant-Roux, *L'assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, Paris, Éditions CNRS, 1998, p. 72.

Elle énumère différents degrés d'intensité de l'émotion et leur impact sur le public créant différentes figures spectatrices :

La figure bouleversée. Ce que je vois fait partie de moi.

La figure touchée. Je me sens proche de ce que je vois (cette proximité est raisonnable et explicable).

La figure intéressée. J'observe ce qui est proche de moi.⁶²

On observe dans ces catégories de figures spectatrices établies par Mervant-Roux, une augmentation graduelle de la distance vis-à-vis de l'émotion portée par la représentation. Si l'on transpose celles-ci à la vue de la souffrance d'autrui, dans le premier cas, ressentir celle-ci comme faisant partie de soi, c'est-à-dire sans distance, provoquera un bouleversement. Dans le deuxième cas, se sentir proche de celle-ci indique que l'on est touché et dans le troisième cas, prendre une posture d'observation plus lointaine devant cette souffrance, témoignera simplement d'un intérêt. C'est donc la distance vis-à-vis de l'émotion qui conditionne la production de figures spectatrices plus ou moins affectées. Dans la catégorisation de Pierre Ouellet citée plus haut, c'est le regard qui est affecté par ces distances perceptuelles.

À ces catégories de figures affectées, je pourrais ajouter la figure spectatrice cynique, fatiguée, sur-sollicitée et postmoderne que je qualifierai plus en détails dans le prochain chapitre, ainsi que celles déclinées par Jacques Fontanille dans *Le temps de la compassion. La diffusion thymique et ses régimes temporels*. Ce dernier énumère en effet, plusieurs réactions possibles devant la diffusion thymique — la diffusion de l'émotion, de la douleur chez le spectateur — que l'on peut absorber comme repousser. Fontanille relève, à l'instar de Lévinas que c'est devant cette intrusion de l'autre en soi et le poids de la responsabilité, que cette rencontre suggère, que les réactions divergent : « [...] la pitié est une bien curieuse passion, par laquelle nous

⁶² *Ibidem*.

réagissons à la souffrance ou au désarroi d'autrui, mais sans qu'on ne puisse savoir très clairement si on en éprouve de la souffrance ou du plaisir.⁶³ »

Si on réduit le sujet passionné à un corps, susceptible d'absorber ou de repousser la diffusion thymique, on peut alors concevoir différentes réactions à la souffrance d'autrui, identiques à celles de tous les corps soumis à une diffusion d'énergie et d'intensité : (1) l'absorption (la pitié sympathique) ; (2) le reflet : le renvoi à l'identique (la pitié méprisante) ; (3) la diffraction : le changement de polarité (le plaisir sadique) ; (4) la transparence : le corps n'est pas modifié par la diffusion (l'indifférence). On comprend alors que le transfert thymique n'est pas seulement contrôlé par la moralisation mais que dès l'étape de la sensibilisation, le corps joue le rôle d'une instance de tri, dont les propriétés formelles contrôlent elles aussi le thymisme reçu : ces différents types de réactions sont les variantes sémiotiques de la sensibilité.⁶⁴

Ainsi pour Fontanille, devant cette souffrance d'autrui, le sujet peut, à la manière d'une surface de verre ou d'un miroir, l'absorber par sympathie, la lui renvoyer par reflet de pitié, la modifier en plaisir par diffraction ou encore y être indifférent et se laisser traverser, transparent par celle-ci. Ce choix des termes indique que le sujet est traversé par la souffrance d'autrui mais qu'il peut bloquer cette diffusion thymique et rejeter la dysphorie. Les figures spectatrices qui apparaissent créées par cette catégorisation des réactions sont des figures empathique, méprisante, sadique et indifférente.

⁶³ Jacques Fontanille, « Le temps de la compassion. la diffusion thymique et ses régimes temporels » in *Le plaisir des sens. euphories et dysphories*, sous la direction de Louis Hébert, Québec, Les presses de l'Université Laval, 2007, p. 25.

⁶⁴ *Idem*, p. 25-26.

⁶⁵ Constantin Salavastru, *Identité et altérité. Les avatars de la rhétorique contemporaine*, Neuchâtel : Université de Neuchâtel, Centre de recherches sémiologiques, collections : Travaux du Centre de recherches sémiologiques ; no 66, 1998, p. 8.

Les degrés de distance envers l'émotion provoquée par la vue de la souffrance de l'autre et de rejet ou absorption de sa dysphorie, produisent des figures spectatrices plus ou moins affectées.

2.11 Le pathos comme stratégie

L'œuvre qui emploie le pathos, utilise une langue commune pré-existante, celle du pathos comme procédé déjà éprouvé depuis l'Antiquité. Le discours du pathos se fonde sur des lieux communs. Il s'établit un dialogue entre les intentions de l'artiste-énonciateur et la langue pré-existante qu'il emprunte.

Une expression est performative si elle fait ce qu'elle énonce (par exemple : décréter une loi). Pour Constantin Salavastu, rhétorique et théorie de la performance discursive ont le même sujet d'étude, c'est-à-dire ; « l'impact que produit une intervention discursive sur son auditoire ainsi que le résultat obtenu au terme de cette intervention.⁶⁵ » Devant l'outil de rhétorique qu'est le pathos, une performativité est attendue du public afin qu'il soit affecté.

La rhétorique utilise un ensemble de stratégies discursives pour réaliser ses intentions communicatives, c'est-à-dire acquérir l'adhésion de l'auditoire pour rendre l'impact du discours plus effectif. En ce sens, elle relève d'une intentionnalité. Herman Parret distingue *stratégie* et *tactique*. Selon lui, une stratégie sous-tend que l'on se projette dans une temporalité où on souhaite créer un effet, c'est une projection anticipatoire. Tandis qu'une « tactique est axée sur le présent⁶⁶ » et permet de réaliser la stratégie dans l'œuvre. Il définit ainsi le champ d'action d'une stratégie discursive : elle

⁶⁶ Herman Parret, *L'esthétique de la communication : L'au-delà de la pragmatique*, Bruxelles, Éditions Ousia, 1999, p. 43.

« opère au stade de la virtualisation des programmes narratifs en manipulant la compétence décisionnelle (cognitive) de l'anti-sujet⁶⁷ ». Pour projeter un effet et manipuler la compétence du public, il faut présumer connaître ce que seront ses réactions.

Le terme « stratégie » est une métaphore militaire où les opposants élaborent des scénarios en fonction des probables réactions de l'adversaire ; elle peut aussi s'appliquer au jeu. Dans le cas du jeu, les stratégies s'élaboreront en fonction des possibles limités par un ensemble de règles. Une stratégie ne veut pas dire impact déterminé mais souhaité car elle ne garantit pas le résultat. Ce souhait du pathos de susciter un affect par exemple, s'exprime dans une axiologie ou une tensivité. Il tend vers. Pierre Ouellet parle d'une « tensivité phorique qui oriente le sujet à la fois vers tel ou tel état d'âme, eu- ou dysphorique.⁶⁸ »

On remarquera que Parret utilise le verbe « manipuler ». On pourrait formuler que la stratégie tente d'utiliser des probables dans une relation de coconstruction avec son interlocuteur et fait appel aux « compétences » du public. Ou encore comme Pierre Ouellet, souligne que : « Le sujet sensible fait partie de l'œuvre, il est l'une des conditions de *l'apparaître discursif*.⁶⁹ »

La performativité réalisée par le public pourra différer de celle qui était attendue. Les œuvres qui emploient de façon combinée des stratégies de sensibilisation comme celles du pathos avec des contre-stratégies de distanciation offriront au public la possibilité d'une performativité qui n'est pas unidirectionnelle ni arrêtée. C'est-à-dire que le pathos sera certes utilisé pour son impact souhaité mais que l'ensemble de l'expérience de l'œuvre « chorégraphiée » par l'artiste, proposera une brèche dans le

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Pierre Ouellet, *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*, Québec, Les Éditions du Septentrion, et Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2000, p. 45.

⁶⁹ *Idem*, p. 23.

déterminisme associé au pathos. Cette brèche pourra permettre un regain de pouvoir sur la fatalité du pâtre en offrant la possibilité d'une distance, aussi petite soit-elle.

Il a été souligné que l'œuvre qui tient compte dans sa conception du destinataire, utilise la théâtralité. C'est-à-dire qu'elle ne se contentera plus d'être autosuffisante mais tiendra compte, de ses effets et du lien qui l'unit au public. Elle envisage, dès sa conception, l'ensemble des éléments agissants et leur interdépendance ; c'est-à-dire le type de discours et ses impacts, les moyens choisis, le public, le contexte spécifique et général. Elle ne peut prétendre en contrôler l'impact mais plutôt mettre en place des éléments selon une tensivité choisie et souhaitée.

2.12 Contre-stratégies — le doute versus l'adhésion dans des œuvres d'art médiatiques récentes

Pour que la souffrance de l'autre déclenche une réaction thymique, il faut la croire vraie et adhérer à sa réalité. Dans le monde du simulacre, cela implique la suspension du jugement nécessaire à l'adhésion au pathos dans le cinéma hollywoodien naturaliste. Car pour ressentir la souffrance du sujet représenté, il faut, temporairement, suspendre le fait que nous savons qu'il s'agit d'une œuvre de fiction. La persuasion et la suspension du jugement sont remises en jeu par les œuvres postmodernes qui revisitent les stratégies du cinéma hollywoodien.

Dans des œuvres d'art médiatique récentes, comme celle de Pierre Huyghe (*The Third Memory*, 1999, revisitant *Dog Day Afternoon* de Sydney Lumet) ou de Douglas Gordon (*24 Hours Psycho*, 1993 revisitant Hitchcock), qui déconstruisent des œuvres cinématographiques, nous sommes dans un espace critique postmoderne où l'œuvre cinématographique est revisitée, regardée à travers le filtre du jugement. Ces œuvres suggèrent un retour du jugement et du doute en amont. Mais elles ne sont pourtant

pas exemptes de pathos. Elles proposent plutôt un espace pour le travail du logos et du pathos de manière concomitante.

Des œuvres comme *Karaoke* et *Petit Jésus* de Donigan Cumming, comme nous le verrons plus loin en détail, ne sollicitent pas dès le départ cette posture de jugement en amont car elles ne se présentent pas au public comme une revisite apparente des canons du cinéma. Elles favorisent plutôt, dans un premier temps, une suspension du jugement et ensuite, un retour du jugement, un mouvement qui alterne et oscille entre adhésion et doute, entre empathie et distanciation. Ainsi l'émotion, la passion n'est pas évacuée mais le doute surgit au fil du déroulement de l'œuvre.

Sam Taylor-Wood, dans une entrevue, explique :

Il s'agit de faire en sorte que le spectateur s'investisse, mais sans être didactique. Quand vous voyez un film au cinéma, vous êtes manipulé, séduit et entraîné dans une histoire. En revanche, plusieurs de mes œuvres filmiques traitent du fait que vous devez décider que penser de la situation qui s'offre à vous, vous devez vous y situer et choisir avec qui vous vous identifiez.⁷⁰

Pour Herman Parret, « la mise en discours du pathos, constitue déjà une organisation, une structuration du passionnel, et donc une certaine récupération logique.⁷¹ » L'émotion participe aux processus d'interprétation, d'évaluation qui ne sont pas l'apanage du logos, et même empreinte du pathos le plus patent, une œuvre possède toujours une raisonnabilité. Toujours selon lui, logos et pathos sont indissociables et il propose une forme hybride qu'il appelle le pathos raisonnable⁷². Alors que la recherche de Parret s'intéresse à la fusion du pathos et du logos, les œuvres que j'ai

⁷⁰ Clare Carolin, *Entrevue avec Sam Taylor-Wood*, Sam Taylor-Wood, Trad. Colette Tougas. Musée d'art contemporain de Montréal, Feuilleton d'accompagnement de l'exposition, 2003.

⁷¹ Herman Parret, *L'esthétique de la communication : L'au-delà de la pragmatique*, Bruxelles, Éditions Ousia, 1999, p. 121.

⁷² *Ibidem*.

choisies d'observer en relation avec la mienne, me semblent certes susciter cette fusion mais aussi contribuer au bris de celle-ci. Malgré leur usage patent de l'objet pathos, elles tendent à susciter le questionnement et le doute, un doute qui favorise l'exercice du jugement du public devant le naturalisme des lieux communs du pathos. Dans le doute, l'objet pathos n'est plus unidimensionnel.

Pour Jean-François Lyotard dans son livre *Le postmoderne expliqué aux enfants* : « La modernité, de quelque époque qu'elle date, ne va jamais sans l'ébranlement de la croyance et sans la découverte du peu de réalité de la réalité, associée à l'invention d'autres réalités.⁷³ » L'ébranlement de la croyance envers l'iconographie du corps éprouvé et de la douleur de l'autre ne se fait pas aisément. Dernier bastion de l'empathie, où la douleur de l'autre est ressentie par le spectateur dans son propre corps comme un bouleversement, l'iconographie du corps éprouvé suscite d'abord la croyance.

C'est ici que le degré et la qualité de doute et de distance insérés par l'artiste, entre le pathos et le public, produiront des effets variés et témoigneront d'attitudes diverses de la part des artistes. Si ce doute est inséré en amont de l'œuvre et qu'il annihile toute possibilité d'adhésion au pathos, nous risquons de demeurer intouchés, dans une posture critique et possiblement cynique. Si, ce doute surgit après ou avec l'adhésion au pathos sans en annihiler complètement l'effet, il se produira un mouvement animé entre pathos et logos, entre sensation, sensibilité et sentiment. L'expérience de ce mouvement pourra favoriser l'auto-observation des effets du pathos ressenti.

Le doute en amont ou en aval changera donc la lecture et l'effet du pathos. Si le pathos peut se déployer dans un premier temps sans le doute, il provoquera des sensations et sentiments forts et déclenchera le travail de la sensibilité. Le doute en

⁷³ Jean-François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Éditions Galilée, Paris, 1988, p. 20.

aval mobilisera plutôt la raison par-dessus ou avec les sens. Cette structure d'appréhension s'apparente au modèle cognitif de type *bottom-up*, c'est-à-dire d'informations transmises des sens vers le cerveau. Les informations sont d'abord recueillies par les sens pour ensuite être acheminées vers la mémoire. Lorsqu'au contraire, le doute surgit en amont, nous sommes devant une structure de type *top-down*, les fonctions de mémoire étant alors activées avant les sens et affectant dès le départ notre façon d'interpréter les données provenant des sens⁷⁴. Les figures du pathos avec leur résonance puissante dans le corps et les émotions du destinataire provoquent des sensations qui éveillent la sensibilité et les sentiments.

Si les figures du pathos créent un espace pour la sensibilité, le doute qui vient s'insérer sur le pathos, crée, quant à lui, un espace pour le questionnement de cette sensibilité. De ce questionnement pourrait surgir, selon moi, un *empowerment*, une reprise de pouvoir sur la diffusion thymique envahissante. Ainsi la distance pourrait servir à mieux négocier avec l'émotion. Mais cet *empowerment* transporte également avec lui une perte et une dépossession de l'émotion et de son effet de réel. Être là sans être là, suspendre son jugement temporairement, c'est le prix à payer du scepticisme, évoqué par le philosophe Stanley Cavell dans sa réflexion sur l'expérience du cinéma⁷⁵. La reproduction de la réalité en différé entraînerait donc à la fois un gain et une perte.

Qu'il soit inséré en amont ou aval, le doute provoquera un questionnement. Par contre, celui-ci sera plus animé, passionné ou bouleversant si le doute est apparu en aval car le pathos aura eu le temps de faire son œuvre.

⁷⁴ Dans sa thèse, « *L'apport des sciences cognitives à la sémiotique visuelle : étude de la représentation des espaces perceptuels dans l'art de la seconde moitié du XX^e siècle* », Université du Québec à Montréal, 1996, Jocelyne Lupien présente ces modèles cognitifs *Top-down* et *bottom-up* aux pages 122 et 123.

⁷⁵ Stanley Cavell, *Projection du monde: réflexions sur l'ontologie du cinéma*, traduit par Christian Fournier, Paris, Éditions Belin, 1999, p. 249.

2.13 Dissociation

Pour Perelman et Olbrechts-Tyteca, réfléchissant aux tactiques rhétoriques du discours oral « les indices de maladresse, indices de sincérité seront pareillement utiles pour éviter la dissociation procédé/réalité⁷⁶ » et, plus loin :

Il ne faut pas négliger le fait que tout ce qui favorise la perception comme procédé, l'aspect mécanique, outrancier, abstrait, codifié, formel du discours suggèrera la recherche d'une réalité qui s'en dissocierait.⁷⁷

La reconnaissance du procédé provoquerait, selon ces auteurs, une dissociation. Or, le pathos, dans son utilisation à outrance, devient facilement perçu comme un procédé. Cette reconnaissance du pathos comme procédé encourage le cynisme et contrecarre son effet persuasif.

La reconnaissance du pathos comme procédé outrancier est l'un des éléments qui peuvent contribuer à son blocage, son freinage, à la rupture. Pour Perelman et Olbrechts-Tyteca, les techniques discursives peuvent favoriser l'adhésion ou au contraire provoquer la rupture de cette adhésion, soit la dissociation. Jacques Fontanille résume ainsi ce qu'il nomme *la théorie du lien* chez Perelman et Olbrechts-Tyteca ; selon lui, ces théoriciens : « proposent de rendre compte de l'ensemble des stratégies rhétoriques à partir de deux grands schèmes argumentatifs : la liaison et la dissociation.⁷⁸ » Dans le cas qui m'occupe, la liaison favorise l'adhésion et donc la persuasion tandis que la dissociation entraîne le doute, voire la négation et contrecarre des éléments du discours. Parmi les stratégies qui peuvent

⁷⁶ Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca. *La nouvelle rhétorique, Traité de l'argumentation, tome second*, Paris, Presses universitaires de France, 1958, p. 605.

⁷⁷ *Idem*, p.601.

⁷⁸ Jacques Fontanille, « Pratique et éthique : une théorie du lien », in *Éthique et sémiotique du sujet*, Volume 36, numéro 2, (automne) 2008, p. 11-26.

favoriser la dissociation ou la dé-liaison, on trouve la *rupture* qui entraîne la réaction inverse à l'effet désiré et le *freinage* qui affaiblit cet effet.

Nous entendons par procédés de liaison des schèmes, qui rapprochent des éléments distincts et permettent d'établir entre ces derniers une solidarité visant soit à la structurer, soit à les valoriser positivement ou négativement l'un par l'autre. Nous entendons par procédés de dissociation des techniques de rupture ayant pour but de dissocier, de séparer, de désolidariser des éléments considérés comme formant un tout ou du moins un ensemble solidaire au sein d'un même système de pensée [...]⁷⁹

Désolidariser l'empathie de l'image du souffrant, désolidariser l'acteur de son rôle. Perelman et Olbrechts-Tyteca, donnent pour exemple de rupture entre une personne et son acte, l'histoire du roi nu. Le roi perd la face car il commet un acte incompatible avec son statut. Lorsque la crédibilité d'une personne est attaquée, son discours sera ineffectif.

Si les indices de sincérité contribuent à l'adhésion, à la liaison entre discours et réalité, les tactiques formelles liées aux contre-stratégies provoquent, elles, une dissociation entre discours et réalité. À titre d'exemple, la très grande vieillesse d'un individu, son intoxication visible, ses pleurs, la pluie qui le détrempé et le font trembler, son identité crédible, sont autant d'indices de sincérité et de liaison que l'on retrouvera dans les œuvres décrites plus loin. Tandis que l'exagération du travail de caméra, la mise en scène évidente, l'ethos des individus identifiés comme comédiens ou non crédibles, l'introduction du rire et du doute agissent comme des procédés de dissociation qui peuvent aller jusqu'à la contradiction des effets du pathos, comme dans l'œuvre *Crying Men* de Sam Taylor-Wood (voir description au chap.4).

⁷⁹ Chaïm Perelmann et Lucie Olbrechts-Tyteca. *La nouvelle rhétorique, Traité de l'argumentation, tome second*, Paris, Presses universitaires de France, 1958, p. 255-256.

2.14 Deux contextes discursifs concomitants

Dans ces cas de rupture et de contradiction des discours, dont l'ironie constitue une des expressions, Danielle Forget introduit l'idée que deux contextes concomitants sont créés et que leur rencontre provoque des effets variés en intensité :

[...] plutôt qu'une contradiction de discours, nous préférons voir l'ironie comme construisant deux contextes discursifs, qui correspondent pour nous à des espaces, dont les différences sont variées et peuvent aller jusqu'à la contradiction.⁸⁰

Cette idée de deux contextes discursifs coexistants, pouvant se contredire correspond à ce que je nomme le double mouvement vers et contre le pathos ; le premier contexte discursif étant celui du pathos, démontrant le désir de toucher, de partager la souffrance et le deuxième étant celui du contexte postmoderne où l'émotion est suspecte et mise à distance et où le rapport au pathos à ces lieux communs est ambivalent.

Cette dualité empathie/distanciation traduite dans l'œuvre par le double mouvement, permet de s'approcher de la douleur, de la ressentir mais d'éviter de s'y absorber complètement sans qu'aucune bouée de secours n'ait été laissée à notre disposition. Elle favorise l'émergence du doute et de la raison dans l'émotion. Elle permet à la fois une « affectivité passionnelle et une affectivité non passionnelle.⁸¹ » Ainsi l'affect demeure présent mais se transforme dans l'œuvre, il se libère de l'empathie fusionnelle.

Danielle Forget dans son livre sur les figures, soulève qu'il est possible d'employer les passions pour séduire le jugement comme le voulait Aristote ou simplement pour

⁸⁰ Danielle Forget, *Figures de pensée, figures du discours*, Québec, Éditions Nota bene, Collection Langue et pratiques discursives, 2000, p. 119.

⁸¹ Mériam Korichi, *Les passions*, Paris, Flammarion, 2000, p. 41.

l'activer, mettre ce jugement en œuvre. Cette conception est intéressante pour considérer les œuvres qui utilisent le double mouvement vers et contre le pathos car celles-ci ne cherchent pas qu'à séduire le jugement ou à l'aveugler. Dans leurs contre-stratégies, elles brisent l'effet de séduction et d'adhésion, provoquant l'activation du jugement, partiellement affranchi de l'emprise du pathos. Pour Mikhaïl Bakhtine, théoricien de la littérature, un discours qui permet, à la fois, la présence d'une idée et sa contestation fait preuve de dialogisme⁸², c'est-à-dire qu'un dialogue peut s'animer entre ces deux positions. De ce point de vue, un discours présentant un mouvement vers le pathos (pathémique) et sa contestation (contre-pathémique) pourrait permettre le dialogue et la délibération entre deux positions.

Dans le prochain chapitre, je m'attarderai à identifier les éléments du contexte culturel qui provoquent également un mouvement vers et contre le pathos, en affectent la réception ainsi que les postures philosophiques et éthiques qui ont cours vis-à-vis du pathos.

⁸² Laurent Jenny, « Dialogisme et polyphonie », in *Méthodes et problèmes*, département de Français moderne – Université de Genève 2003.
<<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/dialogisme/dpintegr.html>> (page consultée le 2 juillet 2008)

J'ai rassemblé ici dans un premier tableau, les diverses qualités de figures spectatrices pouvant être créées par des œuvres utilisant le pathos, en regroupant certains qualificatifs proposés par Mervant-Roux dans *L'assise du théâtre : pour une étude du spectateur*, par Fontanille dans *Le temps de la compassion : la diffusion thymique et ses régimes temporels* et par Perelman et Olbrecht-Tyteca dans *Traité de l'argumentation : la nouvelle rhétorique*.

TABLEAU N° 1

CRÉATION DE FIGURES SPECTATRICES

EMPATHIQUES**NON EMPATHIQUES****Axe de la distance :**

Proches Distanciées

Axe de l'affect :

Bouleversées Sadiques

Touchées Cyniques

Intéressées Indifférentes

Axe de l'empathie et de la persuasion :Liées Dissociées

Sur l'axe de l'affect se déclinent les différents degrés auxquels la figure spectatrice est touchée. Sur celui de la distance, les degrés de proximité ou de distance entre la

figure spectatrice et le sujet souffrant représenté. Et sur l'axe de l'empathie et de la persuasion, la figure spectatrice peut adhérer et se sentir liée à ce qui lui est présenté ou encore s'en dissocier.

CHAPITRE III

LE CONTEXTE DE RÉCEPTION DES ŒUVRES PATHÉMIQUES

3.1 La réception du pathos dans un contexte postmoderne

[...] du fait de négliger les problèmes que comportent les rapports sociologiques qui relient l'orateur-rhéteur à son public, contemporain et/ou virtuel, on se prive de données "rigoureuses". Négliger en plus l'histoire des réceptions différentes (synchronique et diachronique) accordées à l'analyse discursive par des théoriciens du discours depuis Aristote au moins, ne peut qu'en fournir des modèles incomplets, réductionnistes. Il est vrai que la sémiotique "nouvelle", sémiotique pragmatique de l'énonciation, envisage l'analyse non du seul énoncé mais du contexte ou de la situation où se produit cet énoncé.⁸³

Dans cette section, j'observerai les aspects du contexte de réception des œuvres d'art médiatiques actuelles qui agissent sur la réception du pathos. Mon hypothèse est que l'œuvre employant le pathos et la réception du spectateur témoignent toutes deux de l'ambivalence du rapport que nous entretenons avec le pathos actuellement dans la sphère sociale. Cette ambivalence affecte à son tour les modalités opératoires de représentation et d'appréhension du pathos mises en place par les artistes.

⁸³ Albert W. Halsall, « La rhétorique en 1990 », in *La rhétorique du texte*, Texte, revue de critique et de théorie littéraire, no 8/9. 1989. p.6
<http://www.chass.utoronto.ca/french/litera/Revue_Texte/intro8.PDF> (page consultée le 20 janvier 2006)

Dans mon travail et dans les œuvres récentes observées dans cette thèse, c'est le rapport du public au pathos qui constitue l'espace de relation qui est remis en jeu. Puisque c'est en fonction d'un auditoire que se développent les discours du pathos, il est important d'observer quelles sont les caractéristiques culturelles modalisant la sensibilité de cet auditoire afin de mieux comprendre comment ces œuvres s'adressent à lui.

Il est difficile d'utiliser le pathos aujourd'hui et d'aborder les questions liées à la souffrance, sans que toute la culture des réactions au pathos ne se réactive et n'emprunte dans la conscience du public les voies très connues du romantisme ou du cynisme. Dans ce chapitre, je me pencherai donc sur le contexte changeant où évolue notre rapport au pathos, et ceci dans un axe allant du Siècle des Lumières avec sa « raison éclairée » qui a vu naître l'humanisme, jusqu'au cynisme postmoderne et sa « fausse conscience éclairée⁸⁴ », le cynisme et l'ironie contribuant à mettre à distance l'émotion associée au pathos.

C'est dans ce contexte de cynisme généralisé et d'épuisement des figures humanistes de l'indigent, qu'apparaissent les œuvres montrant aujourd'hui le corps éprouvé. Ces œuvres proposent des simulacres de rapport à autrui affligé où le naturalisme de l'émotion est mis sous observation.

La qualité de simulacre de l'image présentée en différé en galerie, sera ainsi discutée pour son impact sur l'empathie devant l'œuvre d'art. La question de la distance sera également abordée car l'œuvre qui présente l'image d'autrui en souffrance, en utilisant un double mouvement vers et contre le pathos, permet une négociation de la distance envers l'émotion provoquée par la vue de la souffrance d'autrui.

