

Passion (photographie)

Photographie (pathémique)

Article paru dans *Biffures. Revue de psychanalyse*. 1, Automne 1997 (Nuit blanche éditeur) p. 97-111.

4 — Passions photographiques

Ecchymoses de l'art contemporain

I - Le paradoxe de la passion apathique

Dans les passions intersubjectives, les sujets sont captivés, tétanisés, électrisés par une charge affective. La passion éprouvée est d'une telle intensité qu'ils se persuadent qu'elle ne manquera pas de se transmettre à autrui. Alors les sujets passionnés ont le sentiment narcissique de se ressembler, ont la passion de faire un même corps¹. On dit communément « j'ai l'autre dans la peau ». La peau apparaît comme la membrane intermédiaire où les sujets croient se confondre et s'arracher l'un à l'autre, elle est le corps fluide où l'on ne sait plus où l'un finit et où l'autre commence. Il semble que ce que l'on éprouve dépend plus que jamais de ce que l'autre éprouve. Lieu de l'arrachement, la peau est aussi lieu des premières inscriptions, les événements de l'émotion et de l'affectivité s'y donnent souvent à lire avant de se dire. « Le signifié de l'éprouver est musculaire, glandulaire et épidermique bien avant de frapper le plan verbal². » La peau est un plan de manifestation d'une sensibilité séismographique : elle se ressent des événements du pathos collectif, de la différenciation des états pathémiques individuels.

Notre iconographie a retenue quelques figurations de cette peau partagée, passionnée : la plie d'Aristophane³, la raie — véritable emblème de la passion — peinte par Chardin, etc. Nous voulons situer les ecchymoses et les portraits pathétiques d'André Martin et de Geneviève Cadieux dans cette tradition. L'ecchymose expose le tourment de la chair meurtrie, — elle figure aussi la peau encore informe, gelée préorganique, membrane embryonnaire. En ce sens l'**ecchymose** est un modèle pathémique : comme épanchement sanguin sous-cutané, au plus souvent involontaire, parfois inconscient, elle retrouve une définition traditionnel du sang comme fluide passionnel par excellence, fluide dont la vie dépend et qui ne doit pourtant jamais jaillir. Elle préfigure aussi tout ce qui s'extériorise dans l'œuvre d'art et dans le discours sans être signifié.

Il ne faut pas perdre de vue que ce que nous éprouvons ne peut s'inscrire dans une œuvre d'art (une peinture, une photographie, ..) sans se différencier (articulation) et sans s'inscrire dans un code (discursivisation). Car l'œuvre d'art n'est pas une enveloppe organique de notre être et ne se ressent pas de ses événements à même titre que la peau. Il arrive — c'est l'exception — qu'un pathos profond puisse se manifester directement dans le plan verbal et dans les codes artistiques, sans différenciation et sans articulation : « fonds indivis qui

intervient justement comme passion dans le discours, comme trouble⁴ » Nous appelons ces surgissements de l'indifférencié thymique⁵ des « pathèmes ». Afin d'exposer le plus succinctement le modèle d'interprétation qui sera le nôtre, nous en donnons le schéma ci-dessous — que d'aucuns reconnaîtront comme une topique de la passion:

<p>4. pathèmes 3. états inscrits (discursivisation) marques conventionnelles de la passion</p>	<p>5. comportement passionnant (apathique : on ne ressent plus d'état sauf dans une perturbation du discours)</p>
<p>2. états différenciés (articulation)</p>	<p>6. états induits : l'autre est passionné, orienté vers lui-même d'une certaine façon</p>
<p>1. contenus pathémiques indifférenciés Le champ thymique du rapport intersubjectif est toujours discontinu</p>	

En effet, toute expression artistique se veut un comportement passionnant (étape 5, schéma supra), c'est-à-dire un comportement qui renvoie le spectateur à lui-même selon certains états. Ce comportement doit être apathique car pour mieux passionner autrui il vaut mieux ne pas ressentir la passion que nous voulons communiquer (selon le paradoxe énoncé par Diderot). Nous avons le désir narcissique de transmettre directement nos émotions profondes, nos passions les plus fiévreuses à ceux qui nous sont proches, afin qu'ils en pâtissent aussitôt. En fait, pour laisser un témoignage plus durable de cette transmission, dans un énoncé poétique ou dans une œuvre d'art, un état (analogique) doit s'encoder dans une forme apathique (discrète) de façon à ce que l'autre puisse se le donner à soi-même. Il peut arriver cependant que le sujet du discours devienne sujet passionné lorsqu'il y a invasion du thymique dans le discursif. On parle alors d'un surgissement de l'événement (la maladie, la souffrance, l'ontique, ...) dans le code : exemple — le message dit la souffrance en même temps qu'il perturbe le code par cette souffrance. Le surgissement de l'indifférencié thymique vient perturber l'articulation et les conventions d'inscription : la dimension pathémique ne comprend donc pas les marques conventionnelles inscrites volontairement et reconnues comme passionnelles, elle implique plutôt ce qui échappe à l'énonciateur et au créateur, ce qui trahi ses humeurs et ses désirs. En ce sens le pathème est toujours insignifié, toujours inconscient.

