

Dallaire (Carol)  
Manipulation & simulation  
Flous médiatiques

Publié :

« Manipulations, simulations dans les flous médiatiques » [Carol Dallaire et Jun Zhan]. Catalogue Galerie Séquence, Chicoutimi, 1999. Édition d'art Le Sabord, 1999, p.

Carol Dallaire

## Le règne de la manipulation

Nous sommes enfermés dans un monde saturé d'images, c'est une *camera obscura* tapissée de reflets et d'illusions. Mais comment parler d'illusion quand plus rien ne saura démentir la représentation. Quand la figure n'est déplacée ou annulée que par d'autres figures, et non par un « réel » qui assure son identité à soi, qui assure — pour ainsi dire — sa propre représentation. Alors les images ne sont pas les résidus d'une réalité, ce sont des images-écrans, des images-substituts, des images-programmes qui ont pour but de **nous faire agir** d'une façon ou d'une autre. Notre langage, notre culture, constituent notre *camera obscura*, les images font tapisserie dans notre enfermement. Décoder les figures c'est déterminer à quels assujettissements elles opèrent, c'est déterminer leur potentiel de changement, leur puissance de captation, lorsque les tensions corporelles figées corrent l'esprit médusé par la figurabilité du monde.

Dans nombre de vidéos, on est frappé d'emblée par un parti pris esthétique. L'image est gélatineuse, on ne sait pas exactement ce qu'on voit. Est-ce un problème de mise au point ? On ne peut discerner ce qui se passe. La résolution ne vient pas et parfois on souhaite qu'elle ne vienne pas : nul ne souhaite une description plus précise d'atrocités (la tête tronquée d'un décapité, le regard exorbité du supplicé chinois cambré dans sa souffrance, ...). Comme si le spectacle du monde ne pouvait jamais échapper à un interminable fondu-enchaîné, le confort ouaté de l'indifférence, comme si on ne pouvait rien attendre d'un ajustement de l'œil ou de la caméra, quand cette ir-résolution des figures sera pour nous « l'opacité » même du réel. Ici les personnages in-discernés ne se décident pas, les choses restent confuses et ne se prononcent pas. On ne sait si le flou annonce quelque chose qui n'a jamais été vu, une figuration inachevée, qui reste en mal de définition, — ou si ce flou signale une figuration exsangue, usée, fatiguée, perdue dans le brouillard des temps, privée de tout référent historique.

La modernité voit toutes les figures comme impures. elle accuse la figure d'être toujours manipulatrice, — mais elle continue à croire en une auto-présentation frontale du réel qui s'accomplit dans le concept : comme « vue » de l'esprit parfaitement immédiate, comme

figuration abstraite qui sert notre privilège de représentation. La postmodernité déplace la question : elle interroge la figure pour d'autres raisons, — non pour savoir ce qu'elle représente ou qu'elle cache, mais pour savoir **quelle forme de vie elle favorise, sinon quelle machine de mort elle sert**. On peut se demander aussi, pour poser la question autrement, si la présence de cette figure révèle quelle transformation de la vie en cours ? Le publicitaire use des figures pour solliciter ses réflexes culturels prévisibles. Tandis que l'artiste interpelle le spectateur là où les réflexes culturels ne sont pas tout à fait installés. Quelque chose reste indécidable dans le fondu-enchaîné qui nous fait passer sans rupture entre l'extase et l'horreur.

Notre expérience fin de siècle rend obsolète la dichotomie réalité/illusion, la figure n'est plus un mode de contemplation, c'est le résultat d'une manipulation<sup>1</sup>. Au seuil de la caverne médiatique nous avons maintenant la conviction que **c'est parce qu'il y a manipulation qu'il y a figuration** ! Il n'y a pas du caché sous le manifeste, de profondeur sous la surface, du vrai sous le faux, — même si on croit reconnaître dans le caché la vérité du manifeste, ou dans la profondeur les raisons de la surface. Toute manipulation semble ainsi honteuse, est-ce dire que la main est sale ? On dira que ça laisse un flou. C'est pourquoi il nous est difficile d'admettre qu'il y a manipulation, on ne le fera que lorsque cela nous permet d'éviter une mise en cause des limites de notre langage, de notre dispositif de réception — que si cela nous réserve le pouvoir de rectifier l'image manipulée. Parce qu'on croit disposer à tout moment du pouvoir de se rapporter — en bout de ligne — au réel pour vérifier si l'image est adéquate, si la figure est conforme. Admettre la manipulation exige davantage, c'est considérer que l'image révèle l'existence de forces, qu'elle est elle-même force, — non pas d'aller au réel, mais d'aller au paroxysme comme singularité imageante.