⁸⁴ Terme utilisé par Peter Sloterdijk pour décrire le pendant cynique actuel de la raison éclairée des Lumières, dans *Critique de la raison cynique*, Paris, Éditions Christian Bourgois, traduit de l'allemand par Hans Hildenbrand, 1987, p. 28.

Les réflexions des philosophes Emmanuel Lévinas, Clément Rosset, Peter Sloterdijk et Stanley Cavell⁸⁵ me serviront à aborder la dimension éthique des questions de distance et de proximité, de croyance, de scepticisme et de cynisme devant l'image d'autrui en souffrance. Je retiendrai de l'essai *Devant la douleur des autres* de Susan Sontag⁸⁶, l'importance du temps différé dans l'expérience de cette image de l'autre en souffrance. L'historienne de l'art Christine Ross⁸⁷ relève les stratégies esthétiques employées par des artistes de l'art vidéo qui s'adressent à la fatigue du public contemporain et provoquent une insuffisance perceptive, une fatigue décrite par le sociologue Alain Ehrenberg⁸⁸. Je me pencherai sur l'insuffisance empathique que mon travail et celui d'autres artistes actuels, peuvent ou non activer.

3.2 Le pathos des Lumières ou le paradigme humaniste

Émouvoir : jusqu'au 17^e siècle signifie mettre en mouvement. Émotion en 1538 signifie d'abord mouvement ou agitation populaire. Au 18^e siècle, il s'agit plutôt de mettre en mouvement les sentiments.⁸⁹

Pour Anne Coudreuse, « Le pathos [...] se situe au cœur des contradictions esthétiques et des tensions philosophiques du 18^e siècle.⁹⁰ » parce qu'elles sont au

⁸⁵ Emmanuel Lévinas, *La mort et le temps*, Paris, Éditions de l'Herne, 1992. Emmanuel Lévinas, *Les imprévus de l'histoire*, Paris, Éditions Fata Morgana, 1994.

Stanley Cavell, *Projection du monde: réflexions sur l'ontologie du cinéma*, traduit par Christian Fournier, Paris, Éditions Belin, 1999.

Clément Rosset, *La philosophie tragique*, Paris, Quadrige, Presses Universitaires de France, 1960.

Peter Sloterdijk, *Critique de la raison cynique*, Paris, Éditions Christian Bourgois, Traduction de Hans Hildenbrand, 1987.

⁸⁶ Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, Paris, Éditions Christian Bourgois, traduction française de Fabienne Durand-Bogaert, 2003.

⁸⁷ Christine Ross, « The Insufficiency of the Performative : Video Art at the Turn of the Millenium », in *Art journal* 60, no 1, Spring 2001, publié par le College Art Association, New York. p. 28-33.

⁸⁸ Alain Ehrenberg, *La fatigue d'être soi. Dépression et société*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2000.

⁸⁹ Bloch et Wartburg, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, p. 219.

⁹⁰ Coudreuse Anne, *Le refus du pathos au XVIII^e siècle*, Presses Universitaires de la Faculté des Lettres de Toulon, Paris, Éditions Champion, 2001, p. 9.

cœur des débats qui opposent raison et passion. À la suite de Descartes, qui avait affirmé au 17^e siècle, que la passion envahit et dépossède l'homme de sa raison, Kant écrit : « l'émotion porte un préjudice momentané à la liberté et à la maîtrise de soi-même⁹¹ » Devant le pathos, c'est donc la question de la liberté d'agir, du libre arbitre devant la souffrance humaine qui surgit ainsi que celle des relations difficiles entre raison et passion liées au vivre-ensemble.

C'est ce désir de liberté, d'affranchissement par la raison qui caractérisera le siècle des Lumières qui tentera de lancer un défi aux fatalités, celles des destins pré-établis par l'Église et par les gouvernants. Le théâtre et la littérature romantique emploient le pathos pour agiter le public et tenter d'éveiller en lui l'émotion et des idéaux de changement social. Dans la perspective humaniste et romantique, le pathos est donc envisagé comme un outil employé avec l'espoir d'une adhésion et d'une fusion à la douleur de l'autre représentée qui entraîneront des sensations si fortes que celles-ci éveilleront une solidarité et un désir de soulagement de la douleur d'autrui. Il faut émouvoir pour convaincre. L'œuvre qui emploie le pathos est centrée sur le consensus social et de probables résultats. Le pathos et la pitié sont des éléments actifs importants dans les mouvements humanistes.

Pour émouvoir l'individu ou mettre en mouvement un groupe d'individus, le pathos est considéré comme le levier par excellence ; puisque la souffrance explicite d'autrui ne peut être niée, elle présuppose un consensus duquel découleront des réactions attendues comme l'empathie et la pitié. Pour Rousseau, la pitié est un sentiment naturel⁹² qui précède la réflexion. Il décrit la pitié comme l'expérience de l'égalité entre les hommes, du sentiment d'être semblables, de partager une origine commune

⁹¹ Emmanuel Kant, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, texte traduit et annoté par Michel Foucault, Paris, Éditions Vrin, 2008, p. 81.

⁹² Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Paris, Éditions Hachette, Classique philosophie, 1997, p. 63-68.

qui serait justement cette capacité à être émus, d'être tous, par nature, capables d'émotions. Le mouvement de la pitié dans la conscience serait donc fondé, pour lui, sur un naturalisme de l'émotion première et universelle menant à son expression dans le lien social. La connaissance de la souffrance d'autrui entraîne la pitié et de celle-ci pourra naître l'action. Le lien social créé à partir du sentiment de pitié, devient ensuite contrainte dans une relation d'obligation. Avec l'humanisme, la pitié devient encodée dans des lois, règles et institutions de charité et d'aide. L'humanisme civilise les passions, tente de les rendre raisonnables.

La pitié serait le premier pas vers la construction d'un mini contrat social [...] Une autre conséquence apparaît immédiatement : devenue constitutive du lien social (inter-individuel), la pitié est prise dans un réseau d'attentes et de dettes [...] ⁹³

Le théâtre romantique fait appel à des idéaux de bonheur par le biais du spectacle du malheur. Selon le philosophe Clément Rosset⁹⁴, cette position est moraliste ; au 17^e siècle, les problèmes étaient éternels et le Paradis perdu, tandis qu'au 18^e siècle, les problèmes sont à résoudre et le paradis est à venir. Selon lui, « romantisme et christianisme sont en plein accord ; tous deux préfèrent affirmer une souffrance qui suppose la reconnaissance en droit d'un bonheur.⁹⁵ » Pour Rosset, l'altruisme des Romantiques ressemble à l'égoïsme moral que ceux-ci pourfendent, en ce sens, qu'il recherche également le confort de l'ego en se dérochant à une représentation de la solitude de l'ego et de sa mortalité. Cet altruisme utilise le pathos comme une stylistique qui transformant le tragique en spectacle des valeurs morales, manipule le public en maintenant la représentation de la mortalité dans le champ de l'expérience de l'autre. Ainsi Rosset reproche à certains usages du pathos de ne servir qu'à

⁹³ Jacques Fontanille, « Le temps de la compassion. la diffusion thymique et ses régimes temporels » in *Le plaisir des sens. Euphories et dysphories*, sous la direction de Louis Hébert, Québec, Les presses de l'Université Laval. 2007, p. 41.

⁹⁴ Clément Rosset, *La philosophie tragique*, Paris, Quadrige, Presses Universitaires de France, 1960, p. 130.

⁹⁵ *Ibidem*.

maintenir la peur de la souffrance à l'extérieur de soi. La création de la figure de l'indigent dans la tradition humaniste est exemplaire de cet effort pour maintenir la peur de l'indigence hors de soi.

3.3 Le cynisme postmoderne ou le paradigme posthumaniste

Pour une grande partie des théoriciens qui utilisent cette désignation, la postmodernité succède à cette époque qu'on appelle modernité et qui correspond grosso modo aux quelques siècles allant de la Renaissance au milieu du 20^e siècle. Cette époque coïncide pratiquement avec l'histoire de ce qu'on a appelé l'humanisme et dont on situe généralement la fin pendant la deuxième guerre mondiale et l'holocauste nazi, négation par l'horrible de cet humanisme.⁹⁶

Ainsi l'émergence du postmodernisme coïncide avec l'étiollement du paradigme humaniste, dont les idéaux, fortement ébranlés, étaient de soulager les souffrances humaines. L'attitude cynique actuelle serait la conséquence d'un désenchantement profond, d'une perte d'espoir dans la capacité des humains à améliorer leur sort. Ce cynisme⁹⁷ n'est plus aujourd'hui caractérisé comme dans la Grèce antique par un anticonformisme et une indifférence à la morale et aux sentiments qui l'accompagnent. Il a perdu depuis cette signification et témoigne plutôt d'une indifférence généralisée et est teinté de connotations plus négatives. Peter Sloterdijk, philosophe et essayiste, souligne dans *Critique de la raison cynique*⁹⁸, que le climat actuel est envahi par un petit cynisme généralisé, non pas un cynisme de réaction

⁹⁶ Germain Lacasse, « L'aura du futur antérieur: la postmodernité et la fin de l'histoire », *Surfaces* Vol. VI. 213, Presses de l'Université de Montréal, 1996, p.1.

<http://www.pum.umontreal.ca/revues/surfaces/vol6/lacasse.html> (page consultée le 4 mai 2006)

⁹⁷ Le terme cynisme est ici employé dans son sens moderne et non pas en référence au courant philosophique antique du cynisme.

⁹⁸ Peter Sloterdijk, *Critique de la raison cynique*, Paris, Éditions Christian Bourgois, traduction de Hans Hildenbrand. 1987, p. 25 à 29.

philosophique de ceux qui sont exaspérés par l'idéalisme et le romantisme mais un cynisme structurel, latent.

Les grandes idéologies et récits qui offraient une version explicative de la souffrance, en lui donnant un sens prescriptif ont été abandonnés comme l'a souligné Jean-François Lyotard⁹⁹. Ce rejet dénote un désir d'affranchissement, comme au Siècle des Lumières, mais qui ne se traduit plus par des idéaux de changement social mais plutôt par la négation et le cynisme, pouvant même prendre la forme d'un nihilisme, d'un « à quoi bon », où plus rien n'a de valeur et où tout est perçu comme profondément absurde. Dans la position nihiliste, l'homme n'est pas à la hauteur des prétentions de la raison et ne peut être maître de son destin.

La tradition humaniste s'est traduite, dans sa médiation, par une réduction caricaturale d'autrui en besoin ainsi que des voies de l'empathie (campagnes massives et répétitives de charité brandissant l'image de gens aux prises avec la famine, par exemple). Ce suremploi du pathos reçoit des qualificatifs liés à la sensation : presse à sensations, sensationnalisme. Le pathos est perçu dans ce suremploi comme une machine, une mécanique à sensations. Le pathos qui est perçu comme procédé dès le départ, risque d'être bloqué et rejeté. Envers des procédés trop utilisés, appelant à la compassion, un public cynique optera pour la fermeture, la négation et tentera de se protéger, de se libérer de l'émotion en la déclarant d'entrée de jeu, caduque, fausse, mièvre, etc. Reconnaître le pathos comme procédé, c'est déjà le mettre à distance et en réduire la portée. Et le pathos n'est qu'un procédé parmi d'autres pour la « fausse conscience éclairée¹⁰⁰ » du cynisme postmoderne.

⁹⁹ Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Éditions Manchester, Angleterre, Manchester University Press, 1984, p. 7.

¹⁰⁰ Concept utilisé par Peter Sloterdijk dans *Critique de la raison cynique*, Paris, Éditions Christian Bourgois, trad. de l'allemand par Hans Hildenbrand, 1987, pour décrire le pendant actuel de la « raison éclairée » des Lumières. La « fausse conscience éclairée » serait une attitude fondée sur la raison et le cynisme.

Pour Peter Sloterdijk, idéalisme et réalisme s'affrontent dans le cynisme comme « pouvoirs et contre-pouvoirs.¹⁰¹ » Ils s'affrontent comme deux expressions d'un désir de récupérer un certain pouvoir sur la fatalité de la souffrance. L'une par l'affirmation d'un pouvoir et d'une liberté surhumains et l'autre par la simple reconnaissance des contingences humaines. Pour Lévinas, « L'humanisme ne doit être dénoncé que parce qu'il n'est pas suffisamment humain.¹⁰² » En plaçant l'empathie sous la seule emprise de la raison, l'humanisme crée une figure distanciée, idéale de l'affligé. Dans le cynisme, qui est une forme de réalisme pessimiste, la prescription à l'idéal et à l'action de l'humanisme est perçue comme illusoire. Humanisme et cynisme se présentent comme deux réactions de la raison pour dans le premier cas, recouvrir ou dans le deuxième, nier la passion. Ils sont deux tentatives d'occulter la souffrance en soi, pour la fuir et la projeter dans une vision réductrice de l'indigent.

L'artiste, dans le cynisme postmoderne, n'est plus le producteur inspiré d'une émotion transcendante possédant un pouvoir de changement, il est un manipulateur de codes et de procédés (incluant ceux du pathos). Son rapport à ces codes est empreint de distance critique, de cynisme et d'ironie. Cette posture qui se voulait au départ anti-autoritaire, peut retomber dans le schéma autoritaire en conférant une autorité *de facto* à celui qui se place au-dessus de ces codes et conventions pour mieux les déconstruire et les critiquer. Il s'agit donc bien d'un contre-pouvoir. Cette posture appelle la complicité du public dans une entreprise de reconnaissance des conventions et des lieux communs et dans leur déboulonnement.

Dans le cas qui m'interpelle, le lieu commun qui subit ce traitement de déconstruction distanciée, est notre rapport au pathos. Ce qui remet en cause la possibilité de se laisser émouvoir par la souffrance d'autrui et la nôtre. C'est notre capacité à recevoir

¹⁰¹ *Idem*, p. 375.

¹⁰² Emmanuel Lévinas, « La substitution », *Revue Philosophique de Louvain* 66, 1968, p. 151.

l'autre qui est interpellée dans ces œuvres qui prennent le rapport au pathos comme sujet.

Discutant l'œuvre *Drunk* (figure 2.3, page 60) de Gillian Wearing qui présente des personnes ivres, aux mouvements altérés par l'alcool, Françoise Parfait formule l'idée suivante :

Gillian Wearing esthétise — c'est aussi le travail de l'art — un corps particulier pour en faire un corps commun, qui n'est pas travaillé en fonction d'un humanisme compassionnel épuisé tant il a été sollicité pour résorber toute la culpabilité de la réussite.¹⁰³

Ainsi, selon Françoise Parfait, Gillian Wearing réussit à solliciter un corps commun qui n'est pas celui de la figure caricaturale de l'indigent. L'humanisme s'est appliqué à représenter les « laissés pour compte » et les affligés, notamment dans les pratiques de la photographie documentaire, comme des victimes ennoblies méritant la compassion condescendante des bien-pensants. Si les corps représentés ici n'éveillent pas cet « humanisme compassionnel épuisé tant il a été sollicité¹⁰⁴ », c'est bien parce que l'artiste s'adresse à un public qui désire s'extirper de ce paradigme humaniste où la sensibilité était harnachée et socialisée par la raison dans une relation obligatoire à l'action compassionnelle et où l'indigent était mis à distance dans une figure réductrice.

Il est intéressant, dans un contexte postmoderne, d'observer comment des artistes utilisent les figures du pathos et comment ce pathos pourra se confronter au cynisme général et à l'épuisement des figures de l'humanisme.

¹⁰³ Françoise Parfait, *Vidéo : un art contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2001, p. 177.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

3.4 Degrés de distance et d'ironie

En s'intéressant aux différentes formes que peut prendre l'ironie militante dans le mouvement dadaïste, Sloterdijk note que celle-ci peut être ludique, positive comme elle peut aussi devenir cynique, violente et destructrice. Aborder l'autre avec cynisme, c'est l'inscrire dans une typologie où il devient possible de le juger et le déprécier. C'est laisser libre cours à une tendance totalisante et réductrice.

L'ironie, quant à elle, permet de demeurer dans l'espace du jeu, avec une distance protectrice où l'émotion est plus aisément partageable, parce qu'atténuée et considérée avec humour. Déjà Voltaire, comme le souligne Anne Coudreuse : « préconise en revanche une ironie enjouée dont le rôle euphorisant constitue le meilleur remède contre l'accablement et le découragement qui guettent toujours le spectateur du monde comme il va.¹⁰⁵ » À la lourdeur de la vie, répond la légèreté de l'ironie. « L'ironie soulage de la tension, évite la pesanteur des émotions et réintroduit la distance, elle marque un mouvement de retrait.¹⁰⁶ » Entre ironie et cynisme, le degré de distance augmente jusqu'à devenir infranchissable.

Le cynisme nie violemment là où le scepticisme est, selon Stanley Cavell, une réponse radicale à une « angoisse latente¹⁰⁷ » (et s'il n'y avait rien de réel) et ce dernier doute de la raison mais non pas de la sensation. Le cynisme serait fermeture tandis que le scepticisme et l'ironie peuvent conserver une certaine part d'ouverture. Il retire toute valeur et puissance à l'émotion. C'est ce que remarque également Sloterdijk lorsqu'il réfléchit à l'attitude dada.

¹⁰⁵ Anne Coudreuse, *Le refus du pathos au XVIII^e siècle*, Presses Universitaires de la Faculté des Lettres de Toulon, Paris, Éditions Champion, 2001, p. 215.

¹⁰⁶ *Idem*, p. 212.

¹⁰⁷ Stanley Cavell, *Projection du monde: réflexions sur l'ontologie du cinéma*, traduit par Christian Fournier, Paris, Éditions Belin, 1999, p. 242-43.

L'attaque dada a deux aspects : un aspect kunique et un aspect cynique. L'atmosphère du premier est enjouée et productive, puérile et enfantine, sage, généreuse, ironique, souveraine, inattaquable-réaliste ; le second montre de fortes tensions destructives, de la haine et des réactions de défense arrogantes contre le fétiche intériorisé du bourgeois, beaucoup de projections et un dynamisme d'affect de mépris et de déception, d'auto-endurcissement et de perte d'ironie. [...] Avec le fascisme également Dada a des rapports ambivalents : par ses éléments kuniques, Dada fait absolument partie de l'anti-fascisme et de la logique et de l' "esthétique de la résistance" ; au contraire, par ses éléments cyniques, il tend vers l'esthétique préfasciste de la destruction qui voudrait vivre à fond l'ivresse de la démolition.¹⁰⁸

Ce qui ressort de cette observation de Sloterdijk, est que le cynisme qui est une réaction saine d'anticonformisme, peut, lorsqu'il s'insère entre autres dans le rapport à autrui glisser vers une négation violente. Le mépris, la déception, la perte d'ironie qu'il souligne, sont autant d'indicateurs d'une perte de contact avec autrui et de l'instauration d'un sentiment de supériorité.

3.5 La dimension morale ou éthique du rapport à l'image d'autrui

À l'évidence, lorsque nous nous demandons si la distance a des vertus positives ou un impact négatif, nous nous questionnons sur la dimension morale ou éthique des réactions au pathos ou à la souffrance d'autrui représentée. En effet, la présence du cynisme dans le rapport à autrui éprouvé, que ce soit dans la réalité ou dans l'expérience esthétique ou médiatisée, soulève un questionnement moral ou éthique.

L'historienne de l'art Suzanne de Villiers-Human souligne que les œuvres d'art usant du pathétique, qui emmènent le public sur le terrain glissant du jugement et de la

¹⁰⁸ Peter Sloterdijk, *Critique de la raison cynique*, Paris, Éditions Christian Bourgois, traduit de l'allemand par Hans Hildenbrand, 1987, p. 489. P. Sloterdijk emploie le mot kunique en référence à la définition antique du cynique comme un original solitaire, un moraliste provocateur et obstiné, un moqueur qui met des distances.

sollicitude, l'entraînent de ce fait dans la sphère de la réponse éthique. « They employ the strategy of shock or direct address to pique viewers into an 'ethical' response to art ; to awaken viewers to their 'witness function' (Van den Berg 1996, Bordo 1996) and the function of 'solicitude' (Ricoeur 1992).¹⁰⁹ » L'œuvre d'art qui montre l'image d'autrui en souffrance introduit la question éthique dans l'expérience esthétique. Si on définit l'éthique comme une manière d'être au monde, ces œuvres proposent certainement une éthique, une manière d'être à autrui dans l'expérience vive et intense du simulacre.

Rousseau, dans son *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* en 1755, suggérait que le procédé rhétorique du pathos suppose un fond universel de sensibilité « naturelle » qui se construirait à partir de sensations communes. À ces présomptions d'un consensus moral humaniste, le postmodernisme est venu opposer et proposer l'alternative d'une réponse éthique qui se développerait plutôt à partir des différences et des dissensions. L'éthique dans sa conception postmoderne serait une démarche individuelle fondée sur la différence et l'expérience de l'altérité et non pas le résultat de l'adhésion aux règles de la morale consensuelle. L'éthique se distingue de la morale qui se fonde sur une obligation envers des règles rigides, extrinsèques, en proposant plutôt une démarche réflexive, intrinsèque, personnelle sur le vivre-ensemble. Le raisonnement éthique se construit à partir d'une hiérarchisation interne des valeurs par l'individu. L'éthique se veut une sollicitude raisonnée et non pas une réaction morale. D'aucuns auront souligné que la morale est idéaliste tandis que l'éthique est plutôt matérialiste et pragmatique.

¹⁰⁹ Suzanne de Villiers-Human, « Gender, Ideology and display », *Image and narrative*, Online magazine, numéro 4, Septembre 2002.

<<http://www.imageandnarrative.be/gender/suzannedevilliershuman.htm>> (page consultée le 25 mai 2007)

Emmanuel Lévinas, quant à lui, propose dans *Éthique et infini*¹¹⁰ de percevoir l'éthique comme une relation à l'autre qui dépasse le seul travail de la raison. Il la décrit comme une responsabilité intrinsèque à la rencontre de l'autre, un autre qui est infini. La simple proximité à l'autre est pour lui, responsabilité. Et ce contact se réalise par le visage. La vue du visage de l'autre éveille la responsabilité. Pour mieux illustrer cette idée, l'exemple de la mère contemplant le visage de son enfant apparaît le plus convaincant. C'est une « responsabilité vis-à-vis de ce que je n'ai pas commis¹¹¹ ». C'est une éthique qui se ressent en amont du travail de la raison, dans la sensation même du premier contact.

Il aura relevé également que la réaction compassionnelle n'est pas « naturelle » et qu'elle exige que le sujet s'arrache à lui-même pour se mettre à la place de l'autre. L'empathie qu'appelle le vivre-ensemble et le rapport à autrui, dérange, projette hors de soi. La sympathie est au contraire de la conception rousseauiste, contre-nature. Par l'empathie, l'autre fait irruption dans mon être et m'entraîne vers la voie infinie du poids de la responsabilité. Cette expérience de l'altérité en moi, « qui m'intrigue sans que je puisse m'y opposer, une altérité à laquelle je ne puis me soustraire et que j'éprouve malgré moi [...] »¹¹² voilà pour lui, le lieu de l'éthique. La rencontre d'autrui, la vue de son visage dénudé, ouvert et vulnérable nous projette d'emblée dans une relation éthique. Celle-ci exige une responsabilité. Ce lien de responsabilité à autrui, retire au moi sa « souveraineté ».

Je suis responsable d'autrui, je réponds d'autrui. Le thème principal, ma définition fondamentale, c'est que l'autre homme qui, de prime abord, fait partie d'un ensemble qui somme toute m'est donné comme les autres objets, comme l'ensemble du monde, comme le spectacle du monde, l'autre homme perce d'une certaine manière cet ensemble précisément par son apparition

¹¹⁰ Emmanuel Lévinas, *Éthique et infini*, Paris, Éditions Le Livre de poche, 1982.

¹¹¹ Augusto Ponzio, *Sujet et altérité sur Emmanuel Lévinas, suivi de deux dialogues avec Emmanuel Lévinas*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1996, p. 25.

¹¹² *Ibidem*.

comme visage. Le visage n'est pas simplement une forme plastique, mais est aussitôt un engagement pour moi, un appel à moi, un ordre pour moi de me trouver à son service.¹¹³

Cette affirmation contredit les positions humanistes qui affirment la souveraineté de l'individu affranchi, libre, maître de son destin et qui assume par l'action ses responsabilités dans la liberté et l'autonomie. Les critiques des Lumières ont souligné que l'idéal humaniste ne s'actualise pas dans la réalité et que l'histoire récente démontre que l'homme échoue à se gouverner par la raison. La raison et la voie de la connaissance ne suffisent pas.

Connaître, c'est toujours prétendre reconnaître pour s'y reconnaître. Le moi ne sort pas de lui-même pour se laisser envahir par l'inconnu. Dans l'acte de connaissance, il ne recherche qu'à se retrouver lui-même. [...] La connaissance opère par réduction et assimilation de l'inconnu au connu.¹¹⁴

Lévinas propose une autre voie, celle de l'exigence de responsabilité vécue dans l'expérience de l'altérité. Pour Lévinas, la responsabilité se ressent à partir d'une position passive du sujet. Elle se vit dans l'hétéronomie de l'intersubjectivité, et non pas dans la seule autonomie de l'être de raison souverain.

Pour la lecture des œuvres qui présentent autrui en situation de vulnérabilité et qui sont le sujet de cette thèse, la philosophie d'Emmanuel Lévinas offre des pistes très intéressantes. Car l'autre « se tient au-delà de mon monde¹¹⁵ » et ne saurait être réduit par mon activité totalisante. De telles œuvres pourraient donc offrir une scène, un

¹¹³ Emmanuel Lévinas, *L'asymétrie du visage*, une entrevue par France Guwy, pour la télévision Néerlandaise, 1986, Presses universitaires de France, Cités, 2006/1, no 25, p. 116-124.
<http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=CITE_025_0116> (page consultée le 30 octobre 2008)

¹¹⁴ Sylvie Leliepvre-Botton, *Ethique et infini (1981), la responsabilité pour autrui, Emmanuel Lévinas*, <<http://www.philophil.com/philosophe/levinas/ethique/levinas.htm>> (page consultée le 20 septembre 2008)

¹¹⁵ Augusto Ponzio, *op.cit.*, p.107.

théâtre pour l'expérience passive de l'altérité et les tensions contradictoires entre responsabilité et autonomie du sujet devant la souffrance d'autrui.

Sollicitude, pitié, compassion, empathie constituent un terrain glissant où notre rapport à la souffrance de l'autre s'égare dans des chemins déjà tracés (idéalisme, romantisme, cynisme, nihilisme, etc). Cette fonction de témoin sollicitée par l'œuvre qui offre la vue d'autrui en souffrance, peut prendre des formes diverses dans le contexte postmoderne. Le témoin lié par une obligation raisonnée à l'empathie dans le mouvement humaniste romantique est aujourd'hui un témoin ambivalent, informé, dérivant entre la croyance, le doute et la négation mais néanmoins sensible et affecté. Un témoin qui, libéré du poids du lien social formaté par des règles et des contraintes antérieures, ne peut assigner une simple réponse morale prescrite à ce qu'il ressent. Un témoin laissé dans le doute et sans chemins déterminés pour raisonner son expérience du bouleversement de l'altérité. C'est à ce témoin que s'adresse les œuvres de mon corpus.