Passions criminelles : les meurtrissures d'André Martin

Les mises en scène photographiques d'André Martin miment la passion involontaire, la remontée accidentelle de l'affect⁶. Le code est le lieu d'une censure — si bien que l'affect ne s'exprime que par une subversion du code, son débordement. Il s'agit de rabattre dans l'image les signes d'un érotisme, d'un vécu passionnel par ailleurs censuré. Dans les traces d'une strangulation, le halètement de la vie n'est pas loin; sous la tempe fracassée, la conscience implose dans un trou noir. Le visage congestionné sous l'effort ne dit pas s'il est à la limite du plaisir ou de la souffrance. Ayant perdu toute identité, il est rendu à l'espace de la consensualité humaine. Dans cet espace notre existence se stabilise autour de quelques représentations, et se déroule sans rencontrer l'excès. Mais dans le paroxysme de la douleur, dans la tension catastrophique du désir, dans le bouleversement de la passion, nos images perdent la plénitude que leur donne l'habitude, un monde nouveau s'annonce par quelques images interdites.

A première vue ces images photographiques semblent issues des archives de la police ou de magazines pornographiques. Clichés de « crimes passionnels », elles disent bien l'identité entre plaisir et souffrance, posent une équation entre l'érotisme et la violence. Les journaux du siècle dernier et les tabloïds d'aujourd'hui nous offrent le spectacle des « passions criminelles ». Le tramage de ces photographies est accentué non pour évoquer la piètre qualité des images de tabloïds mais pour faire de la trame elle-même une figuration de l'obscène, comme si la vision ne pouvait manquer d'être obscurcie par le désir. Le grain et la texture grossière de la photo sont là pour qu'on ne puisse oublier la matérialité du support, le prérequis corporel de toute représentation. La matérialisation de la surface signale la remontée de l'affect. Comme si ces images floues et incertaines étaient façonnées par le goût et les pratiques du public, prenaient forme parce que « cristallisées » par des milliers de regards.

Chez André Martin au contraire, la netteté des clichés sert à accentuer le détail morbide, quand l'image elle-même serait « glacée » d'horreur. La passion criminelle est alors figée, —vitrifiée — elle ne risque pas de nous contaminer. Cependant, dans l'excès de tout montrer, l'image ne laisse pas le spectateur se représenter les choses à lui-même — ce qui aurait beaucoup plus d'impact. Car le spectateur doit lire l'œuvre à travers ses propres états.

L'image de l'horreur n'occasionne pas une fuite mais une fixité. Rien de plus immobile que ces tempes fracassées sur le cerveau devenu un froid caillot de sang. Arrêté devant ces images, le spectateur s'inquiète de son immobilité. Il se résout à passer à autre chose, mais ces images morbides ont un effet de rémanence qui « fixent » ce qu'il voit par après. Alors il se demande s'il n'est pas aussi voyeur avec un goût pour les chairs tourmentées. Le spectacle des ecchymoses nous réjouit autant qu'il nous révulse : rappelons — s'il faut en croire l'étymologie — qu'elles sont aussi succulentes que sanguinolentes. En effet, dans la médecine hippocratique, l'ecchymose n'est pas un épanchement sanguin sous-cutané, mais une diffusion de sucs à travers le corps selon une *Εγχυμωσις*. Ainsi l'*egkhumos* est plutôt succulente qu'horrible, cette

humidité des infusions et des injections du corps renvoie à la chair originelle à partir de laquelle le corps est modelé⁷..

Chez Martin les œuvres exposées trouvent un relais littéraire : elle servent d'illustrations à des contes cruels⁸. Habituellement, l'art contemporain requiert des données historiques la connaissance de certains enjeux théoriques, — mais ici un texte littéraire vient mettre en scène chaque image, chaque image est le point de chute du court récit.