Quand les reflets ne renvoient qu'à d'autres reflets, alors les manipulations d'images renvoient à d'autres manipulations sans que nous puissions sortir de la *vidéo infinitiva*, — nous espérons à chaque instant un surgissement du déclaratif : ce qui se présente sans qu'on y prête main. Mais nous ne sommes pas libérés de la tâche de comprendre pourquoi elles apparaissent à tel endroit et à tel moment, de comprendre aussi ce qu'elles actualisent (ou re-virtualisent). A partir de cette définition « in-tensive » de la figure nous saurons mieux comprendre les flous, l'indéfini, le gélatineux, le distordu, ... dans l'image vidéographique, lorsqu'il semble que c'est la tension constitutive de la figure qui se donne ainsi à lire dans la figure elle-même. Ce qui se donne à lire c'est en premier lieu une tension corporelle, en effet les tensions paroxystiques qui produisent les figures nous renvoient aux événements du corps. Ce n'est pas tout de dire que la figuration attire le regard, happe la vue et donc capte la vie, que la vue est une plage de notre vie dans laquelle les choses prennent relief et consistance. Il semble plutôt que la figure produit des effets de captation qui s'opposent à tout ce qui saurait déstabiliser notre posture et la restituer à la vie, sinon à un pathos commun.

On peut croire que notre monde est d'abord façonné par l'effort continu de s'adapter à une réalité externe, — ou du moins par la multiplicité des compromis les plus avantageux. Mais l'autonomie des figures révèle que notre monde n'est pas l'empreinte d'un réel implacable

---

<sup>1</sup>. Le mythe de Platon subodorait la présence de silhouettes manipulées par des prêtres au seuil de la caverne.

(hétéropoiésis). Une contrainte interne a pris forme au cœur de notre monde : quand c'est tout notre monde qui aurait alors été suspendu dans le vide, réduit à une plasticité originelle, afin que cette contrainte interne puisse aller au bout d'elle-même. Ainsi, on ne saurait dire que notre corps, que notre langage, ... ont été façonné : le corps et le langage sont des puissances figurales, ce sont des modes de l'émergence des formes. Tout cela nous introduit à une nouvelle **définition de la culture**, quand l'autonomie des formes culturelles, leur pouvoir de se propager et de se perpétuer, leur pouvoir d'objectivation et d'actualisation — **tout cela requiert** une description appropriée, moins mimétique que cyber-mimétologique<sup>2</sup>.

Qu'est-ce qu'une culture de la manipulation ? Rappelons-nous l'aisance avec laquelle on peut manipuler certaines figures fondamentales de la croyance : le texte, l'autorité, la communauté, pour ne mentionner que ces trois, dans la détermination des croyances. On peut ainsi imaginer une religion fondée sur un faux texte, une fausse sommité spirituelle, une fausse image de la majorité des croyants. Donc une fausse religion, mais une fausse culture, des œuvres factices. Alors toute nouvelle manipulation fait connaître les manipulations qui ont précédé : fait connaître que les figures de la croyance sont depuis toujours des manipulations : quel rôle jouent les figures de l'extase et de l'horreur dans les croyances religieuses, dans la détermination des goûts en art ?

Dans une culture de la manipulation, les rapports humains sont aberrations — contre le non-sens il n'est d'autre issue de se constituer soi-même comme signe pour dire que quelque chose s'est figé en nous. A la façon du langage qui prend le contour d'une figure pour accuser le retrait du divin. S'il en est qui, dans l'avenir auront quelques doutes que nous sommes dans l'illusion, ils trouveront confirmation de cela en observant ce que nous ne cessons de dire sur nous-même : comment nous n'avons de cesse de nous signaler à notre insu<sup>3</sup>. Ainsi, il ne s'agit pas de « dire » la folie, on ne le saurait, il s'agit plutôt de soupçonner que nos valeurs et nos idéaux sont le résultat de manipulations, que notre raison elle-même repose (horreur s'écrie-t-on de toute part) sur des images de la vérité, sur des figures de l'autorité. Voilà l'infigurable : le rôle fondationnel des figures pour la raison, pour l'art, pour la religion, ... — lesquelles figures reposent sur l'articulation pré-symbolique de tensions corporelles.