3.6 L'empathie dans le contexte du simulacre de l'œuvre d'art

3.6.1 Le pôle de la réception — un public fatigué

Plusieurs sociologues et philosophes (G. Lipovetsky, A. Ehrenberg, C. Taylor, J. Baudrillard) décrivent la société d'aujourd'hui comme étant caractérisée par l'individualisme, le chacun pour soi et la nécessité de performer. Des valeurs et modes de vie qui ne favorisent pas le lien social ni la capacité de relation à autrui. Cette pression vers l'auto-réalisation et la performance est génératrice de fatigue et de problèmes psychologiques variés. Dans la quête de l'amélioration de soi et l'élaboration de son devenir, l'individu est constamment en situation potentielle d'insuffisance et conséquemment obnubilé par la fatigue. Il n'y a plus de lieu de

repos possible puisqu'il faut sans cesse s'améliorer. « Cette manière d'être (la dépression) se présente comme une maladie de la responsabilité dans laquelle domine le sentiment d'insuffisance. Le déprimé n'est pas à la hauteur, il est fatigué d'avoir à devenir lui-même. »¹¹⁶ Lipovetsky décrit l'individu contemporain : « traversant seul le désert, se portant lui-même sans aucun appui transcendant, l'homme d'aujourd'hui se caractérise par la vulnérabilité¹¹⁷ ». Ces auteurs dressent le portrait d'un individu vulnérable et donc potentiellement sensible à la vulnérabilité d'autrui dans laquelle il peut se reconnaître, mais également désolidarisé et isolé.

En se référant à *La fatigue d'être soi*¹¹⁸ un ouvrage du sociologue Alain Ehrenberg, cité plus haut, l'historienne de l'art Christine Ross a identifié dans son article, « The Insufficiency of the Performative : Video Art at the Turn of the Millenium »¹¹⁹, portant sur l'art vidéo récent, des tactiques formelles révélant une *insuffisance esthétique* et s'adressant à un public performant mais fatigué. Des tactiques qui utilisent, notamment, un ralentissement extrême, désintégrateur et une multiplication du point de vue, qui rendent l'image insaisissable et dont l'impact est de renvoyer le public à sa propre incapacité à la saisir. Selon Ross, ces œuvres de « l'esthétique de l'insuffisance » complexifient la perception et défient les normes sociales de performativité attendues du spectateur. Par la création de dysfonctions et de difficultés perceptives, ces œuvres offrent au spectateur la possibilité de se confronter au mythe de la performance en ressentant les défaillances et limites de leur propre corps percevant fatigué. Ainsi les aspects structurels de l'œuvre (vitesse ou lenteur extrême, par exemple), les stratégies esthétiques et formelles employées par les

¹¹⁶ Alain Ehrenberg, *La fatigue d'être soi. Dépression et société*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2000, p.11.

¹¹⁷ Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide, essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1983, p. 67.

¹¹⁸ Alain Ehrenberg, *op.cit.*

¹¹⁹ Christine Ross, *op.cit.*

artistes, font écho à certains aspects culturels d'un contexte social plus large, marqué par la pression de la course à la performance et par la fatigue.

Je remarque que les œuvres de mon corpus suscitent non pas une insuffisance perceptive mais plutôt une *insuffisance empathique* renvoyant le public à ses propres limites, ainsi qu'à celles des conditions de réception qui lui sont proposées. L'empathie est nécessairement empreinte d'insuffisance dans le simulacre où l'effet de réel possède des limites. Comme, je l'ai dit plus tôt, l'empathie ne pourra se déployer que s'il y a adhésion, créée par la persuasion.

L'image d'autrui en souffrance et vulnérable, devient le lieu par excellence pour la mise en mouvement de l'empathie et son observation. Cette image interpelle une performativité empathique, éveille un sentiment de responsabilité. La perception d'une *insuffisance empathique* devant le simulacre ne peut surgir à la conscience que dans un espace d'auto-observation, un espace de réflexivité généré par une œuvre où le public peut ressentir et réfléchir le mouvement (ou l'absence de mouvement) qui se produit dans sa sensibilité.

Dans ma production et les œuvres discutées au chapitre 4, le pathos est utilisé pour toucher et éveiller la sensibilité en combinaison avec des contre-stratégies de mise à distance qui viennent bouleverser le déploiement de l'empathie. Ces stratégies contradictoires répondent à un bouleversement plus général de la sensibilité (l'empathie) à l'image d'autrui en souffrance dans le contexte de sa surmédiation et du risque de sa réduction caricaturale.

Pour les artistes utilisant le pathos, la question qui se pose est celle-ci : comment s'adresser à un public décrit comme cynique, fatigué et trop sollicité dont la capacité d'attention et d'empathie semble compromise ? Cela pourra-t-il se faire par l'intensification des affects ou leur désintensification ou encore par un double

mouvement d'intensification et de désintensification ? Ce mouvement d'intensification-désintensification ou d'empathie-distanciation me semble servir à la négociation de la proximité et de la distance envers le pathos.

Car j'aimerais bien recouvrer un certain pouvoir sur ce pathos qui m'envahit et m'absorbe dans le pâtre de l'autre. L'œuvre d'art médiatique utilisant un double mouvement vers et contre le pathos m'aura servi à être saisie et dé-saisie de ce pathos, et à négocier cette proximité et cette distance envers lui.

Ce constat d'impuissance du spectateur et le désir d'une certaine puissance traversent les écrits de Nietzsche, comme le souligne Gérard Larnac :

L'excès, la contradiction et plus généralement les passions humaines, furent reléguées par la tradition socratique en des âges pré-apollinien, des temps barbares. Or, nous dit Nietzsche, l'élément titanesque (hybride) et barbare (étranger) propres au désordre dionysiaque sont les conditions même de l'existence de l'ordre apollinien. « Apollon ne peut vivre sans Dionysos ». Pourquoi ? Parce que sous l'apparence repose la « réalité primitive » (entendre : fondamentale). Mieux : la seconde est la condition de la première. La nature est douleur, joie, connaissance, mélange. L'hymne y devient cri. A ce stade, nous assistons à un dépassement définitif de l'opposition, si chère à la tradition humaniste, entre culture et nature. D'un côté « les muses des arts de l'apparence » (la culture) ; de l'autre l'ivresse qui mène à la vérité (la nature). Pour Nietzsche il est nécessaire de puiser dans les puissances naturelles si l'on ne veut pas sombrer dans une culture exsangue.¹²⁰

Devant la douleur de l'autre, nous ressentons la douleur dans sa force dionysiaque. Lorsque le scepticisme fait son œuvre et que nous doutons de la réalité de cette souffrance, l'apollinien nous éloigne de la force du pathos.

¹²⁰ Gérard Larnac, Jeudi 17 Mai 2007, *Aparté sur Nietzsche* <<http://poetaille.over-blog.fr/article-10455422.html>> (page consultée le 3 mars 2009)

3.6.2 S'attaquer au naturalisme : tactiques formelles de distanciation dans l'image en mouvement

Plusieurs tactiques formelles ont été développées pour broyer le naturalisme de l'image en mouvement et l'adhésion sans distance. Les tactiques formelles que sont la répétition d'un segment bref, le gros-plan extrême, le ralentissement, l'arrêt sur image sont des stratégies qui ont abondamment été utilisées en cinéma expérimental, qu'on pense, par exemple aux œuvres de Stan Brackage, Hollis Frampton, Andy Warhol, Michael Snow. Elles provoquent, pour la plupart une *insuffisance perceptive*, ainsi que l'a souligné Christine Ross. Ces œuvres ont été créées dans un contexte historique imprégné des courants structuralistes, modernes et ensuite postmodernes, et venaient s'inscrire en contrepoint au naturalisme des structures narratives dominantes dans le cinéma hollywoodien et en continuité des recherches en musique contemporaine (John Cage) et sur l'optique (Op art). De telles œuvres, dirigées vers le pôle de la réception, entendaient renouveler l'expérience du spectateur, lui redonner une certaine liberté oblitérée dans les conventions cinématographiques hollywoodiennes où l'usage du pathos et autres stratégies se faisaient éminemment prescriptives. S'attaquant ainsi au naturalisme du déroulement hollywoodien, ces stratégies formelles de distanciation qui envisagent le film comme matériau, démantèlent la possibilité du succès performatif du discours, d'un déroulement logique, d'un achèvement, d'une résolution menant à une dynamique d'interprétation finie.

La vidéo d'art, qui s'est développée concurremment avec l'apparition d'équipement vidéo accessible, a poursuivi ces recherches dans un contexte de présentation différent, celui de l'espace de la galerie. Le public de ces lieux n'était pas captif comme celui assis dans une salle de projection, mais debout et libre de circuler, rendant ainsi la durée et l'intensité de son attention beaucoup plus volatiles. On a assisté à l'émergence d'œuvres vidéographiques courtes et répétitives pouvant être

associées à une autre forme courte présentée en galerie et qui leur était contemporaine, celle des happenings ou des actions. L'œuvre vidéo en galerie ouvrait un espace temporel différent de celui de la contemplation du tableau. L'exagération de la durée, le travail en temps réel, constituent autant de stratégies de réappropriation du temps dans le déroulement temporel fabriqué du montage cinématographique.

Les contre-stratégies envers le pathos et les tactiques formelles qui les actualisent dans des œuvres d'art médiatiques actuelles, viennent activer et contrecarrer le naturalisme du pathos. Ces tactiques s'attaquent à l'adhésion univoque et fusionnelle au pathos généralement prescrites dans le cinéma hollywoodien. En s'adressant à la performativité empathique attendue du public, elles démontrent que l'empathie n'est pas un chemin facile et sans écueils où la douleur d'autrui peut être réduite à la lointaine figure de l'indigent. On ne peut y suivre le chemin des idéalismes humanistes et romantiques car on n'y retrouve aucun encouragement lyrique.

Après un premier contact intensifié par l'usage du pathos, l'empathie sera plutôt affectée dans un deuxième temps, par des effets de rupture, de désaisissement et de freinage provoquant la dissociation et l'ambivalence. Ainsi l'adhésion au pathos qui ravit le public à sa propre subjectivité pour le projeter dans la souffrance d'autrui et le poids de cette responsabilité, se verront utilisés mais également entravés et problématisés par de telles stratégies.

3.6.3 L'espace de la galerie et la médiation du rapport à l'autre

Le public qui fréquente les galeries est un public averti. Il est dès lors dans une posture sceptique, informée et peut-être cynique. Qu'est-ce que le contexte de présentation en galerie peut offrir à la relation du public au pathos ? Il est certainement un élément constituant de la scène symbolique où s'expérimente ce

mode d'appréhension de la souffrance fondé sur un mouvement empathie-distanciation propre au double mouvement que j'observe et analyse dans cette thèse.

Il est possible, dans un premier temps, de décrire ce contexte pour sa configuration physique d'espace vide aux murs blancs, comme étant froid et clinique et donc propice à la distanciation. Devenues des objets figés spatialement et temporellement, les présences convoquées par le simulacre de la vidéo sont chosifiées par le cadre et la répétition de la boucle et l'écrin blanc des murs de la galerie. Mais il faut constater aussi que ce contexte offre des conditions propices à une plus grande qualité attentionnelle soit : l'isolement, la concentration, le silence, qui pourraient agir comme contrepoids à l'attention dispersée, fatiguée, cynique et trop sollicitée du spectateur contemporain. La fonction de la galerie étant d'exposer au regard, d'amener à l'attention, celle-ci offre un cadre d'observation privilégié.

L'œuvre d'art médiatique qui présente l'image d'autrui en souffrance de manière « intensifiée » par la répétition, dans le cadre d'attention privilégié de la galerie propose au public un temps d'arrêt, un temps d'attention à l'autre dans l'expérience du simulacre.

L'œuvre se propose également comme médiation du rapport à l'autre. Elle utilise les conditions d'attention exceptionnelles, propices à la concentration et à la réceptivité que lui offrent la galerie et crée une scène, un espace pour l'expérience de l'empathie. D'une certaine façon proche de l'ethnographie, cette œuvre extirpe de la communauté, l'image d'individus qui deviennent des objets et amène l'attention sur leur comportement, leur apparence, leur tenue, leur langage. Parce que ceux-ci ne peuvent regarder en retour, le public a tout le loisir de les *fixer* et de les *dévisager*.

Fixer et dévisager dans la gradation de Pierre Ouellet¹²¹, je le rappelle, dénotent une intensité et une fascination. Ces œuvres permettent donc un regard qui n'est pas socialement accepté et qui rappelle la posture voyeuriste ; regarder sans être vu. Comme le souligne également Donigan Cumming¹²², il n'est pas permis dans l'espace social, en effet, de fixer l'autre, surtout lorsque celui-ci est en position de vulnérabilité et de faiblesse, ce regard insistant est perçu comme une impolitesse. S'il avait lieu dans l'espace social, ce regard viendrait signifier à l'autre que sa faiblesse a été vue. Et le regardeur qui se projette dans l'autre, n'aimerait pas être vu lui non plus en situation d'indigence. Un regard insistant vient signifier également que celui qui regarde est affecté à un point tel qu'il laisse tomber sa retenue habituelle.

Dans l'espace de la galerie, l'œuvre donne donc à ce regard une certaine liberté, partiellement affranchie de certaines conventions sociales. Le contexte de la galerie et du différé de l'image vidéographique ou photographique permet de dévisager. Cette liberté trouvera à se déployer, sans le regard de l'autre, dans la durée offerte par l'œuvre. Dans le *dévisagement*, il y a le plaisir de la liberté de regarder mais aussi le déplaisir du voyeurisme et du sentiment de culpabilité qui l'accompagne.

Dans cette durée, le phénomène de l'empathie, les mouvements entre soi et l'autre pourront être ressentis. De plus, comme je l'ai déjà souligné, l'œuvre d'art médiatique offre souvent la possibilité d'une proximité au sujet, par le biais des projections plus grandes que nature, où les personnes sont magnifiées. Cette proximité, cette intensification du regard constituent des conditions privilégiées de rencontre avec le

¹²¹ Pierre Ouellet, *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*, Québec, Les éditions du Septentrion, et Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2000, p. 124-126.

¹²² Donigan Cumming, *Continuity and Rupture*, texte d'une conférence donnée par Donigan Cumming dans le cadre de la tournée française de Donigan Cumming : Continuity and Rupture. une série de projections vidéo organisée par le centre culturel canadien et Transat video, présentée à Paris, Hérouville, Saint-Clair, Strasbourg et Marseille, du 25 octobre au 2 novembre 1999.
<<http://www.horschamp.qc.ca/2004/Emulsions/rupture-cumming.html>> (page consultée le 5 mars 2005)

visage de l'autre (ou de façon plus large, son corps). Cet autre, dans le simulacre, est vulnérable, exposé. Et parce qu'il est vulnérable, le sentiment de responsabilité ressurgit et bouleverse.

La durée, la proximité et l'intensité de l'appréhension sont des conditions qui peuvent permettre à l'affect de suivre son cours, sans risques, dans ce cadre de négociation du rapport à l'autre. Alors que dans le rapport à l'autre en souffrance non médiatisé, dans l'espace social, les risques et les affects sont beaucoup plus grands.

3.6.4 Sensibilité différée du *ça a été*¹²³

L'une des limites de la perception du public est inscrite dans le temps différé de l'image médiatisée. Dès l'avènement de l'usage de la photographie dans les médias imprimés, ce temps différé créa une situation perceptive impossible : celle de se trouver confronté à un ailleurs réaliste mais provenant d'un autre espace temporel. N'étant ni dans le même espace ni dans la même temporalité que la réalité qui nous est présentée, nous ne pouvons agir. Il y a choc, il y a *différence* et *différé*. Et cette *différance*, pour reprendre la terminologie de Derrida, s'expose également dans l'écriture, dans l'œuvre d'art.

Sontag argumente que ce temps différé induit un sentiment d'impuissance devant l'image mais que cette passivité n'est pas synonyme d'absence de sentiments¹²⁴. Je dirais pour ma part que le public ne pouvant agir dans l'immédiat, est maintenu passif

¹²³ Concept de Roland Barthes dans *La chambre claire, note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma et Seuil, 1980.

¹²⁴ « Les gens ne sont pas endurcis par les images qu'on leur montre [...] à cause de la quantité d'images dont on les abreuve. C'est la passivité qui émousse le sentiment. Les états que l'on dit d'apathie, d'anesthésie de l'esprit ou du sentiment sont en fait pleins d'émotions : ces émotions sont la rage et la frustration. » Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, Paris, Éditions Christian Bourgois, traduction française Fabienne Durand-Bogaert, 2003, p. 110.

dans le subir et le pâtir, une condition pouvant posséder certaines ressemblances avec celle de l'éprouvé représenté. Cet état passif est propice à la réflexivité et l'œuvre d'art crée un lieu pour que celle-ci suive son cours. Dans cet espace, le public pourra réfléchir aussi longtemps qu'il le désire aux sensations et sentiments qui seront apparus en lui au contact de l'œuvre. Pour Sontag, la distance permise par l'œuvre d'art devant la douleur de l'autre est nécessaire car elle permettrait d'une part de mieux tolérer des images difficiles mais aussi l'analyse et la réflexion¹²⁵. Ainsi selon Sontag, la mise à distance n'aurait pas que des conséquences négatives sur la sensibilité tel que les tenants de la désensibilisation l'affirment, mais pourraient offrir des vertus positives.

Une situation présentée en différé entraîne une action qui sera elle-même différée et comportera un délai, si action il y a. Et le délai pour l'individu d'aujourd'hui, paraît contre-productif et inassimilable dans ses habitudes de vie axées vers l'efficacité, la vitesse et la satisfaction de ses besoins immédiats. Pour Ehrenberg, nous sommes également enfoncés dans une crise de l'agir avec l'affirmation que tous les devenirs et libertés sont possibles¹²⁶. Cette crise de l'agir replace l'individu, impuissant devant ses propres contingences, ses limites. Le continuum humaniste Ressentir-Agir, fondé sur des valeurs morales, ne représente plus le cours naturel des choses pour l'individu postmoderne. Dans l'idéologie de performance, le spectacle des contingences humaines, de sa mortalité et sa déchéance doit être maintenu à distance dans des groupes considérés marginaux. Les médias présentent l'image de cet autre éprouvé de façon rapide et répétitive, générant une expérience du Ressentir sous pression, sans

¹²⁵ « Le sentiment domine qu'il s'attache une valeur moralement négative à ce condensé de réalité qu'offre la photographie ; que l'on n'a pas le droit d'éprouver la souffrance des autres à distance, lorsqu'elle est dépouillée de son pouvoir brut ; que l'on paie d'un prix humain (ou moral) trop élevé, l'apanage si longtemps prisé de la vision — cette capacité à se mettre en retrait de l'agressivité du monde pour se rendre libre d'observer et de choisir ce à quoi nous souhaitons prêter attention. » *Idem*, p.126.

¹²⁶ Alain Ehrenberg, *La fatigue d'être soi. Dépression et société*. Paris, Éditions Odile Jacob, 2000. p. 293.

agir possible, devant laquelle plusieurs mécanismes de défense entrent en jeu, dont le rejet cynique est le plus rapide.

Citoyens de la modernité, consommateurs de violence en tant que spectacle, partisans de la proximité sans risque, tous sont éduqués à considérer avec cynisme la possibilité de la sincérité.¹²⁷

La figure spectatrice à laquelle s'adresse les œuvres actuelles utilisant le pathos est affectée par le cynisme, la fatigue et la distance devant le spectacle du différé. Le différé crée un espace où l'empathie peut s'engouffrer, ressentir son impuissance et s'étioler. Le scepticisme apparaît et questionne : et si tout cela n'était que spectacle et fiction ?

3.6.5 Le simulacre de l'œuvre, sa « différance »

L'œuvre d'art est nécessairement simulacre, même lorsqu'elle exhibe, avec le plus grand effet de réel, l'autre en souffrance comme le font les œuvres photographiques ou vidéographiques. Il va de soi qu'on ne peut pas répondre par l'action à un simulacre de présence mais on peut cependant y réagir. L'œuvre permet non seulement d'observer dans l'autre, la souffrance que l'on souhaite dominer en soi et d'en ressentir les effets par empathie mais également d'observer la nature et le cheminement de ces effets.

L'œuvre d'art médiatique qui représente l'autre en souffrance par le biais de la photographie ou de la vidéo, crée un champ de présence vif et réaliste, provoquant un fort effet de réel, où l'on peut observer l'autre sans que celui-ci nous regarde en retour ou qu'il ne souffre du regard porté sur lui. Il y a donc différé et relation

¹²⁷ *Idem*, p.119.

inéquitable, de l'ordre du voyeurisme. Ce différé, ce *ça a été* de l'image indique une perte ; celle d'une véritable coprésence et d'une potentielle interaction.

Cette perte et cette absence à l'autre, liée à toute représentation, peuvent être associées de façon métaphorique à un sentiment de perte plus général. Celui de la perte des illusions de l'humanisme (de l'idéalisme), de la perte du pouvoir d'agir et d'une relation humaine qui ne serait pas fondée sur le simulacre.

De plus, lorsque l'iconographie présente des sujets dépossédés, en situation de perte de pouvoir sur leur corps, le motif de la perte est redoublé par cette qualité de double et d'absence propre à l'image. On assiste alors à une tautologie de l'accablement du pathos. Un pathos dans l'iconographie et un pathos dans le fait même d'être représenté et donc figé, extirpé du vivant et de son déroulement temporel pour entrer dans la temporalité de la représentation.

Les êtres entrent dans leur destin parce qu'ils sont représentés. Ils s'enferment dans leur destin. Mais c'est précisément cela l'œuvre d'art, événement de l'obscurcissement de l'être, parallèle à sa révélation, à sa vérité. Non point que l'art reproduise un temps arrêté : dans l'économie générale de l'être, l'art est le mouvement de la chute en deçà du temps, dans le destin.¹²⁸

L'œuvre d'art re-présente, elle présente en différé. L'autre y est à la fois une présence rendue vive par le médium réaliste de la photographie et de la vidéo, et présence spectrale de l'ordre de l'illusion. Passé l'effet de présence, surgit un sentiment de perte, de contact illusoire.

Ce sentiment de perte rejoint l'impuissance soulignée par Sontag devant l'expérience de la douleur de l'autre en différé. Il y a perte de puissance lorsqu'on est affecté et

¹²⁸ Emmanuel Lévinas, *Les imprévus de l'histoire*, Paris, Éditions Fata Morgana, 1994, p. 140.

puissance lorsqu'on affecte. Dans le différé et le simulacre, on peut être affecté mais on ne peut pas affecter.

3.6.6 Le scepticisme devant le simulacre

Stanley Cavell pense l'œuvre cinématographique, composée à l'aide d'une captation photographique, comme « l'image mouvante du scepticisme ». Car celle-ci nous fait ressentir à la fois une présence et une absence au monde. « [...] la photographie maintient l'être-au-monde en acceptant que nous en soyons absents.¹²⁹ » L'expérience du cinéma se fonde sur la suspension du jugement, et par son pouvoir de suggestion, favorise la croyance et le ressentir. Le cinéma constitue donc un lieu où le jugement/le scepticisme est ébranlé, mis en mouvement. Pour apprécier l'œuvre, il faut suspendre notre jugement, ne serait-ce que pour un moment, et croire à la vérité de nos réactions sensibles même si celles-ci naissent devant une œuvre de fiction.

Pour Marc Cerisuelo réfléchissant aux positions du philosophe Stanley Cavell sur le cinéma : « le cinéma devient art du passé, de l'im-posture du spectateur toujours en retard par rapport au film auquel il n'est jamais proprement présent¹³⁰. »

Mais Cavell va plus loin, il souligne la condition de simulacre du cinéma où « [...] le lien s'établit par l'installation dans la condition de celui qui “ voit sans être vu ”, et qu'ainsi le lien n'est établi qu'au prix de l'instauration de notre éloignement et de notre isolement absolus. Et c'est exactement le coût du scepticisme.¹³¹ » Ainsi selon

¹²⁹ Stanley Cavell, *Projection du monde: réflexions sur l'ontologie du cinéma*, traduit par Christian Fournier, Paris, Éditions Belin, 1999, p. 50-51.

¹³⁰ Marc Cerisuelo, *Stanley Cavell et l'expérience du cinéma*, *Revue française d'études américaines* 2001-2002 (n° 88) p. 53-61 <http://www.cairn.info/article_p.php?ID_ARTICLE=RFEA_088_0053> (page consultée le 5 juillet 2008)

¹³¹ Stanley Cavell, *op.cit.*, p. 249.

Cavell, la position sceptique éloigne et isole. Cette expérience d'éloignement et d'isolement, c'est ce que nous ressentons devant le simulacre de l'image et son illusion de proximité, où nous ne sommes pas véritablement coprésents à l'autre présenté pourtant avec un fort effet de réel. Il m'apparaît que c'est à la fois, l'espoir d'un contact et son impossibilité, qui sont ressentis dans l'expérience de cette séparation ontologique que nous propose l'image réaliste en mouvement.

Cette proposition de Stanley Cavell d'utiliser le terme « scepticisme en mouvement » pour décrire l'expérience du cinéma par le public, rejoint, à de multiples égards, ma façon d'envisager le double mouvement vers et contre le pathos. J'observe en effet, dans ce double mouvement dans des œuvres d'art actuelles, une croyance envers ce qui est ressenti — l'émotion existe puisqu'elle est ressentie — mais également le doute et la séparation liés au statut de simulacre de l'image qui a enclenché cette émotion — la personne représentée m'a touché mais ce contact est fondé sur un différé et un simulacre. Dans l'expérience du simulacre, je suis donc à la fois *proche* et *loin, avec* et *seul*. C'est ce que Paola Marrati décrit dans son texte sur Cavell :

Le sujet moderne, si on peut parler ainsi, est hanté par le scepticisme : la quête de la certitude du savoir et de la maîtrise technique ne se sépare pas de la hantise que la réalité soit à jamais inapprochable, séparée de nous par la forme même de notre subjectivité. Comme si le doute cartésien, une fois formulé, était destiné à revenir, à habiter la certitude elle-même. L'importance du thème du scepticisme, et la raison de sa persistance, tient au fait qu'il exprime ce sentiment de séparation ou d'isolement métaphysique.¹³²

Selon Stanley Cavell, nier la puissance de l'effet de réel des œuvres, c'est vouloir éviter d'être affecté et nier notre présence au monde et à autrui ainsi que la responsabilité qui en découle. Cette attitude, selon Cavell, parodie le scepticisme.

¹³² Paola Marrati, *Une image mouvante du scepticisme*, Presses Universitaires de France, *Rue Descartes*, 2006/3, no 53, Paris, p.67 <http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=RDES_053_0062> (page consultée le 5 juillet 2008)

C'est-à-dire qu'elle lui retire son potentiel de questionnement et d'affect en ne conservant que l'affirmation que l'image n'est qu'illusion sans lien au réel et donc sans impact. Mais l'expérience du cinéma et des œuvres d'art médiatiques, nous démontre bien qu'elles ne sont pas sans impact. Paola Marrati rapportant la pensée de Cavell :

Et si nous avons besoin de liberté par rapport à la responsabilité, Cavell remarque à juste titre que ce n'est pas la dénégation – ou le cynisme – qui peuvent nous la donner.¹³³

Le cynisme est entendu ici comme indifférence à autrui (et à son image), comme un déni entier.