Le premier récit de Crimes passionnels met en « abyme » l'exposition photographique : après avoir visité une exposition de photos un visiteur prend contact avec le photographe, cherche une relation. Est-ce le fantasme du photographe de « toucher » ainsi certains spectateurs privilégiés, de rencontrer le spectateur qui relancerait le débat mieux que le ferait quiconque ? Le photographe rêve du corps de son spectateur et se fantasme lui-même comme objet du désir – il se voit transformé en modèle qui se plie à tous les désirs du spectateur. Le photographe **prend la pose** pour susciter le désir du spectateur mais bientôt il est effrayé par le désir exorbitant de celui-ci. Car le spectateur vise un modèle plus lointain, un idéal inaccessible. Le photographe, qui se croyait d'abord désiré dans son corps (par œuvres interposées), voit qu'il n'est qu'un relais pour les fantasmes toujours renouvelés des spectateurs. L'artiste découvre qu'il ne peut communiquer sa passion, c'est à chaque fois le spectateur qui se rapporte à lui-même dans certains états, qui doit à se passionner de lui-même. Désenchantement qui pourrait conduire à l'abandon de toute entreprise d'expression artistique. Mais il est trop tard pour renoncer, déjà le spectateur veut trouver dans le réel la fiction qui le séduit, il est prêt à imposer cette fiction au réel, il exige que l'artiste l'incarne. Le spectateur devient à son tour l'auteur d'une violence passionnelle : il exige que l'œuvre aille au bout de ce qu'elle a suggéré.

Dans le deuxième récit de Crimes passionnels, il est question de **l'agnosie** de ceux qui ne voient qu'à travers ce qu'ils savent, qui ne peuvent donc pas interpréter directement ce que l'œil leur présente, ou même comprendre les descriptions visuelles qui leur sont proposées. Certaines parties de leur champ visuel restent floues, avec une incapacité en toute circonstance de discerner les visages. Cherchant à mieux faire comprendre cette maladie, un psychiatre a créé une série de photos qui reconstituent ces champs visuels criblés de taches floues, – se constituant ainsi en artiste qui fait voir qu'on ne voit pas, cherchant à remédier à tout cela⁹. Malgré de si louables efforts, le spectateur préfère garder sa cécité sélective et se venge de l'artiste qui l'oblige à voir les figures. Ce spectateur ne veut pas envisager le monde comme il est, il lui semble que les visages ont une vérité intolérable, constituent une invasion de l'existence dans la représentation. Les visages sont ici de véritables pathèmes — c'est l'affect qui remonte dans notre perception du réel et l'empêche de s'organiser comme discours. Les taches floues sur la photographie « agnosique » sont comme des ecchymoses dans la représentation.

Dès que l'artiste laisse place à l'affect, il lui faut assumer totalement son désir et celui du spectateur : ce que le narrateur photographe énonce comme

suit : « parfois, en effet, il était bien de briser le silence mais qu'il fallait porter tout le projet jusqu'au bout, lui faire suivre son propre mouvement, il fallait même oser le réel et se nommer. » Avec Crimes passionnels, André Martin est à la hauteur de cette exhortation, pourtant il semble que la passion est exhibée d'autant qu'elle est nécessairement inéprouvée. Les photographies exposées seront esthétisées d'autant que le récit qui nous y conduit en révèle la dimension perverse et morbide. Esthétisées : c'est-à-dire maîtrisées par l'artiste pour résister à l'affect, lorsque celui-ci s'emploie à développer avec sûreté les marques conventionnelles de l'affect, craignant les surgissements pathémiques involontaires. Car le matériau représenté requiert toujours une esthétisation plus poussée, lorsque l'image est toujours quelque peu troublée par ce qu'elle représente. L'œuvre d'art se désire suspendue dans une espèce d'éternité, hors d'atteinte, l'artiste-narrateur craignant que son idéalisation s'effondre et qu'il soit renvoyé au néant.

Enfin, dans un des récits les plus percutants de Crimes passionnels, le modèle se révolte contre l'artiste qui capte et vole sa beauté : il le séquestre et fait du corps de l'artiste (et non plus du papier photographique) le lieu cruel des opérations chimiques d'inscriptions et de révélation de l'image. Cette identification entre l'œuvre et le corps (désirable) de l'artiste sera encore plus forte lorsque l'esthétisation sera inversée et deviendra dégradation. Le peintre Francis Bacon, dont nous connaissons les portraits tuméfiés, faisait volontiers référence à Oscar Wilde pour comparer l'artiste qui éreinte son modèle et l'amant qui tue ce qu'il aime¹⁰.