C'est ainsi que la culture parvient à s'approprier toute tentative de sortie, pour l'asservir à des scénarios préétablis. Elle nous astreint à mimer la sortie, pour la fixer aussitôt dans quelque figure pathémique, afin que, à notre insu, nous renforçons la clôture. La figure de l'horreur dans Places publiques, de l'extase à l'horreur, dont le supplicié chinois constitue le paradigme depuis Bataille, en suggérant une souffrance insupportable, provoquerait du même coup une irruption transgressive de l'infigurable qui apparaît alors comme absence de fondement de la croyance et de la raison. Mais il n'y a pas de figure de l'infigurable, les figures de l'horreur et de l'extase ne sont que des simulacres de la transgression.

---

<sup>2</sup>. Cf. Dawkins, The Selfish Gene, Oxford U.P., 1976, 1989. Cf. le commentaire de Daniel C. Dennett, Consciousness Explained, Little Brown and Company, 1991, 199-226. Voir aussi J.M. Balkin, Cultural Software : A theory of Ideology, Yale U.P., 1998.

<sup>3</sup>. Ce qui nous rappelle l'histoire du roi dont les sujets sont tous fous et qui se fait graver « je suis fou » sur le front, avant de devenir fou lui-même, afin d'offrir un indice à ceux qui, dans un avenir lointain, pourraient soupçonner que nous sommes fous.

Est-ce dire que l'écriture artistique a su constituer une échappée hors du texte de la culture ? Pouvons-nous utiliser le langage de l'art pour nier l'art et aller au-delà, vers quelque chose qui n'est pas de l'art, ni de la folie, de la délinquance ? Quelque chose qui sera récupéré aussitôt qu'on éprouvera le besoin de le reconnaître comme art ? Pour l'instant on ne sait pas ce que c'est sinon d'en sentir la nécessité dans un sentiment de découverte que l'on ne peut complètement élucider : est-ce le produit d'une manipulation ou bien (peut-on encore poser la question ?) est-ce un surgissement inspiré ?

Les nouveaux médias accentuent cette autonomie de la figure. En effet, la nouvelle culture de l'image se développe sur l'ancienne mythification du sens : quand le sens relève uniquement du texte et se passe de tout contexte. Il semble ainsi que les citations picto- (ou vidéo)graphiques ne perdent pas leur sens d'être utilisées hors contexte. Les nouvelles télévisées exhibent des événements qui ne requièrent pas de contextualisation. On assiste à une redéfinition de la figure ; la figure c'est une image qui ne requiert pas d'être située dans un contexte ou d'appartenir à un code, une image qui produit néanmoins un effet de sens. Dans Places publiques de Carol Dallery, les images vidéographiques, altérées par un logiciel de traitement de l'image, semblent ainsi s'emboîter les unes dans les autres : elle se dé-boîtent devant nous quand, d'une partie de l'image, apparaît soudainement une autre image qui grandit et occupe tout l'écran. L'image qui précède constitue le contexte de celle qui suit ? Ou plutôt le dé-boîtement des images les unes des autres accuse leur provenance, quand elles seraient toutes issues d'un point de fuite abstrait, ou d'un point d'origine que le spectateur ne saura jamais re-contextualiser par son imagination ou sa mémoire. Comme si l'image pouvait être comprise en dehors de tout contexte organique, quand la culture est dispersée dans une infinité de capsules d'information, quand l'information n'est plus information mais un **déclencheur de réflexes culturels**<sup>4</sup>. Alors ces capsules s'adressent à tous sans demander à chacun une expérience de vie, une réflexion sur l'époque, ou même une orientation vers soi-même. Il n'en reste pas moins que, faute de prendre en charge le contexte implicite, celui-ci devient prépondérant comme grille de lecture, comme cadre de visibilité. Aujourd'hui, il suffit de broder ses commentaires dans le texte d'une culture fragmentée. S'exprimer ne serait rien de plus que manifester ses préférences d'auteur.

A l'époque de la saturation des images, celles-ci ne sont pas réductibles à leurs mécanismes de production, elles doivent être pensées comme disjonction et recouplement de registres médiatiques. Nous habitons le présent spectral d'une (pseudo)réalité autarcique, d'une sphère techno-médiatique : où les figures affirment leur autonomie contre une réalité qui paraît alors toujours singulière, incomplète, criblée, fugitive, éphémère, instable, mensongère, — bref : douloureuse et mortelle. Les différents médias sont autant de territoires de la sensation, sont autant de champ de manipulation qui se distinguent et s'opposent essentiellement par leur degré d'interactivité et d'aisance cognitive. La variété des expériences s'exprime selon divers degrés de définition (net ou flou)<sup>5</sup> : quand la visualisation ne sacrifie pas en précision, quand l'immersion et l'interactivité — par contre — sont gagnées au détriment de cette précision.