3.7 Vertus ou défauts de la distance

La distance est au cœur de la question de la rencontre du pathos et du cynisme. C'est en tentant d'annihiler la distance entre le sujet représenté et le public et d'entrer dans les sensations profondes du public afin de provoquer l'identification au sujet que le pathos fait son œuvre. La mise à distance du pathos, quant à elle, s'effectue de différentes manières, entre autres dans des attitudes telles que le cynisme, le scepticisme, l'ironie, le nihilisme, (tandis que l'idéalisme romantique et la recherche du divertissement-spectacle au contraire, diminuent la distance et favorisent l'adhésion au pathos). Parmi les effets (positifs ou négatifs) possibles de cette distanciation, on pourra retrouver, de façon non exhaustive : indifférence, rire, mépris, détachement, négation, plaisir sadique, déplaisir, accoutumance, sentiment d'impuissance, sentiment de perte et d'absence, conscience de ses contingences, conscience critique, analyse, réflexion, raisonnement moral ou éthique. Dans tous les

¹³³ *Idem*, p. 68

cas, c'est le retour de la raison sur la passion qui prend différentes formes et affecte la sensibilité à divers degrés.

D'aucuns, comme Bertolt Brecht, auront imaginé les vertus positives d'une distanciation face au naturalisme de l'émotion qui enchaîne le public dans l'adhésion au spectacle et ce que ce dernier perçoit comme une aliénation. Bertolt Brecht avait avancé dans sa théorie du théâtre que les stratégies de distanciation favorisent la prise de conscience des enjeux représentés. Alors que, pour lui, le réalisme et le naturalisme en représentation ne peuvent que produire du divertissement, la distanciation peut, quant à elle, provoquer une prise de conscience et un meilleur entendement des situations présentées pouvant mener à l'action.

Nous avons besoin d'un théâtre qui ne permette pas seulement les sensations, les aperçus et les impulsions qu'autorise à chaque fois le champ historique des relations humaines sur lequel les diverses actions se déroulent, mais qui emploie et engendre les idées et les sentiments qui jouent un rôle dans la transformation du champ lui-même.¹³⁴

Ce que prônait Brecht, c'est l'emploi de la dialectique pour briser les naturalismes et activer la discussion. Dans ce projet, la distance critique vient désaisir le public du processus d'identification qui le plonge au cœur du spectacle, pour lui permettre la réflexivité. Ainsi, sans nier la puissance de l'émotion par le cynisme, on propose plutôt au public, différents degrés de distance afin d'envisager celle-ci sans s'y retrouver constamment immergé.

En résumé, la distance, dans l'optique moderne de Brecht, peut favoriser l'entendement face au naturalisme de l'émotion, comme le suggère également Susan Sontag tandis que la distance du cynisme postmoderne propose la voie de la négation

¹³⁴ Bertolt Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, 1948. [Suivi de] additifs au petit organon, 1954 / texte français de Jean Tailleur, 3^e ed. remaniée, Paris, Éditions L'Arche, 1978, p. 49.

de la sensation comme du sentiment et que la distance du scepticisme exprime un doute plus fondamental, révélant une angoisse et une solitude, une lutte entre raison et passion. Le différé et le *çà-a-été* de l'image en tant que simulacre, quant à eux, permettent de ressentir son absence (comme public) à la réalité représentée et de ressentir, à la fois, le ravissement et l'échec de la coprésence et une certaine insuffisance empathique.

Ce qui est en jeu dans ces œuvres qui entremêlent empathie et distanciation vis-à-vis de l'image d'autrui en souffrance, et dans les attitudes culturelles vis-à-vis de cette souffrance, c'est le bouleversement au contact de la proximité et la négociation de la distance envers l'émotion que ce contact provoque. Cette négociation est rendue possible, entre autres, par la médiation de l'œuvre qui montre la souffrance d'autrui.

TABLEAU N° 2

Dans le tableau n° 2, j'ai rassemblé, selon un degré de distance proche ou lointain, les réactions au pathos.

PROXIMITÉ	DISTANCE
Empathie.....	Cynisme
Adhésion, absorption.....	Rejet, négation
Diffusion thymique.....	Blocage
thymique	

TABLEAU N° 3

Selon des paramètres de distance, j'ai classifié dans les colonnes de gauche et de droite les attitudes culturelles et les qualités qui leur sont associées. Au centre, j'ai placé ce qui, appartenant aux œuvres, peut favoriser la médiation, la négociation de cette distance entre soi et les figures du pathos.

DISTANCES VIS-À-VIS DU PATHOS

Pathos	Négociation-médiation	Anti-pathos
Sans distance	Distance médiane	Grande distance
Romantisme	Ironie	Cynisme
Naturalisme	Jeu	Tactiques formelles de mise à distance
Empathie/sensibilité/affects	Art-esthétique	Indifférence
Responsabilité	Simulacre	Liberté
Passion	Temps différé	Raison
Impuissance	<i>Çà-a-été</i>	Puissance
	Scepticisme	
	<i>empowerment</i>	
Saisissement	Désaisissement	Rejet, déni

On remarquera dans le tableau n° 3, que les colonnes de gauche et de droite s'opposent. Celle de gauche proposant peu ou pas distance au spectateur devant le pathos et celle de droite lui en offrant beaucoup. Dans la colonne de gauche, diverses approches et facteurs, amènent le spectateur à adhérer au pathos et tandis que dans celle de droite, ceux-ci l'incitent à s'en dissocier. Dans la colonne du centre, on remarquera que le champ de l'art peut offrir une position médiane où négocier les rapports entre raison et passion, entre liberté et responsabilité, indifférence et sensibilité. Dans la colonne du centre, le spectateur n'est pas que passif, aliéné et

impuissant et il n'est pas non plus sur-puissant et cynique. Il est dans un espace qui favorise l'*empowerment*, c'est-à-dire, la liberté de conscience de sa propre position sensible sans l'aliénation par l'adhésion complète et aveugle ou l'aliénation par la dissociation froide. La diffusion thymique n'y est pas complètement bloquée comme dans la colonne de gauche, elle y possède encore un pouvoir de rayonnement. Mais cette douleur par empathie, cette thymie y est négociée, rendue supportable et surtout observée. L'œuvre d'art permet d'observer le parcours en soi de la douleur par empathie, la reconnaissance des figures qui l'activent et le contexte qui la met en scène.

3.8 Communauté de sujets et ethos énonciatif

Comme je l'ai souligné dans l'introduction de ce chapitre, le rapport au pathos que ces œuvres instaurent et permettent témoigne d'une sensibilité appartenant à un contexte culturel plus large et au contexte de l'art. Et les artistes, et le public ont en commun cette sensibilité. C'est ce que Pierre Ouellet nomme l'ethos énonciatif. Selon Jocelyne Lupien, les styles perceptifs employés et produits par les œuvres reflètent cet ethos énonciatif.

Ces styles perceptifs, par lesquels les œuvres sont modalisées, témoignent de la sensibilité (de l'ethos) non seulement d'un seul individu créateur mais de celle (de celui) d'une société et d'une culture à une époque donnée.¹³⁵

Et elle explique :

Ces styles perceptifs correspondraient à ce que Pierre Ouellet appelle « l'ethos énonciatif » qui renvoie aux manières d'être d'une communauté de

¹³⁵Jocelyne Lupien. « De l'intelligibilité du monde par l'art » in *Espaces perçus, territoires imaginés* (ouvrage collectif), Paris, Éditions L'Harmattan. 2004, p. 18.

sujets partageant la même sensibilité (affective, éthique, etc.) sorte de manière d'être au monde dont l'œuvre serait une représentation.¹³⁶

Ainsi les dynamiques instaurées par les œuvres englobent à la fois les énonciateurs et les récepteurs. Ces styles perceptifs :

s'avèrent des modes de représentation de postures identitaires subjectives et culturelles, en constante mouvance. Postures identitaires qui sont exprimées par des *gestalts* sensori-perceptives (tactiles, visuelles, kinesthésiques, posturales, etc.) qui nous révèlent que nous serions moins *devant* les œuvres que *dans* les œuvres.¹³⁷

L'emploi du pathos, par le biais de la figure du corps éprouvé, comme je l'ai souligné dans le chapitre précédent, contribue très certainement en suscitant l'empathie à faire ressentir au public qu'il est *dans* l'œuvre et non simplement *devant* celle-ci.

Le prochain chapitre examinera comment le style perceptif du double mouvement vers et contre le pathos se réalise dans mon propre travail et dans certaines œuvres de Donigan Cumming, de Sam Taylor-Wood et de Gillian Wearing ainsi qu'à observer ce que ce style perceptif nous révèle de notre rapport au pathos.

¹³⁶ *Idem*, p 18.

¹³⁷ *Ibidem*.

CHAPITRE IV

STRATÉGIES PATHÉMIQUES ET CONTRE-PATHÉMIQUES DANS QUELQUES ŒUVRES RÉCENTES

4.1 Le désir d'intensifier des stratégies pathémiques

Pourquoi donc brandir la figure du corps éprouvé et utiliser le pathos dans un contexte postmoderne cynique si ce n'est justement en réponse à ce cynisme ou pour, tout au moins, tester en quoi ce cynisme peut en affecter la réception et si cette figure du corps éprouvé est encore effective ? Il me semble qu'en ramenant la figure du pathos dans le contexte de la galerie, l'œuvre d'art médiatique actuelle évoque certes les grands motifs du corps éprouvé dans l'histoire de l'art, tels qu'étudiés notamment par Aby Warburg mais propose surtout un contexte d'appréhension lent, intense et attentif des limites et contingences humaines, par le biais du corps des personnes représentées et de celui du spectateur.

Ce choix d'utiliser le pathos dans la figure du corps affecté dénote un désir d'intensification, de la recherche d'une intensité immédiate, d'un contact rapide et intense avec le spectateur, au-delà, malgré et avec le cynisme. Le pathos insiste pour

que le contact se réalise, de corps représenté à corps témoin, dans ce lieu commun, partagé qu'est ce corps et ses aléas. Le pathos est insistant et la boucle vidéo est également insistante.

Dans son rôle rhétorique, instrumental et opératoire, ce pathos peut s'adresser à une figure spectatrice de prime abord indifférente ou cynique qui pourrait bénéficier d'un tel traitement de choc. Le pathos sert alors à enfoncer des portes fermées et c'est le retour du refoulé ; la peur de la mort, de l'indigence, de la souffrance morale et physique. Mais le pathos n'est pas qu'un outil rhétorique efficace ou outrancier, il est également *énergie configurante*, ébranlement, intensité (*pathosformel*) qui se transporte des uns vers les autres.

Dans mon travail et des œuvres récentes de la scène des arts médiatiques, ce pathos ne s'exprime pas dans un surplus de sentimentalisme et de lyrisme mais, au contraire, dans un surplus de réalisme et d'insistance du regard sur le corps éprouvé. La boucle vidéo combinée au plan fixe et à un sujet éprouvé immobile constituent le *modus operandi* du travail de création que j'ai réalisé dans le cadre de ce doctorat. Cette combinaison de tactiques est créatrice d'une figure spectatrice au regard insistant, ambivalente et sceptique devant le pathos.

Ce regard insistant sur le pathos du corps éprouvé, je l'observe dans plusieurs œuvres d'art médiatiques actuelles dont celles de Donigan Cumming, Gillian Wearing et Sam Taylor-Wood. La répétition insistante de la boucle, l'utilisation du plan-séquence fixe, de la projection plus grande que nature, proposent au spectateur d'adopter un regard insistant, dévisageant, scrutateur, révélateur d'une fascination passive et coupable vis-à-vis de la douleur de l'autre représenté avec un fort effet de présence.

C'est en ce sens, qu'à mon avis, de telles tactiques combinées à une iconographie du corps éprouvé produisent un ethos énonciatif symptomatique de notre rapport au

pathos dans la sphère sociale plus étendue, au-delà du monde de l'art contemporain. Elles révèlent une figure spectatrice ambivalente, impuissante et figée devant le pathos. De telles tactiques maintiennent le spectateur dans le pàtir d'une appréhension et d'une empathie gelée, rendue impuissante dans l'expérience du différé et du simulacre. Proposer l'empathie à une figure spectatrice cynique, c'est vouloir confronter sa sensibilité. En introduisant dans l'espace galerie des figures humaines pitoyables, il est prévisible que surgiront des réactions d'absorption ou de rejet. L'espace galerie hantée par ces figures éprouvées, devient ainsi un laboratoire pour l'expérience de l'empathie et la perception de ces limites dans le simulacre.

Dans ce chapitre, j'observerai, en détail, les stratégies et tactiques de médiation du pathos dans mon travail ainsi que dans certaines œuvres d'art médiatiques récentes ; *Karaoke* et *Petit Jésus* de la série *Moving stills* de Donigan Cumming, *Crying Men* de Sam Taylor-Wood et *Drunk* de Gillian Wearing.

La dernière partie de ce chapitre servira à établir des liens entre la forme des œuvres et la position du regard qu'elles offrent au spectateur. Ce regard sera lié à des qualités de figures spectatrices.

4.2 Médiation du pathos par le postural dans mon travail

Le pathos s'exprime d'abord dans mon travail par la posture des corps représentés. Dans un premier temps, à l'étape du développement conceptuel des œuvres constituant l'exposition *Mises à l'épreuve*, j'ai recherché des postures et situations qui pouvaient rendre le corps pathétique afin de lui conférer une résonance émotionnelle. La perception du pàtir et de l'empathie m'apparaissait devoir passer inévitablement par le corps : car c'est par le corps éprouvé que le pathos trouve un point de contact avec le corps du spectateur. Le corps, et sa souffrance, sont ce qui est

visible de la sensibilité et représentent l'élément partagé avec le spectateur. Il sert de passage rapide entre soi et l'autre. S'il est crédible, le corps éprouvé fait plus qu'intéresser ou toucher, il peut bouleverser.¹³⁸ Afin d'éveiller l'empathie du spectateur par le pathos du corps éprouvé, j'ai choisi de mettre à l'épreuve, à des degrés divers, mon propre corps et celui des figurants par le biais de la mise en scène.

Chacune des situations mises en scène dans *Mises à l'épreuve*, peut être vue comme « une petite mort », ces moments où le corps flanche, est faillible, où il n'a plus d'impact ni de pouvoir et que ses efforts semblent vains. Ce corps impuissant rejoint la figure de l'individu contemporain fatigué décrite par Alain Ehrenberg.¹³⁹ L'ensemble de ces situations a été imaginé à partir de mes propres sentiments de fatigue, d'impuissance et d'accablement.

Les postures des divers corps dans *Mises à l'épreuve* les font paraître vidés, sans intentionnalité, pris dans une fatalité tandis que le monde qui les entoure poursuit son mouvement. Ces postures des corps des figurants sont pathémiques — dos courbés, têtes baissées, bras ballants, repliés sur eux-mêmes — mais leur immobilité ainsi que la situation et le contexte où ils se trouvent le sont également — sous la pluie, en attente, caché dans un coin, assis sur le trottoir sous le regard des passants, en train de quémander de l'aide sans obtenir de réponse. L'inclination de la tête et du corps, la position assise suggèrent la soumission et propose une position de domination au spectateur. La posture vient signifier de façon pathémique un trouble, une faiblesse, une contingence, une vulnérabilité, etc.

L'immobilité des corps et l'étirement de la durée par la boucle vidéo, pour lesquelles j'ai opté, me servent à redoubler, à intensifier le sentiment d'impuissance lié à la

¹³⁸ Selon la terminologie des figures spectatrices au théâtre de Marie-Madeleine Mervant-Roux dans *L'assise du théâtre : pour une étude du spectateur*, Paris, Éditions CNRS, 1998, p. 72.

¹³⁹ « Le déprimé n'est pas à la hauteur, il est fatigué d'avoir à devenir lui-même. » Alain Ehrenberg. *La fatigue d'être soi : dépression et société*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2000, p. 11.

posture et à l'inconfort de la situation. L'immobilité fige la personne dans une impuissance, une non action, une passivité et la maintient dans la situation inconfortable. La boucle vidéo sert également à exagérer la durée de l'épreuve.

Dans mes deux œuvres *Youhou* et *Le canari*, ce n'est pas la durée de l'immobilité qui est exagérée, mais plutôt la durée de gestes répétitifs sans impact. En effet, *Youhou* et *Le canari* brisent ce cycle d'immobilité et présentent des personnages, au contraire, très agités, quasi hystériques dans l'expression de leur détresse, mais tout aussi pathétiques dans leur impuissance et devant l'indifférence suggérée qui les entoure. *Youhou* agite les bras mais ceux-ci retombent ballants à la fin de la séquence. *Le canari* sautille en rond dans un coin de mur sans issue, prisonnière d'une cage qui la dévoile sporadiquement au regard. La boucle vidéo, présentant ces gestes à répétition, vient contribuer à un sentiment de fatalité et d'impuissance, comme elle le fait également pour les figures humaines immobiles.

La spatialisation de ces corps impuissants, dans la mise en espace des œuvres, me sert à scénariser la relation du spectateur à ceux-ci. Dans mes projections vidéo, les corps sont un peu plus grands que nature et dans leur rapport au corps du spectateur, un fort effet de présence leur est attribué. Cette stratégie renforce l'effet miroir de deux corps face à face, celui du spectateur et celui représenté dans l'image vidéo. Cet effet miroir suggère une relation d'égalité pouvant favoriser l'identification.

Dans *Youhou* et *Le canari*, la relation que j'établis entre le corps représenté et celui du spectateur est différente. Présentés sur de petits moniteurs, les corps de *Youhou* et *Le canari* apparaissent au contraire minuscules, dérisoires et risibles. Le corps du spectateur fait office de géant devant ces derniers, il les domine. Il doit baisser la tête pour voir *Le canari* au sol et la lever pour apercevoir *Youhou* qui, quoique petite, est placée trop haut au mur. Ainsi, je modifie le rapport de force entre le spectateur et le

sujet représenté. Le regard du spectateur est placé dans une position dominante devant l'autre diminué.

Plusieurs de mes personnages sont mis en scène dans la rue avant d'être ramenés en galerie. Il est intéressant de noter, selon la catégorisation des distances sociales par Edward T. Hall, que dans une situation de *distance publique* lointaine, qui est celle de la rue et de la galerie par exemple, le corps communique en amplifiant ses gestes et sa posture.¹⁴⁰ Mon travail sur la posture indique que je destine mes œuvres à cette distance publique où rejoindre l'autre et communiquer demande un effort d'exagération, d'amplification.

Ce qui sert de point de contact avec le spectateur et qui est mis en évidence dans mon exposition *Mises à l'épreuve* ainsi que dans *Drunk* de Gillian Wearing, *Karaoke* de Donigan Cumming et *Crying Men* de Sam Taylor-Wood, c'est avant tout, le corps humain dans sa capacité à communiquer par sa dimension posturale.

4.3 Déplacement de la figure de l'indigent dans un corps commun, non marginalisé et dans le corps de l'artiste

Dans *Les assis*, les personnes représentées ne sont pas extraordinaires dans leur apparence ni marginales, elles sont ordinaires. Seules leurs postures accablées paraissent extraordinaires dans le contexte de la rue où je les mets en scène. On ne peut pas les considérer comme une communauté marginale, étrangère à soi mais plutôt comme une communauté à laquelle on pourrait peut-être appartenir. Dans les faits, quand je ne m'utilise pas moi-même comme dans *Infortunes #1*, *Youhou* et *Le*

¹⁴⁰ Edward T. Hall (dans *La dimension cachée*, Paris, Éditions du Seuil, 1971) étudie l'impact de ces distances chez l'homme. La distance publique s'étend de 3,60 à 7,50 et plus. Plus cette distance est grande, plus on doit s'exprimer avec des gestes amplifiés.

canari, tous ces figurants sont des amis, des artistes, des gens de ma communauté immédiate. Par ce choix, je déplace la figure de l'indigent dans mon propre corps et dans un corps autre que celui, réduit et caricatural, où on le maintient habituellement, pour tenter de lier à tous et chacun, la peur de l'indigence plutôt qu'aux seules figures marginalisées qui lui sont trop souvent associées.

Mes tactiques d'autoreprésentation et d'utilisation de figurants « ordinaires » s'insèrent dans une démarche de mise en scène comme celle de Sam Taylor-Wood et non pas dans une approche de style documentaire utilisant de véritables « indigents » comme dans le travail de Donigan Cumming ou de Gillian Wearing. Dans mon travail, l'ethos des figurants est moins crédible que celui de véritables « indigents ». Devant les œuvres qui constituent *Mises à l'épreuve*, le spectateur ressent dans un premier temps l'épreuve subie par un corps « comme le sien » avant de percevoir l'identité des figurants et de l'artiste et conséquemment, qu'il s'agit d'une mise en scène. Cette reconnaissance de la mise en scène provoque une mise à distance de l'empathie d'abord ressentie. Ce qui devient dès lors sous observation est plutôt l'incongruité de ces mises en scène et postures.

Dans une démarche plus près de la performance, les figurants et moi-même, faisons l'expérience d'adopter une posture « inadéquate » dans un espace public ; s'asseoir par terre au milieu du trottoir, se cacher dans un coin de mur, demeurer sous la pluie sans protection, etc. Ces postures ne sont pas des transpositions directes ni mimétiques des figures classiques de l'indigent mais elles l'évoquent de près ou de loin, surtout parce qu'elles se réalisent dans l'espace public de la rue. La posture non naturelle de ces assis relève visiblement d'une mise en scène. Cette information est un indice d'insincérité et indique une organisation du sens qui pointe vers des intentions discursives métaphoriques. Elle indique le procédé et crée un effet de dissociation. Un doute générateur de distance apparaît avec les indices d'insincérité comme ceux d'une mise en scène perceptible, de l'immobilité exagérée des personnes

et d'un ethos non crédible. Ce doute déréalise et agit à l'encontre de l'effet de présence, il provoque un certain effet de freinage. L'effet de liaison du pathos, qui provoque l'empathie, est contrecarré par le caractère incongru de l'immobilité des poses. La perception de la mise en scène comme procédé provoque le freinage de l'empathie.

Dans *Les assis*, les personnes sont assises sur le trottoir mais ce ne sont pas des mendiants. Ce qui pourtant est crédible, ce n'est pas leur identité mais le fait qu'ils ont effectivement tenu cette posture dans l'espace urbain. Dans mon travail, ce que la photographie et la vidéo servent à capter, ce sont des personnes qui se sont assises sur le trottoir dans une posture d'accablement au milieu des passants, c'est l'artiste détrempée s'abandonnant à la pluie, c'est un homme se cachant dans un coin, ce sont un jeune homme faisant de l'autostop sans succès et l'artiste hélant le spectateur de façon désespérée. Mes tremblements sous la pluie témoignent de la réalité de l'épreuve et agissent eux comme des indices de sincérité qui peuvent favoriser l'adhésion, la croyance et la diffusion thymique du pathos. Il s'agit là pour moi d'une façon d'évoquer la figure de l'indigent, en contournant son aspect réducteur, pour transposer l'idée de l'indigence dans un corps multiple.

Jouer l'indigence n'est évidemment pas la même chose qu'être indigent. Comme le souligne Denis Guénoun, théoricien du théâtre :

L'acteur ne commet aucun acte ; seulement des gestes. C'est-à-dire des comportements physiques dépourvus de l'intentionnalité, de la « fermeté volontaire », et de l'engagement dans le réel qui font les actes. Et s'il n'est pas un simple pantin agité, c'est que ces gestes sont soutenus par des passions : c'est-à-dire des modalités de l'éprouver, du sentir. L'acteur est affecté pas agissant.¹⁴¹

¹⁴¹ Denis Guénoun, *Actions et acteurs, raisons de drame sur scène*, Paris, Éditions Belin, 2005, p. 134-135.

Les figurants et moi-même prêtons nos corps aux gestes et postures de l'indigence, en empruntant aux « modalités de l'éprouver ». Ce faisant nous sommes affectés et passifs. L'empathie demeure possible envers les figurants et l'artiste qui ont rendu leurs corps vulnérables et qui ont adopté temporairement des postures affectées.

Les personnes titubantes que Gillian Wearing montre dans l'œuvre *Drunk*, sont de véritables alcooliques de rue. Gillian Wearing emploie donc ici directement la figure de l'indigent avec toutes ces connotations culturelles. Ce sont des personnes marginalisées qu'il est habituellement facile de maintenir à distance comme étant différentes de soi. Mais, selon Françoise Parfait, cette œuvre permet tout de même de s'identifier aux personnes ivres car nous aurions tous une expérience de l'ivresse, et souvent d'une certaine forme de déchéance. Je crois, pour ma part, que l'identification devient possible parce que cette œuvre met l'accent sur les corps plutôt que seulement sur l'identité très typée de l'indigent. Cela se réalise par l'emploi de la projection de très grand format où les corps sont plus grands que nature et par le fait qu'ils sont isolés sur fond blanc. Ce sont les postures et les mouvements qui communiquent la perte de contrôle de soi. Dans cette œuvre, la faiblesse du corps singulier est reconnue, partagée, ressentie et peut ainsi devenir, peut-être, espace commun :

Le spectateur sobre ne regarde plus avec émotion une communauté qui ne le concerne pas parce que celle-ci est mise au ban, qu'il le faut, et que c'est bien mais il s'inclut lui-même et considère l'alcoolique en lui, c'est-à-dire la part de lui quand son corps l'abandonne et quand il peut, peut-être, au-delà de tout jugement bien pensant, jouir néanmoins de cet état.¹⁴²

Ce qui produit un effet de liaison entre les corps marginaux des alcooliques et celui du spectateur, c'est donc l'expérience et la peur individuelle et partagée du corps qui flanche. C'est par le corps, et ce qui peut lui arriver, que s'établit le lien. Et c'est par

¹⁴² Françoise Parfait, *Vidéo : un art contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2001, p. 177.

l'empathie des neurones miroir que le spectateur ressent en lui l'inconfort des postures de l'ivresse.

Dans mon œuvre récente, *Le canari*, le corps de l'artiste personnifiant un canari, est pathétique mais également grotesque. Selon Mikhaël Bakhtine, le corps grotesque, se rabaissant, permet d'abolir la distance instaurée par le corps idéalisé de l'art classique¹⁴³. Le corps grotesque est plus humain parce qu'imparfait. Le corps nu de l'artiste personnifiant les mouvements d'un oiseau pourrait servir, en ce sens, à établir un lien de proximité avec le spectateur, en révélant son imperfection comme dimension commune. Le corps imparfait comme le corps éprouvé par l'échec et l'impuissance, offrent une contrepartie au corps parfait de l'idéologie de la performance.

4.4 Mettre son propre corps à l'épreuve

Dans mon travail récent, j'utilise l'autoreprésentation parce que celle-ci introduit auprès du spectateur, la perception d'une identité, d'un ethos crédible, celle de l'artiste se dévoilant et s'infligeant à elle-même des épreuves. Elle peut participer de la crédibilisation du pathos et contribuer à l'effectivité de son impact. Je m'en sers également, parce qu'il s'agit, avant tout pour moi, dans *Mises à l'épreuve*, d'exposer mon propre sentiment d'impuissance.