L'activité de Dorian Gray, rappelons-le, est partagée entre ses activités de débauche, ses passions criminelles, et sa passion de collectionner des objets somptueux. Le sublime des œuvres d'art doit compenser la bassesse de ses débauches, bientôt il entreprend d'idéaliser les objets de celle-ci, de s'idéaliser lui-même quand son décor deviendrait un reflet de sa personne, et quand l'œuvre somptueuse devient le modèle de sa vie. Cependant, écrit Wilde, « tous ces trésors, qu'il avait rassemblés dans son exquise demeure, n'étaient pour lui, qu'un moyen d'échapper, pour un temps, à une terreur qui lui semblait, parfois d'une violence insoutenable¹¹. » . Tôt ou tard la débauche viendra troubler le décor, les passions criminelles provoqueront la ruine, les forces avec lesquelles il a joué finiront par le rattraper. André Martin imagine une scène finale où le photographe est allongé dans le bassin de son laboratoire, tandis qu'il est sablé sur la peau au papier de verre et arrosé d'acides. Il faut craindre que la passion photographique qu'il assouvissait (exacerbait) en esthétisant (dégradant) son modèle, fasse retour dans le Moi, fasse éruption sous le masque, vienne ébranler le personnage sublime dans lequel il s'idéalise comme artiste. A jouer ainsi avec nos fascinations les mieux partagées, il faut tôt ou tard en payer le prix.

Dans les images morbides d'André Martin, les plaies sur le corps ne seraient que des allégories d'une autre violence, celle du « crime photographique, cet attentat opéré sur la profondeur du monde et des choses. ». Il s'agit de faire voir la morbidité et le mensonge de la photographie qui prétend à la vérité¹². Là où

la photographie publicitaire gomme les rides et la cellulite, affermit les seins, arrondit les fesses, etc. — la photographie d'André Martin ruine son modèle avec une efficacité remarquable, invente des scénarios de passions photographiques tout à fait convaincants. Ce n'est qu'à la dernière page du livre qu'on apprend que les plaies sont factices, que le sang n'est qu'un effet savant de maquillage. Est-ce qu'il s'agit d'une autre mystification, comme en publicité : « Miracle ! le sang de ses règles devient tout bleu et ne salit plus ses culottes¹³ ». Non point, c'est la réussite de la démonstration de Martin : sous les assauts de la passion photographique, le corps devient fiction.

Procédés d'agrandissement chez Cadieux

Tout comme la photographie exerce une certaine violence sur le corps, ainsi les arts contemporains semblent entretenir une certaine passion morbide : c'est ainsi que Geneviève Cadieux semble faire le pari de se donner la plus grande visibilité tout en réduisant à la plus simple expression l'affect diffus qu'exige notre passion photographique : lorsque l'ecchymose paraît comme présence pure de l'affect, celle-ci consolide l'identification de l'émulsion et de l'émotion (de la photographie et de la peau) tout en réduisant l'être humain à la surface.

Aux antipodes des visages torturés de Martin, les portraits de Cadieux paraissent d'une grande solennité. Le photographe s'est imposé le format muséal : comme si le format géant donnerait une plus grande présence aux sujets photographiés, démultiplierait l'intensité de leurs passions et de leurs extases¹⁴. C'est l'émotion portée au paroxysme grâce à l'agrandisseur, ou grâce au projecteur : le cinéma a-t-il mis en scène des vedettes aux passions plus grandes que nature ? La vue rapprochée suffirait alors à en révéler l'insuffisance, la fébrilité et les absences.

Il semble que l'artiste a fait le pari, par le gigantisme de l'image, de lui donner la capacité d'absorber le spectateur et de finalement lui imposer cette intimité dans laquelle il accéderait à ses émotions. La photographie devient comme l'écran de cinéma devant lequel on s'abandonne à nos fantasmes dans la pénombre des salles, sauf que cela ne bouge pas¹⁵. A ses portraits géants, Cadieux juxtapose des macrophotographies d'ecchymoses, ou encore de petites surfaces de peau dont on ne sait la provenance : parties sexuelles ou recoins moites, on ne sait. Le « macronettisme » de ces photographies, comme dans *Blues*, 1992, fait ressortir les pores, isole chaque poil, donne une dimension géologique à la moindre cicatrice – dans l'utopie photographique d'abolir la distance entre l'image et le réel, quand l'image devient plus réelle — en montre plus qu'il n'en paraît lorsqu'on regarde la peau à l'œil nu. Comme si l'agrandissement avait pour effet de passionner la peau : d'en révéler la vie émotive tout en effaçant la distance. Le sentiment de proximité extrême est obtenu lorsque la surface photographique semble se confondre avec la peau¹⁶, véritable surface « pathosensible » qui capte les événements du corps et de l'âme avant le verbal. La photographie aurait ainsi le privilège de mettre le « corps dans tous ses états », selon l'intitulé de l'exposition de Cadieux au MAC, puisque l'ecchymose, la cicatrice et peut-être aussi le cri sont des états du corps.

Ainsi la photographie vient “passionner” le corps tout comme elle se passionne pour les corps. Cependant, si la photographie nous permet de nous rapprocher physiquement du corps, de n’importe quel corps, elle ne peut empêcher qu’une autre distance s’interpose : l’écart culturel entre le point de vue de l’observateur et la réalité observée. La peau, dans sa plus grande proximité, prend un relief historique. L’ecchymose est trace d’une violence : conjugale, accidentelle, etc. — dans tous les cas elle commence à raconter une histoire, elle laisse soupçonner une singularité. Dans Le Corps dans tous ses états, l’histoire n’est pas racontée, le corps est dépersonnalisé.

Ce qui est frappant chez Cadieux, ce qui n’a pas été mis en doute par ses promoteurs, c’est la croyance triomphaliste que la photographie peut devenir le lieu d’une manifestation brute et totale — pathémique — de l’émotion. Comme si la photographie — entre les mains de Cadieux — ne serait plus que cela : émotion. Comme si la nature humaine pouvait directement nous interpeller dans chaque portrait, nous livrer son humanité et nous raconter son histoire. Ce faisant, l’artiste escamote complètement que la photographie est vue et interprétée avant d’être ressentie. Nous pouvons identifier ce mythe de la photographie « pathosensible », qui ferait de l’émulsion un révélateur aussi sensible que la peau : il trouve son fondement dans une passion photographique qui, depuis le siècle dernier, prête à celle-ci la capacité de produire une révélation du corps social à lui-même. Baudelaire a décrit en termes éloquents comment le public s’est rué sur la photographie, il a vu naître la passion photographique comme passion d’objet où le sujet met la totalité de son désir dans un objet, quand cet objet prend toute la place dans un projet frénétique de totalisation C’est la passion au sens de l’allemand « Leidenschaft » : passion, frénésie, avidité : tout l’argent, tous les honneurs, tous les gains¹⁷.

Les portraits géants de Cadieux restent fidèles à la fonction sociale de la photographie comme appropriation collective de notre monde, comme désir de surface et visée totalisatrice. Cette photographie appartient à un mode de description sociale qui s’apparente au roman flaubertien : la recherche d’existence, le désir d’échapper à (ce qu’on a rejeté dans) l’insignifiance. Les grands portraits pathétiques et les photographies d’ecchymoses de Cadieux ne révèlent pas tant des hémorragies profondes qu’ils révèlent avant tout le bovarysme de l’artiste qui se met en scène dans ses œuvres : mépris du petit monde provincial, nécessité d’appartenir à un monde supérieur pour se sentir exister, expression primaire des affects et besoin d’agrandissement. Tandis que Martin se fantasme vitriolé dans le bassin de son laboratoire photo, Cadieux se fait prendre en photo en train de poser dans un cadre, devant une de ses œuvres dans le Musée, comme si elle était elle-même une photographie qu’elle peut superposer à d’autres photographies : pour compléter le portrait de famille¹⁸ ?

Le spectateur doit comparaître devant ces géants immobiles et aveugles comme l’enfant ressent son insuffisance devant le monde des adultes¹⁹. La mise en scène de l’art est symptomatique de nos attentes envers une culture dont les héros sont plus grands que nature. Car nous cherchons toujours à retrouver

ailleurs cette suffisance d'être qui nous a semblé – lorsque nous étions enfants – avoir été celle de nos parents. « *Voices of Reason/Voices of Madness* » (1983, titre en anglais dans le Musée) de Cadieux, exprimerait cette oscillation entre l'insuffisance et la plénitude, entre l'insignifiance et l'existence, dans un double portrait où une image floue fait face à un portrait caractérisé par le « nettisme » des photographies qui recherchent l'identité fixe et l'existence affirmée. L'écrivain Georges Bataille décrit ainsi comment « l'être particulier, perdu dans la multitude, délègue à ceux qui en occupent le centre, le souci d'assumer la totalité de l'« être ». » Dorénavant « le centre seul possède l'initiative et rejette les éléments périphériques dans l'insignifiance²⁰. »

Dans quelle mesure les institutions culturelles de notre société déterminent la « signifiance » de l'œuvre, et font de celle-ci le relais d'une idéologie de la réelle présence? Avec Cadieux nous serions renvoyés aux œuvres comme occasion privilégiée de contempler ce qu'est l'art de calibre international : pour trouver en face de nous des regards fixes, des jugements silencieux, des existences spectrales, des passions monumentalisées devant lesquelles nous serons toujours insuffisants. Le spectateur est intimidé et frustré de ne pas ressentir les effets de captation, de saisissement, de transport émotionnel, – promis par la publicité du Musée. L'œuvre, dans son format muséal, met en scène notre rapport à l'art et nos attentes envers une culture dont les héros sont plus grands que nature, devant lequel le public sera toujours niais²¹.