Cette utilisation de son propre corps éprouvé, filmé par une caméra fixe, évoque les pratiques de la performance. Je pense ici, dans un degré tout autre de violence, à la vidéo *Autoportrait* de Gina Pane (1973) présentant en temps réel une performance de 45 minutes, où l'artiste est étendue sur une cage au-dessus de 15 chandelles, subissant

¹⁴³ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduction du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970, p. 28-29.

l'effet de la brûlure pendant 24 minutes. Comme je l'ai souligné dans le chapitre sur le rôle du pathos, les figures du corps éprouvé sont récurrentes dans l'iconographie religieuse et elles le sont également dans les pratiques de la performance. Dans mon travail, cette iconographie de la souffrance physique n'est pas extrême, elle n'a pas l'effet choc des performances de mutilations de l'art corporel des années 70. C'est plutôt une souffrance à un degré envisageable, « raisonnable », souvent psychique plutôt que physique. Ce que mon travail a en commun avec les pratiques de la performance, c'est l'utilisation du corps comme matériau et « lieu » commun, lieu de rencontre, de contact avec le spectateur.

Dans les œuvres de la performance, la durée est un élément-clé, elle permet de faire ressentir le pâtir de la situation performée. La captation en temps réel confère une authenticité à l'expérience. À la différence de l'œuvre de Gina Pane, *Infortunes #1* n'est pas qu'une captation en temps réel d'une performance comme elle peut le paraître à prime abord. Sa durée a été manipulée et étirée de façon quasi imperceptible pour le spectateur. Des quinze minutes passées à grelotter sous la pluie pour *Infortunes #1*, je n'en ai préservé que deux qui ont servi à un montage en boucle rendant la durée de mon épreuve interminable. Le spectateur ressent à la fois la réalité de l'inconfort de la situation que l'artiste s'inflige à elle-même et, au fil du déroulement, s'il est attentif, l'irréalité de cette durée prolongée par la boucle. Il ne s'agit donc pas d'une simple captation en temps réel d'une performance mais plutôt d'une présence intensifiée par le montage. Comme chacun des personnages de l'exposition *Mises à l'épreuve* est présenté avec cette tactique de boucle vidéo combinée au plan fixe et à l'immobilité des personnes, on aperçoit dans un premier regard d'ensemble sur l'espace galerie, un certain nombre de ces présences figées. C'est en s'approchant d'elles que l'on découvre un léger mouvement. Si on demeure suffisamment longtemps devant chacune des projections, on réalisera que cette durée n'est pas « naturelle ».

Ce travail d'exagération et de manipulation de la durée dans mon travail le différencie de celui des artistes qui documentent en temps réel, leurs actions fondées sur la durée de l'épreuve qu'ils s'infligent. (Vito Acconci, *Centers*, 1971, où l'artiste pointe le doigt vers la caméra pendant 22 minutes 28 secondes ; Marina Abramovic et Ulay, *Breathing in breathing out*, 1976, où les artistes respirent l'air provenant de la bouche de l'autre pendant 19 minutes).

Plus près de moi, Rachel Echenberg manipule la captation de la durée de sa performance. Dans sa vidéo *12 hours* (2001), la caméra filme en plan fixe et par pixillation, un coin de rue en hiver à Montréal. On y voit en accéléré, l'artiste arriver en marchant, s'immobiliser, fermer les yeux et demeurer immobile pendant 12 heures tandis que la lumière du jour change et que les gens vaquent à leurs occupations autour d'elle. Dans cette vidéo, comme dans les miennes, le spectateur indifférent est personnifié par les passants.

Un autre élément commun entre mon travail et ces pratiques de la performance documentées par la vidéo, est l'emploi de la caméra fixe qui permet de se filmer soi-même sans opérateur. Cette caméra fixe, observatrice, simple outil de captation participe d'une grammaire qui se veut transparente, comme se voulait la caméra ethnographique de l'anthropologue Margaret Mead. Elle évoque également la caméra de surveillance, tout particulièrement dans mon œuvre *Le canari* où j'ai placé cette caméra fixe très haute, jetant un regard en plongée sur l'« oiseau ». Elle fabrique et suggère une intensité du regard de l'ordre de l'acte de fixer, observer. La caméra fixe et la caméra de surveillance indiquent un regard insistant.

4.4.1 Agir le pâtir

Se prendre soi-même comme objet fait jouer l'agir contre le pâtir. On peut croire qu'être à la fois « devant et derrière l'objectif, c'est détruire les dichotomies classiques sujet/objet, agir/transcrire, voir/être vue.¹⁴⁴ » mais ce serait faire fi du sentiment courant de ne pas se reconnaître soi-même lorsqu'on se voit en image et du sentiment d'altérité ressentie devant l'image de soi. Ce qui constitue également une figure ultime de l'altérité, c'est la question de sa propre mortalité et de la possible déchéance physique qui lui est associée. Donc, se représenter soi, mortifiée et figée, sans puissance d'action, relève, dans une certaine mesure, de la contemplation de sa propre mortalité.

Ainsi, je mets en scène, de manière active, avec mon corps, mon propre sentiment du pâtir. Et il s'agit là, pour moi, d'une forme d'affranchissement du pâtir, un pied de nez. Ce pâtir, qui est le mien, je le mets à distance, je le fais devenir autre par le biais de la mise en scène et de l'autoreprésentation. Pour le spectateur, le fait que l'artiste s'utilise elle-même peut être perçu comme un indice de sincérité mais il s'agit surtout d'une mise à distance aux effets bénéfiques d'affranchissement des diverses figures du pathétique en moi. Il s'agit de présenter la douleur, le spectre de la déchéance physique, et de la contenir dans un cadre et une durée, hors de moi, dans un lieu où je peux la contempler. Car la douleur vient habituellement rompre le sentiment de puissance du corps, son état *pl  nipotent*. Inscire celle-ci hors de soi de façon symbolique m'offre l'occasion d'une reprise de pouvoir.

   un autre degré, l'humour et l'autodérision me servent également à mettre à distance ces images où je me rends pathétique (comme dans *Youhou*, *Infortunes #1* et *Le*

¹⁴⁴ Maria Klonaris et Katerina Thomadaki, *Un cinéma corporel*, <<http://www.klonaris-thomadaki.net/texte3b.htm>> (page consultée le 15 mai 2007)

canari), où j'expose une fragilité, mon humanité, mes faiblesses et mes travers. Si souffrir, comme l'expose Michel Henry, démontre une adhésion à soi, une impossibilité de distanciation, se représenter soi-même en train de souffrir devrait, me semble-t-il, permettre un regard sur soi, une distance bénéfique. Faire l'idiote par exemple, constitue une stratégie de résistance qui permet de s'inscrire du côté de l'*underdog*, en contrepoint aux prétentions des idéologies de performance. Et comme il peut aussi y avoir dans la représentation de la souffrance, un flirt dangereux avec le romantisme, l'humour sert à neutraliser cette figure romantique. L'humour étant comme l'ironie, une tactique de mise à distance éprouvée. Exposer ses contingences dans un contexte de pression à la performance, permet de relativiser cette pression et de partager ce sentiment avec une figure spectatrice performante et fatiguée.

4.5 L'iconographie de la rupture et de l'isolement, l'espace urbain comme scène.

Il est plus aisé de percevoir la figure de la détresse contre un fond normatif. La rue, le trottoir et les jambes des passants agissent comme ce fond nécessaire contre lequel peut se détacher et être perçue la différence de la posture des figurants. Une constante de *Mises à l'épreuve* est la figure humaine isolée, en rupture avec son environnement, que ce soit dans les projections *Infortunes*, *Autostoppeur* ou *Youhou*, ou encore dans la série photographique *Les assis*.

Dans *Les assis*, tous les figurants sont en posture assise sur le trottoir au milieu des jambes des passants. Ils paraissent fatigués ou exprimant un refus d'avancer, de poursuivre dans la course folle environnante. Ce sont des corps singuliers parmi le corps commun de la foule. Le corps du public est ainsi représenté dans l'œuvre *Les assis* comme une masse de jambes en mouvement et indifférente. Dans *Les assis* et *Autostoppeur*, le public indifférent est personnifié par les passants et le trafic

automobile. Ainsi le visiteur de l'exposition *Mises à l'épreuve*, se voit présenté une image de spectateur indifférent à laquelle il pourra ou non s'identifier.

Dans la série *Les assis*, comme dans *Infortunes* et *Autostoppeur*, des individus s'inscrivent en rupture, soit par leur posture corporelle ou par leur relation au lieu et à ce qui les entoure. Tous sont immobiles tandis que leur environnement est en mouvement. Certains tentent d'établir un contact avec ce monde qui les entoure tandis que d'autres ont abandonné. *Moi sous la pluie* et *l'homme dans le coin* d'*Infortunes #1 et 2* sont, quant à elles, des représentations autistes, indifférentes à ce qui les entoure. Lorsque le mouvement est convié, c'est le monde qui bouge autour du sujet immobile, à l'exception de *Youhou* et *Le canari* où le sujet humain s'agite alors que le monde ne bouge pas. Cette cohabitation de l'immobilité et du mouvement crée, dans l'image, des espaces différents amplifiant la rupture entre le sujet immobile et ce qui l'entoure.

L'espace public de la rue où j'ai choisi de réaliser ces « mises à l'épreuve » agit comme une scène où peut mieux être perçu l'écart entre la personne éprouvée et son milieu. Dans *La présentation de soi*, le sociologue Erwin Goffman présente la vie sociale comme une scène théâtrale. Lorsque, dans la sphère sociale, un individu pose un geste inadéquat, cela produit un écart, une rupture.

Goffman est donc attentif à tous ces moments de rupture par lesquels la représentation sociale se défait dans la gêne et l'embarras, révélant ainsi dans leur nudité des individus qui se projettent et se présentent sans nécessité en endossant un rôle quelconque.¹⁴⁵

L'idée d'un écart réfère à des conventions ou encore à la création de deux espaces, deux contextes qui coexistent, se rencontrent et s'entrechoquent. En effet, les

¹⁴⁵ Frédéric Keck, *Erving Goffman et les rites de la vie quotidienne*, <<http://stl.recherche.univ-lille3.fr/seminaires/philosophie/macherey/macherey20042005/keckGoffman.html>> (page consultée le 20 mai 2007)

personnages immobiles ne paraissent pas appartenir au même espace-temps que les personnes en mouvement qui les entourent. Ce sont deux espaces qui sont représentés dans *Les Assis* et *Autostoppeur*, celui des figurants immobiles et celui des passants. Dans *Infortunes #1 et #2* et *Youhou*, l'écart se creuse entre le simulacre de l'image et le spectateur dans l'espace galerie. La posture des *Assis* est absurde, inadéquate. Le trottoir et les passants qui y circulent sont la scène contre laquelle se distingue leur singularité contradictoire. Selon Jean-Marie Domenach écrivant sur le théâtre de l'absurde : « L'absurde exprime la distance de l'homme au monde [...] la cruauté de l'ordre social, l'hostilité des autres...¹⁴⁶ »

Que l'artiste soit nue et batte des coudes comme dans *Le canari* constitue également un geste inadéquat selon les conventions de bienséance et de pudeur. Il se crée une rupture et un malaise qui pourra générer des réactions d'absorption comme de rejet. Le rire, devant *Le canari*, est malaisé et angoissé.

4.6 L'adresse à la figure spectatrice du badaud

Les passants aux jambes saisies par la photographie dans ma série *Les assis*, évoquent un spectateur en mouvement. À l'instar de Baudelaire, Mervant-Roux écrit :

Le passant, ou plus exactement le badaud, c'est-à-dire le passant arrêté dans sa marche par un incident intéressant, peut-être considéré comme un des paradigmes modernes de la figure spectatrice.¹⁴⁷

Dans les images qui forment la série *Les assis*, les passants sont saisis en mouvement par la photographie. Devant l'œuvre *Les assis*, par contre, le spectateur en galerie, lui,

¹⁴⁶ Jean-Marie Domenach, *Le retour du tragique*, Éditions du Seuil, Collection Points, 39 Sciences humaines, Paris, 1973, p. 218.

¹⁴⁷ Marie-Madeleine Mervant-Roux, *L'assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, Éditions CNRS, Paris, 1998, p. 71.

s'arrête. Le spectateur en galerie se retrouve ainsi le seul « arrêté » devant une foule en mouvement, observant un autre « arrêté ». Ce point commun peut favoriser l'identification ou du moins la solidarisation à l'assis représenté. Entre le spectateur et son alter-ego, l'assis, un flux humain, indifférent.

Autostoppeur fonctionne de la même manière, un individu solitaire et immobile, dans une posture pas tout à fait naturelle, qui pose un geste de demande, celui de faire du stop. Devant lui, passent à grande vitesse des voitures, des automobilistes. Le spectateur debout devant l'œuvre, est en position miroir, devant l'autostoppeur debout solitaire. Entre ces deux solitudes, le flux du trafic automobile. La vitesse des voitures, le son sec de leur passage agit comme le signe d'une indifférence. Il sépare le spectateur de l'autre représenté et le laisse à distance, contemplant l'échec de la demande de l'autostoppeur.

Infortunes #1 et *Infortunes #2* présentent des corps passifs, à d'autres corps passifs qui sont ceux du spectateur. Les individus représentés sont anonymes, baissent la tête ou tournent le dos et on ne peut avoir l'illusion d'entrer en contact avec leur regard. *Infortunes #1* et *Infortunes #2* peuvent, selon moi, être associées à des « incidents intéressants¹⁴⁸ » (pour reprendre la terminologie de Mervant-Roux) dans l'espace public urbain où je les ai mis en scène. Devant ces incidents intéressants, le spectateur déambulant dans la galerie reprend la position du badaud moderne, intéressé peut-être touché ou bouleversé, mais ayant toujours le loisir, la liberté de poursuivre sa route.

L'expérience traditionnelle de la visite de la galerie où un visiteur, relativement intéressé, est en position contemplative, rappelle en effet la dynamique à laquelle le visiteur participe habituellement en tant que passant en milieu urbain et le renvoie par

¹⁴⁸ « Le passant, ou plus exactement le badaud, c'est-à-dire le passant arrêté dans sa marche, par un incident intéressant, peut être considéré comme un des paradigmes modernes de la figure spectatrice ». *Ibidem*.

effet miroir à sa position dans la sphère publique. Par contre, ici, pas de menace réelle, la galerie offre un environnement inoffensif. Ces illusions de présences proposent une *proximité sans risque*, évoquée par Susan Sontag¹⁴⁹. La non action et la répétition de l'œuvre en boucle offrent au passant un temps de réflexion qui ne lui était pas accessible lors de l'expérience réelle de son passage en milieu urbain. La mise en scène, en tant qu'élément théâtral de distanciation, contribue également à cette réflexion.

Lorsque le spectateur badaud lâche l'image du regard intense et fixe où elle l'a entraîné et s'en éloigne, il abandonne l'autre et se défait de l'empathie ressentie et de la relation d'obligation et de responsabilité où celle-ci l'a plongé. Cet éloignement témoigne du bris de la fusion suscitée par le pathos dans l'œuvre. Le badaud est en mouvement et se libère rapidement des émotions ressenties devant les scènes entraperçues de la rue. L'attention du visiteur en galerie est plus grande et plus intéressée mais son passage demeure néanmoins rapide.

4.7 Le pathos de la fausse adresse

En convoquant ces présences affligées, je désire simuler l'expérience d'une rencontre, d'un regard voyeur dans l'espace public sur des personnes en difficulté ou en rupture avec ce qui les entoure. Devant *Infortunes #1 et #2*, le spectateur est un témoin passif et sert de contrechamp à la projection vidéo. Alors que dans *Autostoppeur*, l'idée d'un public est représentée par les automobilistes indifférents qui passent sans s'arrêter et dans *Les assis* par les passants dont les jambes en mouvement ont été saisies par l'appareil. Le spectateur est directement interpellé par l'œuvre *Youhou* où je le hèle en criant *Youhou* de plus en plus fort. Ces fausses

¹⁴⁹ Susan Sontag, *op. cit.* p. 119.

adresses convoquent la responsabilité du spectateur. Dans tous les cas, il n'y a pas de réponse possible à celles-ci.

L'utilisation du plan-séquence fixe reproduit une impression de temps réel et exclut l'usage du contrechamp dans l'image elle-même pour le situer plutôt à l'extérieur du cadre, du côté du spectateur. Comme le remarque Françoise Parfait, cette position de contrechamp imposée au spectateur l'incite à entrer en relation avec l'image, à lui servir de témoin, de répondant :

C'est donc le spectateur qui constitue le contrechamp d'un champ occupé par le destinataire, celui qui émet le message ou qui le transmet (...) Comment l'art a-t-il traité cette question qui pose un véritable problème : l'adresse sans retour, la fausse adresse, le faux retour, l'illusion d'interactivité ? L'illusion de présence.¹⁵⁰

Cette relation champ/contrechamp créée par l'œuvre indique un dialogue possible qui tente de s'établir entre deux parties, mais la contrepartie du spectateur ne peut répondre à l'adresse qui lui est faite par l'œuvre. Les œuvres de *Mises à l'épreuve* jouent de cette illusion de contact et de fausse adresse. Avec *Youhou*, *Autostoppeur* et *Le canari* un appel littéral est lancé : une femme hèle, crie *Youhou* en tentant vainement d'attirer l'attention, un jeune homme tend le pouce dans l'espoir qu'une voiture le prenne à son bord, des graines dans un bol attendent d'être lancées au canari. *Youhou* émet une adresse directe au spectateur, à laquelle celui-ci ne peut évidemment pas répondre. Dans *Autostoppeur*, le geste de l'autostop constitue, quant à lui, une représentation de l'idée d'une adresse et n'est donc pas directement dirigé vers le spectateur.

¹⁵⁰ Françoise Parfait, *Vidéo : un art contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2001, p. 223.

Le canari constitue dans mon travail, une étape d'intensification de la posture pathétique du corps ainsi que de théâtralisation de la fausse adresse par le biais de l'installation. Cette fausse adresse prend forme dans l'invitation faite au spectateur de nourrir l'oiseau en lui lançant des graines. Les graines éparpillées au sol autour du moniteur ainsi que le bol sur pied contenant des graines sont les signes de la mise en scène de cette fausse adresse. L'artiste-oiseau prisonnière de sa représentation et du moniteur vidéo ne pourra manger celles-ci.



Figure 4.1 *Le Canari*, 2008, détail, bol de graines, photo Élène Tremblay.

Dans *Infortunes #1 et 2* et *Les assis*, l'adresse au spectateur est indirecte et passive puisque les figurants tournent le dos ou baissent la tête mais leurs postures inconfortables interpellent.

Dans *Youhou* le sujet humain s'agite, appelle de façon active, et non pas de façon passive comme l'autostoppeur. C'est la séparation entre l'espace du simulacre et l'espace de la galerie qui conditionne l'échec de cette tentative de communication entre les deux. Le spectateur ne peut répondre à cet appel répété. Ici, le simulacre provoque la conscience vive de la perte. Il s'agit de la perte de la possibilité d'action et de réponse à l'appel d'autrui. Cette conscience avivée de la perte liée au simulacre renvoie le spectateur à la distance qui le sépare de l'image d'autrui et brise l'illusion

de coprésence. Elle le désaisit de la possibilité d'établir des liens et le renvoie à « son isolement et éloignement absolus¹⁵¹ », pour reprendre les termes de Cavell.

Youhou me montre toute petite, filmée en caméra fixe comme dans cette vidéo de Jochen Gerz, *Rufen bis zu Erchöpfung, Criez jusqu'à l'épuisement*, 1972, où l'on voit l'artiste, au loin dans le paysage, « s'égosillant [...] hélant sans réponse pendant 25 minutes.¹⁵² » Cette œuvre de Jochen Gerz et *Youhou* illustrent l'idée d'une fausse adresse, renvoyant destinataire et destinataire à leur solitude réciproque et à l'échec du contact dans le simulacre du médium réaliste qu'est la vidéo en plan-séquence fixe. La fausse adresse invite à vivre et ressentir l'impuissance du différé et le bris de l'illusion de la coprésence. Elle fait survenir la rupture et la dissociation après avoir fait miroiter le contact par effet de liaison.



Figure 4.2 *Criez jusqu'à l'épuisement*, Jochen Gerz, vidéo, 25 min. 1972.

4.8 Le pathos de l'échec du contact dans le simulacre

L'ensemble des œuvres de *Mises à l'épreuve* maintient le spectateur dans une position passive devant la détresse d'autrui. Elles lui rappellent que l'illusion de

¹⁵¹ Stanley Cavell, *Projection du monde: réflexions sur l'ontologie du cinéma*, traduit par Christian Fournier, Paris, Éditions Belin, 1999, p. 249.

¹⁵² Françoise Parfait, *op.cit.*, p. 215.

coprésence fait partie de l'expérience de l'œuvre et que celle-ci est marquée par une oscillation entre empathie et distance, entre croyance et doute. Au fil du parcours de l'exposition, le spectateur se retrouve entouré de présences qui peuvent l'affecter mais avec qui il ne peut entrer en contact. Sa propre absence à ses fausses présences qui ne le voient pas, devient perceptible dans les adresses tour à tour directes et indirectes qui lui sont faites et auxquelles il ne peut répondre. Il est confronté au sentiment d'impuissance provoqué par l'expérience du différé.

C'est dans l'absence de réaction à leur demande, par le biais de la fausse adresse, que se révèle l'écart entre le simulacre et le spectateur. « L'absurde naît de cette confrontation entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde¹⁵³ », écrit Albert Camus.

Il y a un pathos inhérent à la représentation qui n'est pas véritable présence mais seulement évocation de présence, simulacre. Il y a dans la re-présentation l'illusion de convoquer une présence, qui, tout aussi réaliste et séduisante qu'elle soit, demeure une illusion. Dans le simulacre, il y a une promesse de contact qui ne sera pas tenue, c'est plutôt à l'expérience récurrente de l'empathie et du doute que nous convoque, sans cesse, la re-présentation du pathos. Et c'est ce que mon emploi de la tactique de la fausse adresse contribue à souligner de façon explicite dans *Youhou*, lorsque l'artiste appelle le spectateur avec de grands gestes en criant *Youhou* de façon de plus en plus désespérée pour finalement abandonner.

L'utilisation de la fausse adresse contribue à rendre perceptible la rupture entre l'espace-temps de l'image et celui occupé par le spectateur. Malgré la naissance de l'empathie d'abord suscitée par mes images, le spectateur est laissé avec l'impression d'une non relation, avec le sentiment de la perte d'un lien social. Je travaille à accentuer la perception de l'écart entre l'espace de la représentation et celui où se

¹⁵³ Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe* dans *Essais*, Paris, Pléiade, p. 117-118.

tient le spectateur ainsi qu'à accentuer l'absence de contact et de relation possible afin de faire ressentir l'échec de l'empathie dans le simulacre du pathos.

Le rapport au pathos établi par l'œuvre devient métaphore d'un lien social déficient, d'une empathie gelée dans le simulacre. Devant l'effet de réel du simulacre, le spectateur est *avec* l'autre, devant le désaisissement de cet effet de réel, lorsque revient la conscience du simulacre, le spectateur est *seul*. Cet isolement où projette la fausse adresse du simulacre est, en ce sens, lui-même porteur de pathos.

4.9 Tautologie de l'accablement

Je souligne le caractère mortifère et mortifiant de la représentation photographique en mettant l'accent sur l'immobilité des personnes dans un contexte en mouvement (*Les assis*), celui de la rue et de ses passants. L'immobilité mortifiante propre au médium photographique, qui inscrit les objets dont il capte l'image dans une temporalité morte, est transposée dans l'image vidéo en mouvement. La répétition, l'étirement temporel, l'immobilité photographique agissent comme des mortifications du sujet représenté, qui paraît pris dans un bref instant de sa vie ne cessant de se rejouer. Cette exagération de l'immobilité peut provoquer divers effets ; la liaison par accablement empathique ou encore la dissociation par perte de crédibilité ou par impatience.

Je redouble l'accablement des personnages par des stratégies formelles qui possèdent également un effet accablant. Le corps éprouvé, en situation d'inconfort, demeure immobile dans un cadre fixe et une séquence temporelle répétitive et sans développement. Ainsi tous les personnages représentés dans *Mises à l'épreuve*, subissent l'épreuve de l'emprisonnement dans la représentation mortifère de la boucle vidéo et de la photographie. Cette tactique formelle agit comme un accablement par la forme qui ajoute à l'accablement représenté dans l'iconographie, voilà pourquoi je

la nomme tautologie de l'accablement. Cette durée insistante combinée à l'immobilité des personnes crée un espace-temps irréel où l'aspect vivant des personnes, qui ne bougent que légèrement, est figé dans le carcan mortifiant de la représentation. Ce carcan, je l'ai aussi nommé un purgatoire, c'est-à-dire le lieu et le temps de l'épreuve, là où l'accablé est de nouveau accablé par la répétition sans fin de sa re-présentation en boucle. Devant cette temporalité figée, et le spectateur, et l'objet sont tous deux maintenus dans le *pâtir* de ces « situations d'agonie »¹⁵⁴.

Ce temps figé de la boucle vidéo combinée à l'immobilité, pourrait également être associé à la temporalité de la dépression. Lorsque le sociologue Alain Ehrenberg s'emploie à décrire les effets de la dépression dans un contexte de culte de la performance, il note des phénomènes affectant le rapport au temps :

Ralentissement psychomoteur, inhibition et impulsivité, asthénie, ces notions peuvent se référer à n'importe quel modèle nosographique, mais elles portent toutes l'action pathologique. L'action arrêtée sculpte l'univers dépressif : le figement est une « syncope du temps », l'impulsivité est un raté de la temporalité.¹⁵⁵

Le ralentissement, l'immobilité, le figement se retrouvent dans les œuvres qui composent *Mises à l'épreuve*. Avec de telles caractéristiques, il serait possible de les associer à une esthétique de la dépression. Le montage en boucle invisible retient les sujets impuissants dans un temps sans fin et sans résolution, dans une temporalité figée.

Outre cet effet accablant sur la personne représentée, la boucle vidéo provoque un

¹⁵⁴ Expression empruntée à Nicolas Renaud, « La vérité du mensonge » Donigan Cumming, in *Le souci du document*, catalogue du Mois de la Photo à Montréal 1999, Éditions Vox, centre de diffusion de la photographie et Les 400 coups, p. 142. « Cumming s'intéresse particulièrement à ces situations d'agonie où une personne semble figée par sa perte de contrôle sur sa vie. »

¹⁵⁵ Alain Ehrenberg, *La fatigue d'être soi. Dépression et société*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1998. p. 240.

étirement de la durée qui entraîne le spectateur dans une insistance du regard. Donigan Cumming dit utiliser « la répétition de la re-crédation par la mise en scédne et de la boucle pour exercer une pression sur le spectateur afin de maintenir une tension et ainsi aller au-delà de l'absurde et de son négativisme pour produire des effets productifs¹⁵⁶. » Ce qui pourrait être productif, au-delà de l'absurde de la répétition, serait que le spectateur utilise cette durée étendue pour saisir les mouvements dans sa propre sensibilité et conscience et observer le processus de jugement qui s'est activé devant les figures de l'indigent.

À la différence de Donigan Cumming, j'utilise cette répétition pour maintenir le spectateur dans l'absurde et le négativisme. Je désire accabler le spectateur et lui faire ressentir l'absence de contact et son impuissance. L'immobilité, l'absence d'événement et la durée sont si exagérés dans mon travail qu'ils peuvent accabler le spectateur mais aussi provoquer un émoussement de l'émotion et de l'empathie, déjà remises en cause par les indices de mise en scédne. Le caractère interminable de la durée, associé à l'absence d'événement peut transformer l'émoussement en ennui tout comme il peut également conférer une dimension absurde et humoristique à la scédne.