Chez Cadieux, la projection muséale d'une photographie d'ecchymose ne traduit pas un intérêt pour le corps : « l'œil photographique nous permet de voir de près, de très près, comme pour mieux voir, mieux comprendre, au point que ça devient abstrait²². » Le proche vu de très près équivaut au proche rejeté dans le lointain : il faut regarder de loin. Telle est la culture de l'internationalisme : un point de vue cérébral, où l'on ne comprend plus les passions qui amènent les gens à s'opposer ou s'unir, pourquoi ils ont des causes et des tragédies²³. Leurs affiliations à des questions d'intérêt local paraissent rétrogrades et stériles. À la limite, tout attachement nous fait rentrer dans un cercle vicieux, comme dans le triptyque *La Fêlure, au cœur des corps*, où les lèvres appartiendraient aux cicatrices placées de part et d'autre, quand ce sont les cicatrices qui s'embrassent. Même dispositif dans *Trou de mémoire, la beauté inattendue*, 1988, où une cicatrice se contemple dans un miroir bruni. L'intersubjectivité ne peut être que pathétique — sinon pathologique ? Les êtres ne se lient qu'en partageant les mêmes traumatismes ? On ne peut échapper aux traumatismes qu'en évitant de former des liens ? Ces images semblent s'avancer vers nous pour dire la tragédie personnelle de notre nouveau narcissisme, et tout à la fois se retirent dans la pose cryogénique d'un art vérifié par son internationalité. Le refus d'être « touché » exacerbe la passion de paraître.

Dans les photographies de Cadieux, la monumentalisation de la passion a pour effet de l'annuler : « Je voulais un baiser neutre²⁴ », dit l'artiste à propos de *La Fêlure*. S'ouvrir au plaisir c'est s'exposer à la souffrance, la bouche qui prend le plaisir du baiser est « cicatrice sexuelle ». L'ambivalence souffrance/plaisir

appelle la neutralité, du moins le désir du neutre. Internationalisme, neutralité, monumentalisme, équanimité²⁵, — on croit échapper aux « petites passions » et tout à la fois on prétend que l'image photographique serait d'emblée affect pur, émotion vive sur papier : pathème.

Les œuvres de Cadieux marquent un refus narcissique de l'articulation et de l'inscription. Après tout le cinéma, — culte des vedettes — parvient à vendre de l'émoi, pourquoi ne pas en faire autant dans les arts sans même emboucher le porte-voix ? L'artiste croit qu'une visibilité accrue permet d'intensifier l'émotion et sa transmission, qu'il suffit d'un agrandissement pour produire un rapprochement — l'image devenant aussi proche que la peau. On croit avoir produit une plus grande nudité de l'être, une plus vive exacerbation de la passion, quand bien même l'activité photographique se déposerait finalement dans ce que l'artiste appelle des « images figées²⁶ ». Il apparaît, en regardant les mises en scènes monumentales de Cadieux, que la difficulté d'être aujourd'hui (du moins sur la scène des arts contemporains) n'est pas tant une difficulté de se faire voir qu'une difficulté de ressentir.

Le sujet passionné

Par notre commentaire des œuvres de Martin et de Cadieux nous avons voulu démontrer la nécessité de dépasser l'illusion narcissique d'une transmission directe des affects, soit donc la nécessité d'une inscription. Il s'agissait de vérifier — au terme d'une réflexion critique — pourquoi les travaux de l'un parvenaient effectivement à nous « passionner », sans que l'on puisse en dire autant de l'autre. Devant l'œuvre d'art, le spectateur devient un sujet passionné lorsqu'« à travers l'œuvre », il est orienté vers lui-même d'une certaine façon. Il fait l'expérience de la totalité de soi comme étant affectée d'une certaine façon, vérifiant que la passion est fondatrice de l'expérience de soi. Ceci est valable également pour le sujet herméneute, pour le sujet théoricien qui est à son tour saisi et transformé par son objet.

Il semble aujourd'hui que l'ordre passionnel est bouleversé. On a longtemps cherché à classer les passions : souffrances, sentiments, émotions admirations, étonnements, fascinations, etc. — en fonction de leur intensité. Chaque passion est un état de tout notre être que nous éprouvons avec plus ou moins de force. Cet état persiste en nous malgré notre volonté, il semble vouloir nous envahir et nous subjuguier totalement selon une logique énergétique qui lui est propre, mais il reste fondamentalement prédéterminé. En fait les passions sont ambivalentes, transformables, analogiques, indéterminées, — en ce sens elles traduisent une expérience totale de soi-même, et par-delà soi-même, de la vie que nous partageons tous : la passion de vivre au double sens de subir et désirer.

	moi	l'autre	
sujet	4. les pathèmes	5. comportement	percevoir écouter
	3. le discours	passionnant	

patient (le sujet est un état)	2. état initial états d'âmes différenciés corps du pâtir	6. état induit l'autre, passionné, est orienté vers lui-même d'une certaine façon	voir entendre sentir désirer
proto-sujet	1. pathos commun		exister

Aujourd'hui nous voulons, à travers les œuvres, questionner la différenciation des états : comment reconnaître les impressions subjectives, quelle masse critique permet de les distinguer comme passion. — qu'est-ce qui nous permet de nous donner à nous-mêmes l'expérience de la totalité de soi comme étant affecté d'une certaine façon ? La distinction des états d'âme résulte d'une double contrainte : d'abord les discontinuités dans le rapport pathémique entre sujets, ensuite la nécessité d'une articulation dans un discours. La manifestation des passions est soumise à une logique topologique (logique des positions) qui permet de penser les discontinuités, les ébranlements et les ondulations thymiques. Car c'est à partir d'un fond thymique commun à tous (protosubjectif) qu'un état peut être ressenti comme tel : un état perçu comme différent de ce que ressent l'autre (intersubjectif). Ce fond thymique indifférencié est-il un tout-subir, tout-pâtir, tout-souffrir ? Pour les présocratiques, le premier pâtir c'est la souffrance, celle-ci constitue le fond tragique de l'existence — notre époque est-elle parvenue à se donner une autre tonalité de l'expérience d'exister ? : L'œuvre d'art nous permet de redécouvrir la souffrance comme passion originelle, mais aussi elle est le lieu où nous réinventons sans cesse de nouvelles façons de nous passionner.

Michaël La Chance

1. Mikkel Borch-Jacobsen, Le sujet freudien, Flammarion, coll La philosophie en effet, 1982.

2. Anne Hénault, Le pouvoir comme passion, avec le débat d'A.J.Greimas et Paul Ricœur sur la sémiotique des passions, PUF, coll. Formes sémiotiques, 1994, p.

5.

3. La peau de ce poisson garderait la trace de son double dont il a été arraché : cicatrice d'une nature antérieure. Cf. Platon, Le Banquet, 191 d, Œuvres complètes, Bibliothèque de la Pléiade, vol. I, p. 719.

4. Paul Ricœur, in Anne Hénault, p. 207.

5. Thymique : terme dérivé de la psychologie, relatif à ce qui concerne les dispositions affectives de base et la régulation des humeurs.

6. Alastair Duncan, « Slaps on the Back, Digs in the Ribs ... a Quietly Encircling Arm ... », Galerie Observatoire 4, décembre 1992. André Martin, *Crimes*

passionnels, cinq faits divers photographiques, Galerie Dazibao, du 3 au 13 décembre 1992. Cf. notre « Images interdites », SPIRALE, 121, février 1993, p.12.

7. Platon, Timée, 74 d, Œuvres complètes, Bibliothèque de la Pléiade, vol. II, p. 501.

8. Cf. André Martin, Crimes passionnels, cinq faits divers photographiques, Postface de Marc Hyland, Les Éditions Heinrich Fitzback, Éditions Les Herbes Rouges, 1992, 94 pp.

9. Parfois l'œuvre n'est pas créée mais seulement fantasmée, lorsque l'œuvre est créée elle n'en demeure pas moins un fantasme.

10. L'art de l'impossible. Entretiens avec David Sylvester, Skira, coll. Les Sentiers de la création, vol. I, p. 86.

11. Oscar Wilde, Le Portrait de Dorian Gray, 1890. Cf. Janine Chasseguet-Smirgel, Éthique et esthétique de la perversion, coll. « L'or d'Atalante », Champ Vallon, 1984, p. 123-141. « Le Moi travesti ».