L'étirement extrême de la durée de l'épreuve subie sous la pluie, par exemple, contribue à faire percevoir cette épreuve comme plus longue et pénible qu'elle ne l'a été. Cette exagération dans l'immobilité et le non événement qui caractérise mes œuvres peut permettre au spectateur de se libérer du sentiment d'accablement où je l'ai entraîné par empathie. Car cette extrême *patience* peut provoquer l'im-patience.

¹⁵⁶ Donigan Cumming, extrait du texte de la conférence prononcée par Donigan Cumming à l'occasion de la tournée française "*Donigan Cumming : Continuité et rupture*", série de soirées vidéo organisées par le Centre culturel canadien et Transat Vidéo, présentées à Paris, Hérouville Saint-Clair, Strasbourg et Marseille, du 25 octobre au 2 novembre 1999. <<http://www.horschamp.qc.ca/2004/Emulsions/rupture-cumming.html>> (page consultée le 5 mars 2005)

Dans *Le canari*, la tautologie de l'accablement ne se réalise plus, comme dans *Infortunes* par le figement mais plutôt par la métaphore de l'enfermement et de la mise à la vue théâtralisée et mécanisée. Le dévoilement de l'image du canari, lorsque la chape noire de la cage se soulève, provoque un effet de surprise. La théâtralisation du regard par le dispositif mécanique de dévoilement/recouvrement et le caractère grotesque de la pose favorisent le rire. Ce rire marque une rupture avec le sentiment d'accablement, un *empowerment*, une reprise de pouvoir pour le spectateur sur le sentiment d'impuissance représenté dans cette mise en spectacle théâtralisée. Mais ce rire provoque également un malaise, une conscience de soi et de sa responsabilité envers autrui dans la relation inéquitable que cette œuvre lui propose.

Dans *Le canari*, il n'y a pas d'exagération de l'immobilité de la pose mais plutôt exagération de l'agitation « hystérique ». Cette agitation pathétique dans la nudité pourrait évoquer celle de Pipilotti Rist dans son œuvre *I'm not the girl who misses much* (1986). Le canari est agité mais néanmoins prisonnier de son agitation répétitive. Il sautille sans but, d'un mur à l'autre. Le corps de l'artiste apparaît mortifié, pitoyable. L'accablement de sa position est redoublé par le dispositif de la cage qui l'enferme et le découvre tout à la fois de façon mécanique, grotesque et répétitive.

4.10 La temporalité du pâtre / du pathos dans mon travail

Un temps pathémique pour une représentation pathémique, voilà ce que ma tactique de tautologie de l'accablement présente. Le temps figé de la tautologie de l'accablement est pure patience, un pâtre en soi. Il est le temps de l'*affection*, à l'image de la passivité du spectateur affecté.

Cette temporalité, travaillée dans l'œuvre comme un matériau, est une découpe hors de la vie et du temps linéaire. Elle est le lieu, le théâtre de l'aliénation comme de l'affranchissement de ce temps linéaire. Aliénation lorsque le spectateur est captif d'un déroulement narratif conventionnel, ou encore captif de l'illusion d'un temps réel, aliénation lorsque cette temporalité est accablante, liante et qu'elle n'offre pas de possibilité de rupture, freinage, décrochage qui permette l'évasion. Il peut y avoir affranchissement dans l'expérience de la durée étirée, dans les ruptures et les freinages.

Cette temporalité du pâtir qui est proposée par la tautologie de l'accablement, lie et dissocie tout à la fois. Elle lie pour la durée d'attention que lui accordera le spectateur et elle dissocie par son exagération répétitive qui incitera le spectateur à s'éloigner. Elle ouvre un intervalle, un espace temporel autre. Elle est l'expression du travail statuaire de l'artiste qui saisit un instant et le fige.

En résumé, la tautologie de l'accablement propose une expérience temporelle du pâtir qui génère une image du temps proche de celle évoquée par Platon « le temps : une image, mobile, de l'éternité — immobile¹⁵⁷. » Le temps y est décrit comme une image mobile : ce qui est immobile, c'est la nature mortelle des hommes et la récurrence de leurs souffrances ; ce qui est mobile c'est le regard des vivants sur l'immobile et ce regard s'expérimente dans la durée. Il s'agit de la rencontre, du choc de deux temporalités ; le temps figé, statuaire, mort de l'œuvre et du pâtir et le temps vivant de l'appréhension.

Le temps figé de l'immobilité combiné à la boucle vidéo, offre une occasion au spectateur de ralentir sa vitesse d'appréhension, en contrepoint au rythme rapide qui règne dans la sphère médiatique et sociale. Ainsi une fois entrée dans la galerie, la

¹⁵⁷ Idée développée par Platon, dans *Timée*, Les Belles lettres, 37d, citée par Jacques Rolland, dans la postface de *La mort et le temps* d'Emmanuel Lévinas, Éditions de l'Herne, Paris, 1991, p. 137.

figure spectatrice du badaud aura ralenti le pas, se sera arrêtée quelques instants pour contempler la scène d'autrui en détresse.

La figure spectatrice du badaud qui erre dans la ville peu attentive et parfois intéressée, lorsqu'elle pénètre dans l'espace public de la galerie et rencontre ces simulacres de présences que constituent les projections vidéos, devient plus attentive. Dans ce contexte, sa sensibilité peut se mettre en mouvement et peuvent alors se manifester les figures spectatrices bouleversées, touchées ou intéressées de Mervant-Roux.

Ce que la boucle vidéo dans l'espace galerie propose, c'est un arrêt du temps pour une figure spectatrice inattentive, pressée, une figure spectatrice prise dans la fatalité du temps de la performance et du temps linéaire.

4.11 L'impact pathémique de la boucle vidéo et de sa durée

La boucle vidéo n'est pas qu'un mode de présentation s'adressant à un visiteur en mouvement, figure du spectateur contemporain et du badaud, passive et peu impliquée, elle possède également un impact significatif sur le sujet représenté. Elle retire au fragment temporel répété son unicité événementielle et lui confère une qualité mécanique, répétitive, outrancière et parfois même comique ou ridicule. Ainsi la capacité de l'image en mouvement à conférer une apparence de vie à la photographie se trouve-t-elle compromise lorsqu'elle est réduite à un court segment répété. Le sujet représenté y est chosifié dans une temporalité, elle-même chosifiée. La figure spectatrice s'y voit également forcée à la fascination et au voyeurisme par l'insistance de regard qui lui est assignée. La boucle est métaphore d'une attention figée et fascinée. Le retour de la boucle offre une durée dans laquelle le mystère de

l'autre ne peut s'épuiser mais peut simplement être contemplé. Devant la boucle, le désir d'une résolution narrative ou totalisante ne trouve pas satisfaction, on n'y trouve que le pâtre de la contemplation du temps figé.

La notion de boucle, que se partagent aussi bien le cinéma que la vidéo, a participé à la conception du temps comme milieu, sans début ni fin, un temps qui ne passe pas, qui n'est pas dramatisé, débarrassé de son inéluctabilité, une sorte de temps pérenne, proche d'une éternité.¹⁵⁸

Le temps qui ne passe pas, qui est dédramatisé, ne peut soutenir le déploiement du récit tragique mais il peut certainement soutenir l'expression du pâtre. Cette durée sans fin offerte par la boucle vidéo au pathos, m'apparaît agir de la même façon que l'accablement de la posture passive et pathétique. La boucle étire et exagère cette passivité. La boucle accable la représentation de l'accablé. De son observation intensifiée n'émerge pas de récit donnant un sens à cette souffrance à la manière du modèle tragique. Elle n'offre que la possibilité de la contempler. Ce qui ressort de sa répétition est, au contraire, un sentiment d'absurdité et de fatalité.

Pour Lévinas, l'œuvre d'art possède un caractère figé qui, comme la statue, ne se transforme plus dans le temps. « Toute image est, en fin de compte, plastique et l'œuvre d'art est, en fin de compte statue — un arrêt du temps ou plutôt son retard sur lui-même.¹⁵⁹ » Ainsi les personnages du Laocoon seront-ils aux prises avec les serpents éternellement, comme le souligne Daniel Salvatore Schiffer¹⁶⁰. En cela, Lévinas rejoint l'idée de la *pathosformel* de Warburg, d'un pathos qui, pour lui non seulement dépasse l'iconographie pour se retrouver dans la forme, mais qui existe

¹⁵⁸ Françoise Parfait, *Vidéo : un art contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2001, p.77.

¹⁵⁹ Emmanuel Lévinas, « L'entretemps » in *Les imprévus de l'histoire*, Paris, Éditions Fata Morgana, 1994, p. 142.

¹⁶⁰ « [...] éternellement Laocoon sera pris dans l'étreinte des serpents [...] » Daniel Salvatore Schiffer, *La philosophie d'Emmanuel Lévinas, Métaphysique, esthétique, éthique*, Presses Universitaires de France, p. 98.

dans toute œuvre d'art finie. « Dans l'instant de la statue — dans son avenir éternellement suspendu [...] le pouvoir de la liberté se fige en impuissance.¹⁶¹ »

La boucle vidéo confère à l'image en mouvement un caractère statuaire, pétrifiant, figé, sans développement et hors du temps linéaire qui tente de reproduire celui de la vie. L'individu présenté dans la boucle est prisonnier impuissant de cette temporalité répétitive. Les postures pathémiques du corps sont ainsi présentées avec un traitement temporel pathémique.

La boucle crée également une figure spectatrice figée, captive temporairement de l'acte de voir et de fixer. C'est à cette figure spectatrice que revient la responsabilité de briser le « contact » et de cesser de regarder dans la présentation en boucle.

Le fait que l'humanité ait pu se donner un art, révèle dans le temps l'incertitude de sa continuation et comme une mort doublant l'élan de la vie — la pétrification de l'instant au sein de la durée — châtimement de Niobé — l'insécurité de l'être pressentant le destin, la grande obsession du monde artiste, du monde païen, Zénon, cruel Zénon... Cette flèche.¹⁶²

4.12 Les vertus de la durée

Dans cette durée d'observation d'un temps figé, il devient possible pour le spectateur de se réapproprier sa subjectivité, d'observer le parcours de ses réactions au pathos et de se dégager de l'émotion suscitée par celui-ci. L'œuvre vidéo en boucle insistant sur la figure du corps éprouvé, capte l'attention avec des stratégies incitant d'abord à l'empathie puis étire la durée d'observation pour l'auto examen de sentiments plus fins, plus ambigus vis-à-vis du pathos dans la représentation.

¹⁶¹ *Idem*, p. 138.

¹⁶² *Idem*, p. 120.

Dans tous les cas, le temps mesuré des œuvres provoque des réactions de la part du spectateur qui vont d'un intérêt vif pour l'entraîner, à l'ennui provoqué par une image interminable ; figure beckettienne par excellence, l'attente d'un événement qui n'arrive jamais renvoie à la vanité de la condition humaine [...].¹⁶³

La temporalité construite par la boucle vidéo est celle de l'observation exacerbée et insistante, celle de la rencontre et non pas celle de la narration. La narration offre un regard scénarisé, une appréhension et une temporalité artificiellement reconstruites. Devant ces présences vives, intensifiées et figées, la perception sensible du spectateur peut s'animer, se mettre en mouvement et se transformer de façon progressive. La durée permet d'éviter la fuite du spectateur et d'insister pour que l'intensité de son expérience se transforme. La durée insiste pour « nous faire retrouver cette expérience de la *présence au monde*¹⁶⁴. » Elle permet d'aller au-delà du réflexe et de l'habitude et d'éviter la fuite devant la confrontation à l'altérité. La durée intensifiée offre la possibilité de s'émanciper des représentations réductrices des figures humanistes de l'indigent pour entrer en contact de façon plus directe et intense avec la dimension occultée, caricaturée mais réelle et partagée de la souffrance humaine et ce, par le biais de l'image du corps.

C'est dans la durée de cette observation que pourront surgir et se modifier les réactions à la diffusion thymique telles que celles énumérées par Jacques Fontanille et organisées selon deux mouvements ; absorption et rejet. C'est aussi cette durée qui permettra l'apparition du doute et le travail de la raison et qui permettra le passage de « l'affectivité passionnelle à l'affectivité non-passionnelle¹⁶⁵. »

¹⁶³ Françoise Parfait, *op. cit.*, p. 182.

¹⁶⁴ Pierre Montebello, *Qu'est-ce qu'une figure esthétique ?* <http://w3.philo.univ-tlse2.fr/IMG/pdf/MONTEBELLO_Qu_est-ce_qu_une_Figure_chez_Deleuze.pdf> p.7. (page consultée le 20 juin 2008)

¹⁶⁵ Mériam Korichi, *Les passions*, Paris, Éditions Flammarion, 2000, p. 41.

La boucle gèle, mortifie le sujet représenté dans un présent clos, déterminé. Par contre, sa répétition favorise un mouvement de la pensée qui, à chaque ré-occurrence, perçoit différemment. Cette différence convoque la découverte heuristique et la création de l'œuvre comme événement où la sensation de la découverte affecte le spectateur. Elle n'est pas sans lien avec l'éternel retour de Nietzsche et son actualisation deleuzienne : produire, dans la répétition de l'immanence, de la différence et de l'événement¹⁶⁶.

Cette durée peut permettre l'autoréflexion vis-à-vis de notre rapport au pathos, c'est-à-dire la création d'une connaissance et elle pourrait donc posséder, comme l'envisageaient Brecht et Sontag, des vertus pédagogiques. Cette connaissance pourra d'autant plus se réaliser si des effets de rupture et de freinage ont été employés et favoriser l'auto-réflexion vis-à-vis des réactions que le pathos a suscité. Le spectateur pourra observer dans cette durée qu'il a d'abord été saisi par l'empathie et ensuite dé-saisi de celle-ci ; saisi par l'intensité du pathos et puis dé-saisi par la conscience de la mise en scène, du procédé, de l'immobilité et de la répétition outrancière. Saisi, il se sera senti empathique, dé-saisi, il aura ressenti la perte et son insuffisance empathique. Cette perte, ce freinage de l'empathie se réalise au fil de l'habileté et de la performativité du spectateur à percevoir les codes utilisés. Cette habileté raisonnée risque fort de se transformer en une « raison cynique et une fausse conscience éclairée¹⁶⁷ » telle que Sloterdijk la définit si elle nie et rejette le premier impact du saisissement par l'empathie.

La combinaison durée-pathos peut aussi simplement être envisagée comme une formule du pathos (au sens où Warburg utilise *pathosformel*) saisissant le caractère

¹⁶⁶ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1969, pp 20-41 et p. 330.

¹⁶⁷ Concept utilisé par Peter Sloterdijk dans *Critique de la raison cynique*, Éditions Christian Bourgois, traduction de l'allemand par Hans Hildenbrand, 1987, voir p. 28, pour décrire le pendant actuel de la « raison éclairée » des Lumières. La « fausse conscience éclairée » serait une attitude fondée sur la raison et le cynisme.

passif de l'expérience de l'affection, comme un pâtir s'expérimentant pour le spectateur dans l'iconographie et dans la forme temporelle de l'œuvre et qui en modèle également l'appréhension. Un pâtir étendu, qui se propage de l'iconographie, à la forme et au spectateur. Et c'est ce pâtir étendu qui, je crois, se déploie dans l'ensemble des œuvres constituant *Mises à l'épreuve*.

Ce pâtir étendu est la rencontre de passivités, celles de coprésences, réelles ou évoquées, où le fait d'être affecté par l'autre révèle le lien de responsabilité qui nous unit à lui.

L'expérience des figures du pathos dans leur présentation en boucle vidéo et en photographie est elle-même productrice de pathos. Et c'est cette formule de pathos comme saisie du pâtir, saisissant à son tour le spectateur dans le pâtir, que mon travail explore.

4.13 La production d'un regard insistant et pâtissant

Ce que mes œuvres proposent au spectateur, c'est un regard insistant qui fixe longuement la mise en scène du corps éprouvé. Le dévisagement, l'observation voyeuriste de la souffrance de l'autre est alors rendue possible dans l'espace du simulacre et de la galerie. Dévisager et fixer, comme l'a relevé Pierre Ouellet, dénotent un regard animé d'affects et un degré élevé d'attention. Ce regard est immobilisé et essentiellement passif. Un tel regard témoigne du fait que le spectateur est affecté, qu'il pâtit. Plus près de l'image fixe, de la photographie, l'œuvre vidéo en boucle présente un fragment, une portion temporelle intensifiés. Ce regard insistant, parfois fixe, sur la souffrance témoigne d'une fascination pour celle-ci. La boucle vidéo combinée au plan-séquence (fixe ou non) propose une modalité d'appréhension de la souffrance modelée sur cette fascination. Cette stratégie d'insistance crée des

conditions de qualité attentionnelle intense. Elle est créatrice d'une figure spectatrice figée, fascinée, voyeuse.

Ce regard insistant sur le corps éprouvé différencie mon approche de celle d'artistes qui me sont contemporains, comme Bettina Hoffmann ou Adad Hannah, deux artistes montréalais qui utilisent la vidéo pour capter des figurants immobiles mais qui ne sont pas des figures du corps éprouvé. Bettina Hoffmann demande à ses figurants de demeurer en groupe, immobiles dans des mises en situation inspirées de la banalité du quotidien. Ces situations pointent vers la relation entre ces personnes en mettant l'accent sur leur position dans l'espace et leur posture. Elle utilise également la tension d'une musique de suspense pour ajouter à ces tensions interpersonnelles. L'immobilité agit dans son cas comme un figement photographique qui vient différencier l'espace-temps des figurants de celui de la captation et du regard. Ce regard est, lui, sans cesse en mouvement, tournant à répétition de façon mécanique autour des figurants. Chez Adad Hannah, ni la caméra ni les figurants ne bougent, tout est extrêmement immobile et photographique afin que le moindre mouvement des figurants vienne révéler la tactique de transfert de qualités photographiques vers la vidéo.

Dans mon travail, cette transposition de l'immobilité figée du photographique au vidéographique sert à amplifier, à redoubler l'épreuve subie par la personne représentée. Mais la durée exagérée de l'immobilité et du non-événement dans certaines de mes œuvres, peut également contribuer à l'émoussement et l'épuisement de ces affects, à la perte et au dé-saisissement de l'empathie. Cette expérience d'un saisissement premier suivi d'un désaisissement fait prendre conscience d'une empathie qui s'étirole. Le regard fixe et insistant de la boucle vidéo met sous le nez du spectateur l'objet du pathos et renvoie à la responsabilité de son empathie de sujet sensible.

Je préférerais donc me pencher dans ce qui suit, sur des œuvres combinant insistance du regard et figures du corps éprouvé, temporalité figée et postures du pathos.

4.14 L'insistance du regard sur des figures pathémiques dans le travail de Donigan Cumming, Sam Taylor-Wood et Gillian Wearing

Comme je l'ai soulevé en introduction, plusieurs œuvres ont récemment présenté des figures du corps éprouvé en utilisant la projection vidéo plus grande que nature, la présentation en boucle répétitive, le plan-séquence fixe, la photographie et d'autres stratégies qui génèrent un regard insistant et magnifié.

Je pense ici à *Moving stills* (1999) de Donigan Cumming et *Drunk* (2002) de Gillian Wearing qui utilisent ces stratégies pour présenter des figures humaines en difficulté : vieillard alité, personnes alcooliques, toxicomanes, malades, etc. Leur impact diffère toutefois selon les stratégies employées. Donigan Cumming emploie dans ses œuvres des personnes réelles qui sont à la fois elles-mêmes et également en représentation dans une entreprise de fiction-réalité. Dans *Drunk*, Wearing emploie de véritables alcooliques de rue mais les déplace en studio sur fond blanc. Les figures du corps éprouvé apparaissent dans une série photographique de Sam Taylor-Wood intitulée *Crying Men* mais elles sont incarnées par des figurants ou des acteurs, ce qui affecte leur crédibilité. J'aimerais, dans cette partie de ma thèse, observer comme ces œuvres font un usage ambigu du pathos et comment celles-ci agissent de façons différentes ou similaires aux miennes.

Je tenterai ensuite de dresser un parallèle entre la notion de *pathosformel* de Warburg et ces œuvres et les miennes. Je terminerai en résumant les stratégies pathémiques et

contre-pathémiques identifiées dans ces œuvres et les miennes et leur impact sur la figure spectatrice.

4.14.1 Intensification pathémique dans *Drunk* de Gillian Wearing



Figure 4.3 *Drunk*, Gillian Wearing, 1999, projection vidéo.

L'œuvre *Drunk* (1999) de Gillian Wearing intensifie les affects liés au corps défaillant. Dans cette œuvre, trois projections vidéo contiguës en noir et blanc montrent un groupe d'alcooliques de rue qui se déplacent avec difficultés dans l'espace blanc d'un studio. Leurs gestes déréglés, désinhibés, révèlent leur perte de maîtrise d'eux-mêmes et leur état d'ébriété. Ils se déplacent dans l'espace d'un écran à l'autre, un ou deux des écrans demeurant souvent vides et blancs et formant une scène de dimension théâtrale. Les déplacements évoquent une chorégraphie pour danseurs maladroits. Certains titubent, tombent, se couchent et s'endorment au sol, s'étreignent, urinent, d'autres se bagarrent.

Ces personnes sont de véritables alcooliques de rue, recrutés sur une période de deux ans (1997-1999) par l'artiste pour cette collaboration. Leur crédibilité agit comme un fort indice de sincérité et renforce le caractère poignant de leur présence et du pathos. L'échec des corps à se maintenir en équilibre ou à maintenir une contenance est

également poignant. Ainsi magnifiés par de très grandes projections, ces corps pathétiques, non performants, dérégés suscitent un malaise. Le spectateur est définitivement placé dans la position inconfortable du voyeur. L'isolement sur fond blanc contribue à amener l'attention sur les mouvements des corps et sur ces corps eux-mêmes. Le spectateur se retrouve dans la position du contrechamp, dans une proximité intime avec ces corps comme si ceux-ci s'inscrivaient dans un miroir lui renvoyant l'image cauchemardesque de son indigence possible. En extirpant les personnes de leur décor habituel, de leur contexte, cette tactique leur confère un statut d'humain plus générique qui peut faciliter le processus d'identification. Le surdimensionnement, la proximité, l'attention amenée sur les corps ont un impact d'intensification et nous rapprochent des personnes représentées.

Mais puisque ces figurants appartiennent à un groupe social marginalisé, il sera possible de bloquer le processus d'identification et de maintenir une distance qui rend ce « spectacle » encore plus désagréable en accentuant la position de voyeur qu'il nous assigne. Observer ainsi des personnes exposées en perte de contrôle et inconscientes de l'image qu'elles projettent est inconfortable.

L'esthétisation sur fond blanc et le surdimensionnement des corps contribuent à donner l'impression d'un spectacle ou d'une chorégraphie. Cela suggère un certain travail de mise en scène, un indice d'insincérité qui n'est pas assez puissant cependant pour contrer l'effet de sincérité de l'ethos, de l'identité des personnes. Cette tactique les inscrit dans un non-lieu, en dehors du monde à la manière des portraits sur fonds de studios d'Irving Penn ou de Richard Avedon ; une tactique qu'on pourrait qualifier d'objectivante, car elle réduisait au statut d'objet exotique et pittoresque les personnes photographiées.

Wearing joue d'une grande proximité imposée et d'une insistance du regard. Dans cette tactique de proximité au corps, il est toutefois possible, comme l'a relevé

Françoise Parfait, de ressentir et reconnaître dans cette perte de maîtrise, notre propre peur de perdre le contrôle de soi. Nous connaissons certes les effets de l'alcool puisque nous possédons une expérience empirique du phénomène de l'ébriété mais nous ne pouvons prétendre, pour la plupart, connaître la détresse de l'alcoolisme. Est également éveillée la peur de perdre la face, de se rendre ridicule et pitoyable. Le titre *Drunk* renvoie d'ailleurs à l'état et non pas à l'identité. Nous ressentons donc un double mouvement d'empathie et de distance envers ces comportements qui nous appartiennent et ne nous appartiennent pas. C'est en ce sens que cette œuvre propose une expérience médiatisée de l'altérité.

Le manque d'inhibition des personnages indique l'absence du souci d'être vu. Elle est signe de la négation de notre présence et de notre rôle de témoin en contrechamp.

Certains ont attribué à Wearing une position humaniste parce qu'elle peut paraître n'utiliser que la trop connue figure de l'indigent, placée hors de soi dans un groupe marginalisé. Mais il semble surtout subsister dans cette œuvre, le spectacle désespérant des contingences humaines, un spectacle qui affecte nécessairement le regardant. L'autre y demeure une énigme et l'œuvre n'incite pas à l'action par la pitié. Non, devant celle-ci qu'un désespoir commun, un *à-quoi-bon* nihiliste. Et c'est en créant les conditions pour l'empathie que l'artiste permet un contact humain et non pas humaniste. Il n'y a pas ici de prescription à sauver l'indigent. Il y a plutôt insistance à confronter l'image de l'indigent et à observer notre propres réactions devant celle-ci.

Pour le spectateur, la tentation totalisante demeure possible devant *Drunk* de Wearing, celui-ci peut se dire que ce ne sont que des alcooliques marginaux et maintenir cette réalité hors de lui. Mais l'empathie fait son œuvre devant la défaillance des corps car celle-ci est un phénomène déroutant, évoquant toutes les faillibilités possibles du corps et trouvant écho dans celui du spectateur. L'image de

l'indigent ne peut être totalement maintenue hors de soi devant la puissance des stratégies pathémiques employées par l'artiste.

4.14.2 *Moving stills* (1999) de Donigan Cumming, stratégies pathémiques puissantes et effets de rupture



Figure 4.4 Image extraite de la bande vidéo *Karaoke*, Donigan Cumming, 1999.

Nicolas Renaud, écrivant à propos de l'œuvre vidéo de Donigan Cumming, note que celui-ci braque sa caméra sur « ces situations d'agonie où une personne semble figée par sa perte de contrôle sur sa vie¹⁶⁸ ». Comme Wearing avec *Drunk*, comme les personnages de *Mises à l'épreuve*, ses sujets sont en perte de contrôle, en situation d'impuissance.

Parlant de son travail, Cumming soulève qu'on lui a déjà fait observer qu'il brise la règle de politesse consistant à ne pas regarder fixement une personne,

¹⁶⁸ Nicolas Renaud, *La vérité du mensonge*, sur Donigan Cumming dans le catalogue du Mois de la Photo à Montréal, Vox et Les 400 coups, 1999, p. 141.

particulièrement lorsque cette personne est en perte de pouvoir et d'autonomie (à cause de la maladie, l'indigence, la pauvreté), défigurée ou malade¹⁶⁹. La plupart du temps dans de tels cas, le regard se détourne. Ce regard insistant est véhiculé par le plan fixe, le plan rapproché et la répétition de la boucle.

L'effet de réel est très puissant dans le travail de Cumming comme dans *Drunk* de Wearing parce qu'il n'utilise pas des comédiens mais des personnes aux prises avec de véritables difficultés. L'identité, l'ethos des personnes agit comme indice de sincérité. Il filme celles-ci en se servant du langage du cinéma documentaire et en l'exagérant : caméra à l'épaule, suivant le sujet de très près, littéralement sous leur nez, traquant avec insistance l'émotion.

Les personnages de Cumming apparaissent si authentiques que l'impact du pathos qu'ils communiquent est très puissant. En établissant une distance intime, de très grande proximité de la caméra aux corps de ses sujets pathétiques, Cumming assigne au spectateur la position inconfortable d'un voyeur où les réactions diverses d'absorption ou de rejet de la diffusion thymique sont déclenchées. Cette exagération du travail de caméra trop proche et insistant, combinée à la présentation répétitive du montage en boucle, peuvent contribuer à rapprocher le spectateur du sujet comme à l'en distancier, mais elle ne le laisse certainement pas indifférent.

Ce qui constitue un tour de force dans le travail de Donigan Cumming, c'est qu'il réussit à présenter des figures de l'indigent en contrecarrant une perception réductrice et totalisante de ceux-ci. Il réussit cela en insérant des effets de rupture et de freinage,

¹⁶⁹ « La bienséance nous impose d'arrêter de regarder - c'est-à-dire détourner notre regard - lorsque la personne que nous avons toujours regardée perd ses pouvoirs, qu'elle est défigurée ou masquée par quelque appareil médical. Dans ce cas, où diriger notre regard ? » Extrait du texte de la conférence prononcée par Donigan Cumming à l'occasion de la tournée française "*Donigan Cumming : Continuité et rupture*", série de soirées vidéo organisées par le Centre culturel canadien et Transat Vidéo, présentées à Paris, Hérouville Saint-Clair, Strasbourg et Marseille, du 25 octobre au 2 novembre 1999. <<http://www.horschamp.qc.ca/2004/Emulsions/rupture-cumming.html>> (page consultée le 5 mars 2005)

des indices d'insincérité. En introduisant ces indices de mise en scène et de théâtralité dans des images qui possèdent une apparence documentaire, Cumming soulève un doute et vient ébranler le déploiement univoque de l'empathie et des sentiments condescendants de pitié. Son exagération de la proximité et du pathos révèle le procédé.

Moving stills (1999) de Donigan Cumming se présente comme une installation en galerie, regroupant trois grandes projections, jouant en boucle, la bande-son de chacune jouant une à la fois, alternativement. Je m'attarderai à décrire deux d'entre elles, soit *Karaoke* et *Petit Jésus*.

Dans *Karaoke*, la caméra s'attarde longuement en plan très rapproché — en distance intime selon la terminologie d'Edward T. Hall¹⁷⁰ — sur le visage d'un vieil homme dont l'apparence physique nous porte à le croire à l'agonie. Il lèche ses lèvres. On entend une musique, une petite chanson simple et joyeuse en langue incompréhensible (il s'agit d'une reprise d'une chanson western en Inuktituk). La caméra amorce un lent mouvement panoramique sur le corps du vieillard, qui mène au dévoilement final de son pied qui bat la mesure de cette étrange musique. Ce battement du pied apporte un nouvel élément au processus d'interprétation venant remettre en question notre première lecture du visage du vieil homme. Le pied qui bat témoigne du fait qu'il est beaucoup plus vivant et conscient que nous l'avions cru à prime abord. La musique ayant d'abord été perçue comme anachronique, finit par se révéler être appréciée par le sujet. La caméra repart en sens inverse vers le visage du vieillard et l'on comprend qu'il s'agit du même plan mais inversé car la musique joue à l'envers et le mouvement sur le visage du vieillard qui lèche ses lèvres est le même.

¹⁷⁰ Edward T. Hall, *La dimension cachée*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, p.147.

La première image sur le visage du vieillard suscite l'empathie et ses dérivés vers la pitié. Le contraste, la dissonance entre l'image du vieillard agonisant et la musique joyeuse amène un premier élément de doute qui provoque un jugement. La découverte de leur lien remet en perspective ce jugement. Le sujet qui avait été perçu initialement comme obnubilé par l'inconfort et le déplaisir de la maladie, apparaît plutôt être dans le plaisir de l'appréciation musicale. L'effet de surprise fait de cette découverte une expérience heuristique fondée sur la prise de conscience du parcours de notre interprétation. Ce bris de fusion avec le pathos entraîne une perte ou un désaisissement du sentiment de pitié initial qui incite à un retour critique sur notre réaction morale première et sur notre interprétation de l'image. Dans un effet de retournement, nous sommes laissés au dévoilement de nos propres lieux communs et préjugés. Cette expérience de l'œuvre rejoint cette idée de Lévinas selon laquelle autrui ne peut être réduit à l'idée que je m'en fait. Au fil du déroulement de cette œuvre vidéo, nous assistons à l'activation par le pathos d'un processus de jugement.

Dans *Petit Jésus*, un plan très rapproché nous montre le visage d'un homme visiblement très ému. Il pleure, son nez coule. D'une voix chevrotante, il récite par cœur un texte en rimes, exprimant son désarroi amoureux¹⁷¹. Une musique très sentimentale joue en arrière-plan, extraite de la bande-son du film *Once Upon a Time in the West*. De la morve pend de son nez, il renifle. Il sanglote, son visage est inondé de larmes. Il attrape une bouteille et porte un toast au petit Jésus auquel il souhaite Joyeuses fêtes. Il demande, sur un ton pathétique, au *Petit Jésus* de ne pas l'oublier. Reprenant des stratégies semblables à celles de *Karaoke*, le plan très rapproché et la musique en arrière-plan, *Petit Jésus* présente une dissonance entre l'apparente sincérité de l'émotion exprimée par Pierre, l'intensité de ce que son texte aborde et le ton de la récitation par cœur associée à la structure contrainte en rimes du texte qui

¹⁷¹ L'artiste nous apprend, dans une entrevue réalisée par Mike Hoolboom, qu'il s'agit d'un texte que le protagoniste, Pierre, a écrit en prison. Mike Hoolboom, *Interview with Donigan Cumming*, via email, completed July 14, 2006. <<http://www.donigancumming>> (page consultée le 20 mai 2007)

confèrent un aspect artificiel et faux à son expression. L'homme récite un texte appris. La musique, quant à elle, par son lyrisme et sa sentimentalité exagérée, contribue à la perception d'une mise en scène. Ces dissonances suscitent un doute quant à la sincérité et à la vérité de l'émotion malgré les pleurs visibles du personnage. Le caractère exagéré du jeu pathétique et de la musique provoquent le jugement et le rire.

4.14.3 Stratégies contre-pathémiques chez Cumming

Donigan Cumming demande à ses figurants et collaborateurs de jouer un rôle. Ainsi malgré toute la vérité de leur présence, ils ne sont pas tout à fait eux-mêmes. Le doute surgit lorsque des indices d'insincérité ou de mise en scène sont perceptibles. Dans *Petit Jésus*, Pierre déclame sa détresse dans des textes en vers. Malgré ses pleurs, ce ton déclamatoire et les rimes agissent comme des indices d'insincérité et provoquent un freinage, une perte de crédibilité de l'orateur et un effet de dissociation.

Il y a rupture de l'effet du pathos dans *Karaoke* quand nous découvrons le pied du vieil homme qui bat la mesure. Car ce mouvement du pied propose une émotion contradictoire à la première ressentie ; là où nous imaginions de la douleur, il y avait plaisir. La réaction d'empathie devant autrui affaibli ne peut plus, dans ce cas-ci, constituer une certitude inébranlable.

Les figures épuisées de l'humanisme et la réduction caricaturale de l'indigent dans une représentation univoque sont mises à mal par ces tactiques de rupture employées par Donigan Cumming. Celles-ci instillent un doute et génèrent une représentation plurivoque des individus qui échappent à la réduction.

Selon Cumming, ses photographies regardent fixement tandis que ses bandes vidéos « accommodent l'impression de fixer mais insistent pour retourner au sujet¹⁷² ». Il note que son style photographique se retrouve exprimé dans la vidéo par de longs plans fixes. Le long plan fixe en vidéo emprunte à l'esthétique de la photographie et à son intensité. L'insistance se réalise souvent dans l'installation vidéo par le biais du long plan fixe et de la boucle. La boucle (sans fin) vient prolonger cet effet et le répéter *ad vitam æternam*. Le long plan fixe et la boucle insistent ensemble pour solliciter l'attention.

Le travail de Donigan Cumming est exemplaire de ces effets de *rupture* et de *freinage*. Devant la très grande crédibilité de ses personnages, le spectateur reçoit comme une surprise ou un clin d'œil ces éléments qui le dé-saisissent du puissant effet de liaison du pathos. Les indices d'insincérité, de mise en scène, les actes contradictoires contribuent tous à rompre ou freiner notre propension à l'épanchement sympathique dans une relation irréaliste à l'autre, empreinte d'idéalisme et de préjugés. Ces stratégies de rupture et de freinage évitent le regard totalisant sur l'autre. Ce dernier demeure, dans les œuvres de Cumming, irréductible, opaque, fuyant la réduction.

¹⁷² Donigan Cumming, *op.cit.*

4.14.4 *Crying Men* de Sam Taylor-Wood, l'exemple d'un pathos contrecarré en amont et producteur d'une figure spectatrice cynique



Figure 4.5 *Crying Men*, Sam Taylor-Wood, photographie, 2002.

La rupture est totale et en amont dans le cas de *Crying Men* (2002) de Sam Taylor-Wood¹⁷³, puisque l'effet de liaison entre l'acteur et l'émotion qu'il incarne est compromis. Cette œuvre est un parfait exemple d'effet de dissociation. L'autre y

¹⁷³ Cette série a fait l'objet d'un livre *Sam Taylor-Wood : Crying Men*, accompagné d'un essai par Linda Nochlin, publié en édition limitée par Matthew Marks, New York and Jay Jopling/White Cube, Londres, Steidl, Gottingen, en 2004.

demeure sans impact renvoyant le spectateur à une perception totalisante et cynique de la figure de l'acteur.

Crying Men se présente comme une série de photographies montrant des hommes qui pleurent, nous reconnaissons dans ceux-ci des comédiens célèbres. La posture de ces hommes effondrés indique la douleur. Mais la croyance en la sincérité de ces pleurs est ébranlée par le fait que, ne sachant si ces pleurs sont vrais ou feints, nous ne pouvons que douter de la sincérité de la souffrance affichée.

La contre-stratégie employée dans cette œuvre se situe dans l'ethos, car l'information concernant l'identité sociale des personnes représentées nous est donnée d'emblée : ce sont des acteurs professionnels. L'ethos représente le potentiel de persuasion de la personne, sa crédibilité. Un comédien aura la capacité de faire surgir en lui des pleurs mais est-ce que ces pleurs « construits » sauront persuader ? L'ethos, la personnalité de comédien provoque une mise à distance et un doute immédiat, en amont. L'adhésion requise pour percevoir le discours comme authentique et son émotion comme recevable, n'est pas acquise.

Parce que ce pathos nous semble feint et qu'un doute persiste quant à sa sincérité, son effet s'en trouve contrecarré. Nous sommes devant le spectacle d'un spectacle. Y a-t-il sous ce pathos feint, un pathos qui ne le serait pas ? La question est renvoyée au spectateur : les pleurs d'un comédien peuvent-ils être perçus comme sincères ? Et n'est-ce pas tragique qu'ils ne puissent pas l'être, n'est-ce pas décevant pour le spectateur de ne pouvoir, non plus, se laisser aller à y croire ? Puisque le comédien doit prêter son corps au jeu, la relation étroite entre son corps qui expriment les pleurs et son esprit semble devoir passer par une intentionnalité qui utilise un procédé. L'intentionnalité nécessaire à l'induction des pleurs contredit la perception de ceux-ci comme devant être naturels et non le résultat de la volonté. L'acteur n'est pas

entièrement dans le pâtir, comme l'a souligné Denis Guénoun, l'acteur agit¹⁷⁴, il joue le pâtir, il ne le subit pas.

La suspension du jugement du monde du cinéma hollywoodien pourra peut-être se mettre en œuvre chez certaines personnes parmi le spectateur chez qui la diffusion thymique sera encore possible. Je crois cependant que le contexte que cette œuvre établit pour l'expression et la réception de ces pleurs éteint la possibilité de l'émotion, la rend caduque. Ce que cette œuvre réussit définitivement à mettre en branle est certainement un processus de jugement et d'évaluation, qui prenant le pathos comme objet, l'observe à distance derrière plusieurs couches de conventions. Ce qui attriste ultimement, c'est le constat de l'impossibilité de l'émotion dont la sincérité est indécidable. Cette œuvre, prenant pour objet littéral le pathos feint, nous place comme spectateur devant le désir frustré d'une émotion impossible, corrompue par un contexte plus large de conventions et par celui de sa présentation. Et même si la difficulté de la communicabilité de l'émotion dans le contexte de la société du spectacle était le sujet de cette œuvre, cette connaissance ne nous amène ni par l'émotion, ni par la surprise. Cette connaissance appartient bien davantage à un ensemble de conventions établies provenant de la culture hollywoodienne.

Le *star system*, la société du spectacle, l'ethos offrent un contexte problématique pour la diffusion des effets du pathos et contrecarre le déploiement de l'empathie. La figure spectatrice risque fort de demeurer intouchée et ne sera pas bouleversée devant *Crying Men*. Sam Taylor-Wood convoque plutôt une figure spectatrice distanciée et dissociée qui sera confrontée à son insuffisance empathique devant une œuvre qui joue de l'insuffisance persuasive paradoxale du comédien. Devant cette œuvre de Sam Taylor-Wood, il est facile de demeurer dans une position cynique.

¹⁷⁴ Denis Guénoun, *Actions et acteurs : raisons du drame sur scène*, Paris, Éditions Belin, 2005, p. 134-135.

Le caractère unique et authentique de l'émotion individuelle est contestée par la présentation répétitive de la série photographique montrant plusieurs comédiens à qui l'artiste a demandé de pleurer. Le nombre d'images et la diversité des individus ne paraissent témoigner que d'une curiosité ou d'une fascination pour la variété d'expressions par le corps de la souffrance morale. Ce nombre et leur arrangement en grappes au mur évoquent la collection.

Compte tenu de l'ethos incontournable, le véritable sujet de ces photographies demeure indécidable et multiple : s'agit-il de capter la capacité de ces individus à performer la souffrance morale ou de saisir ce moment où l'idée de la souffrance morale s'incarne dans le corps et donc passage de l'agir vers le subir ?

Le spectateur est entraîné dans une posture voyeuriste et consommatrice où la diffusion thymique est bloquée ainsi que l'empathie et où il ne peut y avoir de suspension du jugement complète.

4.15 La *pathosformel* de Warburg actualisée

Je me suis demandée si les stratégies formelles que j'utilisais dans ma pratique et celles que j'observais dans certaines œuvres d'art médiatiques actuelles pouvaient posséder certaines similitudes avec les *Pathosformeln*, *formules du pathétique* ou du *pathos* de l'historien de l'art Aby Warburg.

Dans le *Laocoon et ses fils*, œuvre emblématique de la *pathosformel* de Warburg, les protagonistes luttent pour leur survie, ce sont des héros tragiques. Dans mon travail, les protagonistes ne luttent pas, ils s'abandonnent à leur douleur, sans pouvoir. Dans les œuvres discutées de Cumming et Taylor-Wood, pas de lutte apparente non plus

mais on observe toutefois un certain *empowerment*, un regain de pouvoir dans la figure de l'éprouvé : dans le pied qui bat la mesure du vieillard de *Karaoke*, dans le jeu théâtral et récité de Pierre dans *Petit Jésus* et dans le statut de comédien professionnel des protagonistes de *Crying Men* de Taylor-Wood. Les protagonistes ne sont pas que passifs, ils ne font pas que subir, ils agissent, jouent. Dans mon travail, c'est dans *Youhou* et *Autostoppeur* que les personnes représentées deviennent plus actives dans leur adresse directe ou indirecte au spectateur.

Les aspects formels de torsions, tensions, postures, exprimant la douleur et la passion pour Warburg ne se retrouvent pas non plus dans les œuvres de mon corpus. Dans celles-ci, pas d'emphase plastique ni d'enthousiasme ou de lyrisme (passion) dans le style et le discours. Mais on retrouve néanmoins, dans ces œuvres récentes, selon moi, un pathos de la forme dans le figement mortifiant de la photographie et de la présentation répétitive en boucle vidéo. Un pathos non pas passionné mais accablant. Ainsi la pétrification ne s'effectue pas par le biais de la pierre sculptée ou du geste peint mais le sujet accablé, amoindri, pathétique, replié sur soi est doublement accablé par la segmentation, la répétition, le figement de la photographie et de la vidéo. La boucle vidéo pétrifie un court segment temporel.

Les formules de pathos que j'emploie dans *Mises à l'épreuve*, présentent une adéquation contenu/forme, entre une iconographie de la personne accablée et un accablement formel par le traitement temporel de l'œuvre (immobilité, boucle).

Les œuvres de cette exposition ne sont pas passionnées mais témoignent plutôt d'un rapport au pathos fasciné, gelé, paralysé, dissocié appartenant à la figure spectatrice actuelle du paradigme posthumaniste. Ce qui est intensifié en elles, ce n'est pas la passion comme dans les formules de pathos warburgiennes mais plutôt la fascination passive devant le pathos et le spectacle de la perte de la passion ou de son émoussement.

Mon travail n'utilise pas des formules du pathos à caractère tragique mais plutôt pathétique. L'œuvre tragique sollicite de manière impérative et prescriptive la figure spectatrice bouleversée et son adhésion à la douleur représentée. Ces œuvres figées et non héroïques n'appartiennent pas aux grands récits tragiques, explicatifs de la souffrance. Ces formules actuelles du pathétique ne créent pas vie, mouvement et lutte héroïque mais plutôt mortification, accablement, ratage, échec. Ce que leur forme répétitive et figée intensifie, ce n'est pas la lutte du héros tragique mais l'absurdité, la fascination et l'impuissance devant le simulacre.

Les stratégies de distanciation qu'on retrouve dans les œuvres de Donigan Cumming présentant le corps éprouvé via la boucle vidéo, contribuent à briser l'effet de liaison des affects : la durée exagérée, la mise en scène, le désaisissement, l'introduction d'un ethos non crédible, du doute, des indices d'insincérité, l'humour, etc. Ces effets de rupture offrent la possibilité au spectateur de se libérer de l'accablement ressenti par empathie.

Les œuvres de *Mises à l'épreuve* maintiennent le spectateur dans l'accablement. En utilisant la durée exagérée de la boucle vidéo et de l'immobilité, mon travail convoque une figure spectatrice accablée, une figure spectatrice postmoderne et posthumaniste qui ressent à la fois sa proximité et sa séparation d'avec autrui dans l'expérience du simulacre.

4.16 Une figure spectatrice accablée par empathie

Les stratégies pathémiques ont pour effet de lier par empathie le spectateur à la douleur de l'autre représenté. Une œuvre qui les utilise, intensifie le rapport à l'autre représenté. Les œuvres qui utilisent, en combinaison avec celles-ci, des stratégies contre-pathémiques lui offrent une possibilité de distanciation, il se produit alors dans

la perception du spectateur un double mouvement : un premier mouvement d'empathie suivi d'un deuxième mouvement de distanciation.

Je crois que le regard insistant sur les figures du corps éprouvé, tend à créer les conditions propices à l'observation de notre rapport au pathos et aux mouvements de liaison et de dissociation qui se produisent dans notre sensibilité. Cette observation est possible en l'inscrivant avec intensité dans une durée suffisamment longue.

Les stratégies pathémiques se réalisent par :

- l'éveil de l'empathie ;
- par l'emploi de figures du pathos/du corps en souffrance ;
- en comptant sur la diffusion thymique de ce pathos et sur la réponse empathique et l'adhésion, par effet de liaison ;
- l'intensification des affects.

Les tactiques employées pour leur impact pathémique :

- l'insistance exagérée du regard ;
- la durée répétée et gelée de la boucle ;
- l'ethos crédible ;
- la dimension grandeur nature ou magnifiée des figures humaines représentées, ou encore leur petitesse exagérée ;
- un pathos suggéré par la dimension posturale des corps représentés ;
- un puissant effet de présence des médiums réalistes, photo et vidéo détaillés et dans certains cas, d'une captation de style documentaire ;
- de fausses adresses.

Ces tactiques pathémiques sont toutes génératrices d'affects et possèdent un puissant pouvoir d'impression. Elles attaquent la carapace dure du cynisme et ébranlent la distance instaurée dans le postmodernisme envers les figures réductrices de l'indigent. Cette insistance et cette intensification des affects qui caractérisent ces œuvres se présentent comme un antidote à la fuite devant la peur de l'indigence pour soi et comme une attaque pour percer le cynisme généralisé. L'intensification des affects via le corps éprouvé permet le contact, le partage, l'empathie.

Sont également actives des stratégies contre-pathémiques qui viennent introduire un doute et une distance par :

- la distanciation, la dissociation, la désintensification, la dé-liaison ;
- la création d'un doute et l'activation d'un questionnement ;
- le blocage de la diffusion thymique ;
- l'induction de la perception du pathos comme procédé.

Parmi les tactiques employées pour leur impact contre-pathémique :

- des indices d'insincérité et de mise en scène ;
- des effets de *rupture* et *freinage* ;
- le rire ;
- l'aspect répétitif outrancier de la boucle ;
- l'exagération de l'immobilité et de la durée.

Ces tactiques contre-pathémiques favorisent la distanciation et la dissociation vis-à-vis de l'empathie première et des lieux communs du pathos (figure de l'indigent, pitié méprisante, etc.). Par contre, si les stratégies pathémiques ne peuvent avoir été effectives en amont et qu'elles ont été bloquées dès le départ, les figures spectatrices pourront demeurer cyniques et indifférentes.

Certaines tactiques possèdent un double effet, pathémique et contre-pathémique. La présentation en boucle vidéo est à la fois pathémique dans la temporalité d'appréhension gelée et paralysée qu'elle propose au spectateur et contre-pathémique par son aspect outrancier et répétitif. L'immobilité exagérée peut également provoquer de tels effets opposés.

Le mouvement contre-pathémique, de désintensification des affects, permet de négocier une distance vis-à-vis de l'émotion et d'activer le travail de la raison et de la cognition et d'observer les lieux communs qui surgissent dans notre conscience de spectateur au contact du pathos et de réviser les jugements premiers. Il permet de ressentir un désaisissement des affects, de l'impression de liaison/fusion avec la douleur d'autrui provoquée par l'empathie et dans le mouvement de dissociation, un retour vers la solitude de la subjectivité.

Un effet paradoxal de cette désintensification et de cette distance est qu'elles contribuent à la création d'un nouvel affect, celui lié à l'échec de la coprésence et à l'insuffisance empathique devant le simulacre. C'est ce que Cavell identifie comme le « prix à payer du scepticisme¹⁷⁵ », le retour à l'isolement du sujet et la perte de la fusion.

En bref, le style perceptif du regard insistant sur les figures du corps éprouvé convoque des figures spectatrices qui participent d'un ethos énonciatif oscillant entre liaison et dissociation, entre adhésion et distanciation, touchées mais sceptiques, à la fois libres mais liées. Le spectateur ressent par empathie et fusion puis est ramené dans la distance mondaine du monde du simulacre, dans la reconnaissance du pathos comme procédé, une reconnaissance qui le désamorce, d'autant plus qu'elle est combinée à des stratégies de ruptures, de mise en scène, etc. En d'autres mots, devant

¹⁷⁵ Voir chap.3, sect 3.6.6

le pouvoir empathique des figures du corps éprouvé, présentées à répétition, le spectateur est entraîné dans un mouvement de suspension du jugement et puis de retour du jugement.

La figure spectatrice que mon travail convoque est voyeuse, figée et isolée et maintenue dans l'accablement du regard insistant sur une situation sans développement. Mon intention principale, dans *Mises à l'épreuve*, était de rendre perceptible le prix à payer du scepticisme devant le simulacre et ce, en activant des mouvements de saisissement et de désaisissement du sentiment d'empathie. Le saisissement est signe de sensibilité. Le désaisissement est signe de scepticisme. Ce désaisissement générateur de distance, je tente de le faire advenir par la mise en scène et l'exagération de l'immobilité et de la durée. Devant ce pâtir exagéré, la responsabilité de se laisser saisir ou désaisir de l'empathie est remise au spectateur. L'ethos énonciateur de l'œuvre qui saisit et désaisit du sentiment d'empathie est à la fois sensible et sceptique, menacé de cynisme dans sa « fausse conscience éclairée¹⁷⁶ » du pathos comme procédé.

¹⁷⁶ Peter Sloterdijk, *op. cit.*, p. 28.

Voici un tableau présentant de manière synthétique, les éléments discutés plus haut.

TABLEAU N° 4

TACTIQUES PATHÉMIQUES VS CONTRE-PATHÉMIQUES

Tactiques pathémiques — de liaison	Tactiques contre-pathémiques — de dissociation
Iconographie du corps affecté dans sa posture Ethos crédible des personnes	Ethos non-crédible des personnes
Indices de sincérité	Indices d'insincérité
Effet de réel des médiums réalistes et détaillés et du style documentaire	Mise en scène, exagération, fausse adresse, procédé outrancier
Suspension du jugement, persuasion	Sollicitation du jugement par le doute
Adhésion	Rupture, freinage, rire
Temps réel du plan fixe	Découpage temporel du fragment répété
*Insistance du regard, fascination du plan fixe	*Absence de mouvement, émoussement de l'intérêt, ennui du plan fixe.
*Boucle vidéo : accablement, fascination, insistance, figement	*Boucle vidéo : répétition outrancière, aspect mécanique, ridicule
Proximité des projections vidéo plus grandes que nature et du plan rapproché	Distance mondaine, contexte froid, attention réduite, liberté de mouvement du spectateur

*La répétition de la boucle m'apparaît pouvoir générer des impacts pathémiques et contre-pathémiques. Pathémiques lorsque la répétition contribue à l'accablement représenté et l'insistance du regard fixe à la fascination et contre-pathémiques lorsque la répétition confère un aspect ridicule et mécanique à la scène et que l'insistance du regard fixe sur un sujet immobile provoque l'émoussement de l'intérêt.

CONCLUSION

En résumé, que nous indique la présence de la figure de l'éprouvé, du pathos, aujourd'hui dans des œuvres d'art médiatique ? J'ai suggéré que celle-ci indique une intention de toucher la sensibilité du spectateur, souvent décrit comme cynique, pressé, désolidarisé afin de créer un espace commun où peut se réaliser le contact et se manifester l'empathie dans l'expérience de l'altérité. Ce choix du pathos, cet emploi des figures de l'éprouvé, témoignent selon moi d'un désir de se dégager de la distance cynique postmoderne pour toucher, établir un contact et partager une dimension commune, celle de la déchéance physique et morale et des contingences de la vie humaine. La distance s'établit plutôt envers le pathos comme procédé qu'envers l'éprouvé représenté.