12. Les premières lignes du livre-charge du photographe de Benetton disent bien cette hantise de la trace : « Alléluia ! entrez dans le meilleur des mondes, le paradis sur Terre, le royaume du bonheur, du succès assuré et de la jeunesse éternelle. Dans ce pays magique au ciel toujours bleu, aucune pollution n'écorne le vert brillant des feuillages, pas le moindre bouton ne gondole la peau rose bonbon des filles, jamais une rayure ne défigure les carrosserie miroitante des voitures. ... » Cf. Oliviero Toscani, La Pub est une charogne qui nous sourit, Hoëbeke, 1995, p. 5.

13. Toscani, p. 10.

14. Geneviève Cadieux, Le corps dans tous ses états, Musée d'art contemporain de Montréal, du 31 mars – 30 mai 1993. Cf. notre « Un point de vue neutre », SPIRALE, 125, juin 1993, p. 3.

15. « Pour moi, il est normal que l'image photographique prenne la dimension d'un écran. » James Lingwood, « Entrevue avec Geneviève Cadieux », Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal, vol. 3, no 4, mars 1993, p. 1.

16. Sur ce thème du corps épidermique qui vient se confondre avec la surface matérielle du médium Cf. Mary Ann Doane, « Veiling over Desire: Close-ups of the Woman », dans Richard Feldstein et Judith Roof, eds, Feminism and Psychoanalysis, Ithaca, Cornell University Press, 1989, p. 135. Voir le commentaire au vidéo Delicate Issue de Kate Craig par Christine Ross, Images de surface. L'art vidéo reconsidéré, éd. Arttextes, 1996, p. 103-106. Nous avons pour notre part abordé cette question à propos du travail de photographique de Jacki Danylshuk, cf. notre « Le corps détaillé », Spirale, 144, Septembre-octobre 1995, p. 19.

17. Cf. Paul Ricœur, in Anne Hénault, p. 212.

18. Photographies de Gilbert Duclos pour Voir, 8 avril 1993. Voir aussi la photographie de l'artiste, qui reprend le gros plan des yeux fermés récurrent dans son œuvre, par Thomas Königsthal Jr, Montreal Mirror, 8 avril, p. 14-15.

19. Il s'agit de « ... l'image d'un corps colossal sur lequel chacun projette ses propres fantasmes, comme sur un gigantesque écran universel. » cf. Christine

Bernier, Geneviève Cadieux, dépliant, Direction de l'éducation et de la documentation, Musée d'art contemporain de Montréal, 1993.

²⁰. Georges Bataille, « L'Expérience intérieure », Œuvres complètes, Gallimard, 1973, t.V, p. 103-104.

²¹. « Mais est-ce que les gens connaissent bien les arts visuels à Montréal, c'est là la question qu'il faudrait se poser... L'art actuel peut paraître ardu pour des néophytes », Geneviève Cadieux citée dans « Corps étranger. Identification d'une femme » de Stéphane Aquin, Voir, 8 avril 1993, p. 17.

²². Voir, 8 avril 1993, p. 17.

²³. « Nous devenons des observateurs professionnels, capables de voir des avantages et des inconvénients n'importe où, de contrebalancer le point de vue de nos parents avec celui de leurs ennemis. [...] Experts sophistiqués de la perspective aérienne, nous excellons moins à toucher terre. [...] Nous devenons, en fait, étrangers à toute conviction, incapables de comprendre les colères et les principes qui agitent (et unissent) les gens. [...] Nous nous persuadons, à notre avantage, que le nationalisme engendre des monstres, et nous choisissons d'ignorer que l'internationalisme les engendre aussi. » Pico Iyer, « The Soul of an Intercontinental Wanderer » Harper's Magazine, Avril 1993, p. 13-17 (notre traduction).

²⁴. Cf. James Lingwood, « Entrevue avec Geneviève Cadieux », Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal, vol. 3, no 4, mars 1993, p. 1.

²⁵. A l'ouverture de sa retrospective au Musée, Cadieux s'exprimait « avec ce ton d'équanimité et de franchise qui lui donnait le caractère posé de quelqu'un de dix ans de plus – de cette franchise qu'induit la fatigue et qu'entretient le décalage horaire. » Joanne Latimer, « Returning Her Gaze », Montreal Mirror, 8 avril 1993, p. 14. On croit que le détachement ne manquera pas de produire la vérité : en effet pourquoi être artificiel et affecté dans les hautes altitudes où s'équilibrent tous les points de vue ?

²⁶. Geneviève Cadieux, in Gilles Godmer, Entrevue avec Geneviève Cadieux, Vidéo, Musée d'art contemporain de Montréal, 1992. Voir aussi Gilles Godmer, Geneviève Cadieux, avec un texte de Jacinto Lageira et un avant-propos de Marcel Brisebois, Musée d'art contemporain de Montréal, 1993, 84 p.