Pourquoi convoquer sur cette figure de l'éprouvé un regard insistant, par le biais de la boucle vidéo, de la projection grandeur nature ou magnifiée et du plan fixe ? Il ressort que de telles tactiques servent à intensifier l'effet de présence d'autrui représenté et à capter une qualité d'attention « affective » de la part du spectateur. Elles génèrent un pathos dans la forme qui vient accabler leur sujet et le présenter à l'examen du regard de façon insistante. Elles créent une durée étendue dans laquelle l'expérience du spectateur peut se transformer. Si l'image du corps éprouvé provoque une anxiété liée à la peur de l'indigence, je crois que le regard insistant proposé par des œuvres d'art médiatiques sur ce corps éprouvé peut permettre d'appréhender, voire d'appriivoiser cette anxiété. Cela est possible à travers l'effet de réel de la représentation vidéographique et la possibilité de dévisager offerte par la durée étendue et répétitive

de ces œuvres. Dans cette durée étendue du temps pathémique, l'effet de persuasion de la figure du pathos peut être mis à distance et observé. Ces tactiques formelles possèdent également un impact pathémique, produisant un pathos quasi statuaire, comme celui souligné par Warburg et Lévinas (chap. 4, section 4.11) dans l'œuvre d'art en général. Finalement, ce regard insistant, fixe et d'une durée longue, devient emblématique d'une sensibilité gelée, paralysée dans une posture voyeuse et passive devant les figures de l'éprouvé.

Pourquoi provoquer des effets de rupture et de freinage et bloquer la diffusion thymique de l'empathie ? Ce blocage et ces ruptures viennent d'abord signifier le caractère construit et artificiel de la figure de l'éprouvé médiatisée et le statut de simulacre de l'œuvre d'art (le doute postmoderne). Ils attaquent la figure réductrice de l'indigent et évitent l'activité totalisante qui tend à réduire l'autre à une figure pitoyable, en proposant plutôt de ce dernier une image plurivoque. Ils rendent compte d'un rapport au pathos généralement ambivalent et moins univoque. Ils favorisent le travail de la raison et de la cognition. Ils rendent le pouvoir d'adhésion du pathos perceptible à partir d'une distance plus observatrice. Ils servent à maintenir une distance qui atténue les effets thymiques de l'empathie envers la souffrance d'autrui et rendent ceux-ci plus supportables. Ils brisent l'illusion empathique d'être le « même » que l'autre.

Le contexte de présentation en galerie où peut se déployer ce regard insistant sur autrui éprouvé, offre, quant à lui, une posture libre de circulation au spectateur. Devant l'œuvre en galerie où est représenté autrui en souffrance, le spectateur est amené à agir physiquement comme le badaud urbain : il regarde, est affecté, dévisage et puis continue son chemin. Comme le sujet représenté ne peut regarder en retour, le spectateur aura cependant eu l'occasion de le dévisager et de ressentir sa posture voyeuse.

Les œuvres qui présentent l'image d'autrui éprouvé avec de telles stratégies et dans un tel contexte, offrent une scène et des conditions pour que soit vécue, dans le simulacre, l'expérience intense de l'empathie envers autrui éprouvé, et également pour que soient ressenties les tensions contradictoires qu'elle engendre. Elles activent un mouvement entre saisissement (empathie) et désaisissement (scepticisme), qui provoque une perte ou une atténuation de l'empathie première. Le saisissement est signe de sensibilité et le désaisissement est signe de scepticisme. À travers l'expérience de l'empathie combinée à celle du scepticisme, ces œuvres permettent au spectateur de ressentir et d'observer leur lien à autrui, ainsi que la responsabilité éthique qui découle de la simple rencontre de l'image de l'autre en souffrance. Cette idée de Lévinas¹⁷⁷, selon laquelle l'empathie surgit avec le sentiment de séparation dans le simple phénomène de la coprésence, dans la rencontre première avec le visage d'autrui et son humanité, en amont de toutes les fabrications humanistes de pitié, m'apparaît très proche des préoccupations qui ont animé mon travail de création récent. Ce que mes œuvres et celles discutées proposent c'est avant tout une rencontre au cours de laquelle pourra se développer l'expérience empathique. L'empathie pointe vers la relation entre le sujet et l'objet, vers cet entre-deux très riche où se jouent les mouvements d'absorption et de rejet, de liaison et de déliaison.

J'ai tenté dans *Infortunes*, *Autostoppeur*, *Youhou* et *Les assis* de susciter l'empathie par le langage postural des corps et par l'effet de présence de la projection vidéo grandeur nature et du réalisme de la captation vidéo. Je l'ai fait avec l'intention de donner l'impression au spectateur « d'être avec » cet autrui représenté, dans une relation empathique. L'empathie crée l'illusion d'être le « même », en fusion et

¹⁷⁷ Lévinas parle ici d'une véritable rencontre en face à face et non pas du simulacre de l'œuvre d'art. « Autrui ne nous affecte pas comme celui qu'il faut surmonter, englober, dominer, mais en tant qu'autre, indépendant de nous [...] Emmanuel Lévinas, *Totalité et Infini*, La Haye, Éditions Martinus Nijhoff, 1965, p. 61-62. « Le Moi se dégage de la relation mais au sein de la relation avec un être absolument séparé. [...] Ces différences entre Autrui et moi ne dépendent pas de propriétés différentes qui seraient inhérentes au moi d'une part et à Autrui de l'autre [...]. Elles tiennent à la conjoncture Moi-Autrui, à l'orientation inévitable de l'être « à partir de soi » vers « Autrui ». *Idem*, p. 190.

adhésion avec cet autre corps souffrant. La durée étendue de la boucle, sa répétition, l'extrême immobilité, la mise en scène et la non-action génèrent un effet de rupture et sont autant de tactiques qui me servent à ramener à la conscience du spectateur le fait qu'il n'est pas le même, qu'il n'est pas à la place d'autrui. J'ai voulu ainsi susciter le retour du sentiment de séparation. Une œuvre qui favorise concurremment l'adhésion au pathos et le scepticisme ramène le spectateur à sa solitude et son état d'être séparé, sans rejeter l'empathie, au contraire.

Le rapport au pathos dans mes œuvres et celles discutées dans cette thèse, à la différence de l'attitude postmoderne, ne se fonde pas sur l'ironie ni sur la parodie : ce rapport au pathos ne provoque pas un rire entendu, convenu, sur des institutions ou des valeurs considérées désuètes, mais qu'il pose plutôt le problème de la réception univoque du pathos. Ce problème, les œuvres le posent de façon complexe, sans faire un usage incitant à la fusion au pathos, sans promotion prescriptive de cette émotion — comme dans la tradition humaniste — ou de la distance ironique postmoderne. Elles favorisent plutôt des mouvements de va-et-vient, des décalages qui mettent en mouvement le processus d'interprétation du spectateur et lui donnent à observer, ainsi dans son propre corps, ses sensations et sentiments. Elles posent ce problème dans un contexte de « théâtralisation généralisée¹⁷⁸ », un concept que j'emprunte à Herman Parret, où toute expérience humaine devient l'objet d'un spectacle médiatique — où elle est caricaturée, prétendue transparente et univoque et où l'interaction avec l'image devient elle-même empreinte de clichés.

¹⁷⁸ « La sémiotique contemporaine a accusé de plein droit l'idée de la transparence du sens, en insistant sur le fait que le sujet-véridictoire n'est pas un sujet vide mais une compétence qui veut dire la vérité, ne le veut pas, créant ainsi des espaces de mensonges et de secrets; que vouloir-dire-la-vérité est modifié par un pouvoir, un savoir et même par un devoir, conglomérat de modalités responsables d'une mise en scène de simulacres et d'une théâtralisation généralisée des interactions discursives. » Herman Parret, *L'esthétique de la communication : L'au-delà de la pragmatique*, Bruxelles, Éditions Ousia, 1999, p. 11.

Si l'on suit Herman Parret, le spectateur auquel s'adresse ces œuvres n'est pas non plus univoque et transparent mais, compétent et en mouvement, voulant et ne voulant pas se désaisir de l'émotion devant le pathos. Il est un sujet touché mais conscient des aspects théâtraux des effets du pathos dans l'œuvre d'art. L'ethos énonciatif englobant les artistes, leurs œuvres et le public reconnaît le pathos comme un procédé mais n'en nie pas la puissance. Mes œuvres et celles de Cumming, Taylor-Wood, Wearing veulent éveiller l'émotion, la convoquent mais avec un traitement qui ménage une porte de sortie au spectateur. Il demeure pourtant une empathie dans et devant ces œuvres mais celle-ci est mise en jeu par l'artiste.

Si l'on tentait d'en décrire les modalités, on pourrait observer qu'il s'agit au départ de présenter au public des corps empreints de pathos pouvant provoquer l'adhésion (fusion) et la diffusion thymique mais de susciter, dans un deuxième temps, un doute quant à cette adhésion. Il persiste dans ces œuvres, comme je l'ai dit plus tôt, un désir d'utiliser l'émotion et d'en activer les effets, mais on ne laisse pas le spectateur demeurer entièrement dans un état de fusion et d'adhésion. Même la certitude d'être ému est ébranlée. Ce mouvement contre le pathos ne s'appuie pas sur la révélation du ridicule du pathos (cynisme et déni) mais plutôt sur celle d'une impasse, d'une impossibilité à le ressentir comme transparent et à se laisser emporter par lui. La fusion engagée par le pathos fait l'objet d'une stratégie d'amour-haine témoignant à la fois d'une fascination pour son pouvoir et d'une réticence chez les artistes à l'utiliser de façon univoque.

Conscients du statut de simulacre de l'œuvre, les artistes jouent de celui-ci pour faire resurgir la séparation entre le spectateur et le sujet représenté et le place en situation d'insuffisance empathique. Dans ces simulacres de rencontres bouleversantes, il y aura eu saisissement par l'empathie puis désaisissement et dissociation de l'état fusionnel provoquée par celle-ci envers le sujet éprouvé représenté. Le doute postmoderne, lorsqu'il s'attaque à la figure de l'éprouvé, rend le désaisissement de la

croissance envers cette figure très dérangeant pour le spectateur qui lui a d'abord été lié par empathie. Ce désaisissement vient retirer au spectateur la possibilité de s'abandonner à la fusion et de se percevoir comme « même ». Il le renvoie à sa condition d'« autre » séparé et à sa responsabilité individuelle.

Bref, en prenant comme objet les modalités mêmes du rapport du public au pathos par le biais de diverses stratégies de fusion/dissociation, mes œuvres et celles des autres artistes discutées dans cette thèse, mettent en place les éléments d'une rhétorique du pathos à la fois fusionnelle et dissociative, à l'opposé d'une rhétorique du pathos simplement fusionnelle. Dans la coprésence de ces deux positions contradictoires, le spectateur est appelé à ressentir et observer sa sensibilité mise en mouvement. Le pathos comme procédé relationnel, utilisé par des artistes avec de telles stratégies combinées de fusion et de dissociation, me permet d'envisager la relation au pathos dans l'œuvre d'art comme paradigme révélateur d'une sensibilité postmoderne et posthumaniste caractérisée par une ambivalence entre croyance et doute.

La dissociation des effets du pathos chez le spectateur peut être ressentie comme une perte : la perte d'un contact réel, du pouvoir de l'empathie, de la sincérité de l'émotion dans un contexte de « théâtralisation généralisée » englobant toute présentation et représentation du corps éprouvé. Le sentiment de perte témoigne d'une posture nostalgique, fondée sur l'impuissance tandis que le désaisissement témoigne d'un retour de la puissance sur l'impuissance. La puissance de ce retrait de l'état fusionnel réside dans la possibilité de réflexion et d'analyse qu'il offre à la raison sans nier complètement l'affect comme le fait la posture cynique.

Le doute, l'instabilité du sens et le pluralisme postmodernes du contexte de l'art où les œuvres s'inscrivent et qui les habitent, placent l'émotion suscitée par le pathos sous observation critique. Le pathos comme outil ou procédé rhétorique dans celles-ci

ne prétend pas que persuader, il crée plutôt un espace-temps pour la délibération, c'est-à-dire l'examen critique des effets du pathos. Le pathos est un lieu commun au sens littéral, c'est-à-dire, un lieu de rencontre et de partage d'expériences communes — une agora. Le questionnement critique vis-à-vis du pathos proposé par les œuvres, ne nie pas nécessairement la diffusion thymique première qui a été ressentie de façon interne par le spectateur. Comme nous l'avons vu, il peut activer l'observation par le spectateur des effets de l'empathie, de son scepticisme, de sa capacité à se laisser émouvoir ainsi que des limites de l'empathie dans le contexte du simulacre de l'œuvre d'art et du contexte socioculturel actuel. Il se crée un écart dans ces œuvres, une distance entre l'émotion (sensation) et le sentiment (représentation) qui active une sensibilité (morale) et favorise une délibération autour des corps multiples du pathos.

Le mouvement contradictoire observé dans ces œuvres, éveiller le pathos et s'en désaisir, a pour conséquence de laisser le spectateur en mouvement, oscillant entre différents pôles, et de l'entraîner vers l'autoréflexion, vers l'observation de ce mouvement qui l'anime. Il lui donne à ressentir et à voir le travail de sa sensibilité devant l'image d'autrui éprouvé, en favorisant l'auto-observation par la durée et la répétition. Lorsque le doute survient sans annihiler l'effet du pathos, il produit un mouvement entre logos et pathos. L'usage d'une rhétorique fusionnelle et dissociative du pathos qui ne prétend pas seulement à la persuasion, problématise les modalités de cette persuasion et l'inscrit dans l'ordre du jeu et d'une sensibilité mise en mouvement sans prescription univoque. Ce jeu crée un espace pour l'observation du rôle de l'empathie et pour la délibération autour de celle-ci.

En tant que simulacre de rencontre avec l'autre, les œuvres qui problématisent la réception de la figure de l'éprouvé possèdent le potentiel de favoriser une expérience

éthique dans l'expérience esthétique¹⁷⁹. À tout le moins, l'expérience d'un mouvement vers et contre le pathos se présente comme une métaphore de notre rapport ambivalent au pathos dans le contexte culturel actuel. Cette ambivalence, cette oscillation entre croyance et doute, entre empathie et dissociation dans l'œuvre peut amener le spectateur à un examen ressenti et critique du phénomène de l'empathie.

¹⁷⁹ « [...] — c'est là le cœur même ainsi que le principe fondateur de toute la pensée levinassienne — le retour de l'éthique, valeur suprême, au sein de l'esthétique. » Daniel Salvatore-Schiffer, *La philosophie d'Emmanuel Lévinas. Métaphysique, esthétique, éthique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007, p. 109.

BIBLIOGRAPHIE

- Agamben, Giorgio. 1995. *Moyens sans fins : notes sur la politique*. Paris : Payot & Rivages, 153 p.
- Agamben, Giorgio. 1998. *Image et mémoire*. Paris : Hoëbeke, 94 p.
- Aubert, Nicole. 2003. *Le culte de l'urgence. la société malade du temps*. Paris : Flammarion. collection Champs, 375 p.
- Bakhtine, Mikhaïl. 1970. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Traduction du russe par Andrée Robel. Paris : Gallimard, 471 p.
- Barthes, Roland. 1980. *La chambre claire : note sur la photographie*. Paris : Cahiers du cinéma et Seuil, 192 p.
- Bourriaud, Nicolas. 1998. *Esthétique relationnelle*. Dijon : Les Presses du réel, 123 p.
- Brecht, Bertolt. 1978. *Petit organon pour le théâtre, 1948*. [Suivi de] additifs au petit organon. 1954. Texte français de Jean Tailleur. 3^e éd. remaniée. Paris : L'Arche. 116 p.
- Brugière, Bernard. 1991. *Les figures du corps*. Paris : Publications de la Sorbonne, 351 p.
- Carolin, Clare. 2003. *Entrevue avec Sam Taylor-Wood*, Sam Taylor-Wood. Traduction Colette Tougas. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal. Feuilleton d'accompagnement de l'exposition, 6 p.
- Cavell, Stanley. 1999. *Projection du monde : réflexions sur l'ontologie du cinéma*, traduit par Christian Fournier. Paris : Belin, 299 p.
- Cerisuelo, Marc. 2001-2002. « Stanley Cavell et l'expérience du cinéma ». *Revue française d'études américaines*, n° 88, p. 53-61.
<http://www.cairn.info/article_p.php?ID_ARTICLE=RFEA_088_0053>
(page consultée le 5 juillet 2008)

- Coudreuse, Anne. 2001. *Le refus du pathos au XVIII^e siècle*. Presses Universitaires de la Faculté des Lettres de Toulon. Paris : Champion, 270 p.
- Cumming, Donigan. 1999. Extrait du texte de la conférence prononcée par Donigan Cumming à l'occasion de la tournée française "*Donigan Cumming : Continuité et rupture*", série de soirées vidéo organisées par le Centre culturel canadien et Transat Vidéo, présentées à Paris, Hérouville Saint-Clair, Strasbourg et Marseille, du 25 octobre au 2 novembre 1999.
<<http://www.horschamp.qc.ca/2004/Emulsions/rupture-cumming.html>> (page consultée le 5 mars 2005)
- Damasio, Antonio R. 2005. *Spinoza avait raison : joie et tristesse, le cerveau des émotions*. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Jean-Luc Fidel. Paris : Odile Jacob, 369 p.
- De Villiers-Human, Suzanne. 2002. « Gender, Ideology and display ». *Image and narrative*, n° 4.
<<http://www.imageandnarrative.be/gender/suzannedevilliershuman.htm>> (page consultée le 25 mai 2007)
- Didi-Huberman, Georges. 2002. *L'image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Les éditions de Minuit, 592 p.
- Domenach, Jean-Marie. 1973. *Le retour du tragique*. Paris : Seuil. Collection Points, 39 Sciences humaines, 296 p.
- Ehrenberg, Alain. 1995. *L'individu incertain*. Paris : Calmann-Lévy, 351 p.
- Ehrenberg, Alain. 2000. *La fatigue d'être soi. Dépression et société*. 2^e édition. Paris : Odile Jacob. 2000. 318 p.
- Etiembre, Yvan. 2007. *L'homme qui parlait aux papillons. Aby Warburg (1866, 1929)*
<http://agoras.typepad.fr/regard_eloigne/2007/week37/index.html> (page consultée le 20 février 2006)
- Fisette, Jean. 1996. *Pour une pragmatique de la signification*. Montréal : XYZ éditeur, 299 p.
- Fontanille, Jacques. 2007. « Le temps de la compassion. la diffusion thymique et ses régimes temporels » in *Le plaisir des sens. euphories et dysphories*, sous la direction de Louis Hébert. Québec : Les presses de l'Université Laval, p. 23-51.

- Fontanille, Jacques. 2008, « Pratique et éthique : une théorie du lien ». *Éthique et sémiotique du sujet*, Volume 36, numéro 2, (automne), p. 11-26.
- Forget, Danielle. 2000. *Figures de pensée, figures du discours*. Québec : Nota bene. Collection Langue et pratiques discursives, 184 p.
- Greimas, Algirdas Julien et Fontanille, Jacques. 1991. *Sémiotique des passions : des états de choses aux états d'âme*. Paris : Éditions du Seuil, 329 p.
- Guénoun, Denis. 2005. *Actions et acteurs : raisons du drame sur scène*. Paris : Belin, 221 p.
- Halsall, Albert W. 1989. « La rhétorique en 1990 ». *La rhétorique du texte*, revue de critique et de théorie littéraire, no 8/9.
<http://www.chass.utoronto.ca/french/litera/Revue_Texte/intro8.PDF> (page consultée le 20 janvier 2006)
- Hoolboom, Mike. 2006. *Interview with Donigan Cumming. via email. completed July 14. 2006*. <<http://www.donigancumming>> (page consultée le 20 mai 2007)
- Hopkins, David. 2003. « Out of it : drunkenness and ethics in Martha Rosler and Gillian Wearing ». *Art History*, Vol. 26, N°. 3 Juin 2003, p. 340-363.
- Houellebecq, Michel. 1998. *Interventions*. Paris : Flammarion, 149 p.
- Jouannais, Jean-Yves. 2003. *L'idiotie. art-vie-politique-méthode*. Paris : Beaux-arts SAS, 280 p.
- Kant, Emmanuel et Muglioni Jean-Michel. 1999. *Qu'est-ce que les Lumières ?* Paris : Hatier, 96 p.
- Klonaris, Maria et Thomadaki, Katerina. *Un cinéma corporel*. <<http://www.klonaris-thomadaki.net/texte3b.htm>> (page consultée le 15 mai 2007)
- Korichi, Mériam. 2000. *Les passions*. Paris : Flammarion, 255 p.
- Lacasse, Germain. 1996. « L'aura du futur antérieur : la postmodernité et la fin de l'histoire ». *Surfaces* Vol. VI. 213 (v.1.0F - 26/12/1996) Université de Montréal. <<http://www.pum.umontreal.ca/revues/surfaces/vol6/lacasse.html>> (page consultée le 4 mai 2006)
- Latraverse, François. 1987. *La pragmatique. histoire et critique*. Bruxelles : Pierre Mardaga éditeur, 267 p.

- Le Breton, David. 1990. *Anthropologie du corps et modernité*. Paris : Presses universitaires de France, 330 p.
- Lefebvre, Martin. 1997. « Psycho : de la figure au musée imaginaire. Théorie et pratique de l'acte de spectature. » Université du Québec à Montréal. Thèse présentée comme exigence partielle du doctorat en sémiologie, 253 p.
- Lelievre-Botton, Sylvie. 2003. *Éthique et infini, la responsabilité pour autrui (1981) Emmanuel Lévinas*,
<<http://www.philophil.com/philosophe/levinas/ethique/levinas.htm>> (page consultée le 20 septembre 2008)
- Lévinas, Emmanuel. 1965. *Totalité et Infini*. La Haye : Martinus Nijhoff, 284.p.
- Lévinas, Emmanuel. 1992. *La mort et le temps*. Paris : Herne, 151 p.
- Lévinas, Emmanuel. 1994. *Les imprévus de l'histoire*. Paris : Fata Morgana, 214 p.
- Lévinas, Emmanuel. 2006. « L'asymétrie du visage », une entrevue par France Guwy, pour la télévision Néerlandaise, 1986, Presses universitaires de France. *Cités*, 2006/1, no 25, p. 116-124.
<http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=CITE_025_0116> (page consultée le 30 octobre 2008)
- Lipovetsky, Gilles. 1983. *L'ère du vide, essais sur l'individualisme contemporain*. Paris : Gallimard, coll. Folio essais, 327 p.
- Liss, Andrea. 1998. *Trespassing Through Shadows : Memory, Photography, and the Holocaust*. University of Minnesota Press, 148 p.
- Lupien, Jocelyne. 2004. « De l'intelligibilité du monde par l'art ». In *Espaces perçus. territoires imaginés* (ouvrage collectif). Éditions L'Harmattan, p. 15-35, Paris.
- Lyotard, Jean-François. 1979. *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*. Paris : Éditions de Minuit. Collection « Critique », 109 p.
- Lyotard, Jean-François. 1988. *Le postmoderne expliqué aux enfants*. Paris : Galilée, 153 p.
- Lipovetsky, Gilles. 1996. *L'ère du vide : essais sur l'individualisme contemporain* [Nouv. Éd.]. Paris : Gallimard, Collection Folio/essais, 327 p.

- Marrati, Paola. 2006. « Une image mouvante du scepticisme ». *Rue Descartes*. 2006/3. no 53. p. 62-70. Paris : Presses Universitaires de France.
<[http://www.cairn.info/article.php ? ID_REVUE=RDES&ID_NUMPUBLIE=RDES_053&ID_ARTICLE=RDES_053_0062](http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=RDES&ID_NUMPUBLIE=RDES_053&ID_ARTICLE=RDES_053_0062)> (page consultée le 5 juillet 2008)
- Mervant-Roux, Marie-Madeleine. 1998. *L'assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*. Paris : CNRS, 265 p.
- Meyer, Michel. 1991. *Le philosophe et les passions*. Paris : Librairie générale française, 408 p.
- Montebello, Pierre. *Qu'est-ce qu'une figure esthétique ?* <http://w3.philo.univ-tlse2.fr/IMG/pdf/MONTEBELLO_Qu_est-ce_qu_une_Figure_chez_Deleuze.pdf> (page consultée le 20 juin 2008)
- Onfray, Michel. 2006. *La puissance d'exister, manifeste hédoniste*. Paris : Grasset, 281 p.
- Ouellet, Pierre. 2000. *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*. Québec : Les éditions du Septentrion et Limoges : Presses Universitaires de Limoges, 408 p.
- Parfait, Françoise. 2001. *Vidéo : un art contemporain*. Paris : Regard, 368 p.
- Parret, Herman. 1986. *Les passions : essai sur la mise en discours de la subjectivité*. Bruxelles : P. Mardaga, 199 p.
- Parret, Herman. 1999. *L'esthétique de la communication : L'au-delà de la pragmatique*. Bruxelles : Ousia, 231 p.
- Perelman, Chaïm, Olbrechts-Tyteca, Lucie. 1988. *Traité de l'argumentation, La nouvelle rhétorique*. 5^e édition. Bruxelles : Editions de l'université de Bruxelles. 734 p.
- Portmann, John. 2000. *When bad things happen to other people*. New York : Routledge, 242 p.
- Ponzio, Augusto. 1996. *Sujet et altérité sur Emmanuel Lévinas, suivi de deux dialogues avec Emmanuel Lévinas*. Paris : L'Harmattan, 151 p.

- Renaud, Nicolas. 1999. « La vérité du mensonge, Donigan Cumming ». In *Le Souci du document*, catalogue du Mois de la Photo à Montréal 1999, p. 140-142. Montréal : Vox, centre de diffusion de la photographie et Les 400 coups.
- Ricoeur, Paul et Greimas, A.J. 1994. Débat in *Le pouvoir comme passion*. Hénault Anne. Paris : Presses universitaires de France. collection Formes sémiotiques, p. 195-215.
- Ross, Christine. 2001. « The insufficiency of the performative : Video Art at the Turn of The Millenium ». *Art journal* 60, no 1. New York : College Art Association, p. 28-33.
- Russell, Catherine. 1999. *Experimental Ethnography: The Work of Film in The Age of Video*. Durham NC : Duke University Press, 422 p.
- Salavastru, Constantin. 1998. *Identité et altérité. Les avatars de la rhétorique contemporaine*. Neuchâtel : Université de Neuchâtel, Centre de recherches sémiologiques, collections : Travaux du Centre de recherches sémiologiques ; no 66, 84 p.
- Salazar, Philippe-Joseph. 2002. « Espace rhétorique ». *Études littéraires. Espaces classiques*. vol. 34. no 1- 2. Québec. Département des littératures, Université Laval, p.115-131.
<<http://www.erudit.org/revue/etudlitt/2002/v34/n1/007557ar.html>> (page consultée le 3 mars 2005)
- Salvatore Schiffer, Daniel. 2007. *La philosophie d'Emmanuel Lévinas, métaphysique, esthétique, éthique*. Paris : Presses universitaires de France, 141 p.
- Saul, John. 2000. *Les bâtards de Voltaire. La dictature de la raison en Occident*. Traduit de l'anglais par Sabine Boulongne. Paris : Payot & Rivages, 786 p.
- Sloterdijk, Peter. 1987. *Critique de la raison cynique*. Paris : Christian Bourgois. Traduction de Hans Hildenbrand, 670 p.
- Sontag, Susan. 2003. *Devant la douleur des autres*. Paris : Christian Bourgois. Traduction française de Fabienne Durand-Bogaert, 138 p.
- Tomaselli, Kevan. 1980. « Semiotics of Film : An Investigation of Some of Language on Film. » Mémoire de maîtrise. University of the Wiatersrand. Johannesburg.
<http://www.und.ac.za/und/ccms/socialsemiotics/semiotics_semiology.htm> (page consultée le 15 octobre 2005)
- Venne, Jean-François. 2002. *Le lien social dans le modèle de l'individualisme privé : de chair et d'os*. Paris : L'Harmattan, 186 p.