---

<sup>4</sup>. Les images d'atrocités de Places publiques relèvent de cette fragmentation qui efface l'image, laquelle ne peut retrouver du sens que par un afflux de sang. Cf. notre « La Resacralisation du corps », Actes du colloque « Définitions de la culture visuelle III, Art et philosophie », Musée d'art contemporain, mars 1998. p. 89-109.

<sup>5</sup>. Cette « métamédiatique » pourrait s'inspirer de la métaphysique de G.W. Leibniz, dans son Discours de

Les territoires de nos sens s'étendent avec le nouveau registre global de l'expérience médiatique (mimosphère) <sup>6</sup>. Dans ce registre global, les nouveaux différents registres de conception/présentation sont virtuels à même titre que l'image et le livre. On constate d'abord que les nouveaux espaces médiatiques ne se laissent pas définir à partir de leurs actualisations. **L'indéterminé du virtuel semble s'infiltrer dans un univers d'expériences prédéterminées.** Lorsque la frontière entre le réel et le virtuel s'avère moins nette, lorsque le virtuel repotentialise le réel. De plus, on constate que la dé-fondamentalisation de notre culture, le jeu des manipulations, conduit à chercher en soi-même les fondements d'une complicité native avec l'univers. Dans quelle mesure les technologies de la communication, qui permettent de conditionner nos perceptions et de manipuler nos représentations, permettent-elle d'opérer un retrait en soi et d'y découvrir autre chose qu'une multiplicité violente. On met en doute que nos médiations sauront entretenir l'illusion que nous avons une identité propre, qu'elles sauront nous constituer une identité dans une coïncidence avec soi-même.

## La nécessité de la simulation

Les sociétés diffèrent par la latitude donnée à la simulation. Dans certaines sociétés la répression plus forte, le fait de fantasmer quelque chose sur le plan érotique, du blasphème, de la destruction, ... — apparaît aussi grave que de le **faire**. C'est la crainte de ne pouvoir différencier le fantasme de son acting-out : soit une peur de soi-même, une peur de nourrir le désir dans le fantasme et de ne pouvoir lui imposer un frein dans le réel. Sous l'intégrisme religieux, le corps de la femme ne doit pas susciter de convoitise, pourtant il constitue une surface où affleurent (dans un pli de tissu, dans un bijou) et circulent les signes de la séduction. Un cadavre n'émet plus des signes, mais le vivant émettra toujours des signes, mêmes à travers plusieurs épaisseurs de tissu. Ce sont ces épaisseurs de tissus que simulent les flous, trames, dépolis, brouillages, granulages, pixelisations, freezes, — de l'image vidéographique. Habituellement la peinture, la photographie, le cinéma, la vidéo, ... déploient l'espace frontal d'une représentation lisse et saturée, chaude (au sens de McLuhan) et exhaustive. Nous perdons la capacité de porter un jugement, d'interpréter par nous-même, sinon de refuser l'image. Mais le flou restitue à la figure la consistance du corps, la tension charnelle d'un affect. Il restitue aussi la durée qui ouvre la latitude de perception, le délai de réception, qui maintiendra l'écart entre fantasme et actualisation.

---

métaphysique (circa 1680), Librairie Philosophique Vrin, 1970, p. 25-38, — quand Leibniz compare Dieu à un « sçavant auteur qui enferme le plus de réalités dans le moins de volume qu'il peut », p. 32.

<sup>6</sup> Dans le registre global de l'expérience médiatique : — le livre est plus **précis**, moins sensoriel et moins interactif. La correspondance offre un échange bilatéral, une interactivité lente. Le téléphone est plus interactif mais ne laisse pas de traces. Le diagramme constitue un gain de visualisation : des masses énormes de données se trouvent ainsi condensées, un savoir complexe paraît plus accessible. La vidéoconférence est très interactive et constitue un apport sensoriel important, mais est-ce un espace propice à l'élaboration d'une pensée ? Le théâtre virtuel, avec ses avatars, constitue une expérience médiatique nouvelle où l'immersion et l'interactivité se combinent dans une simulation qui semble excéder notre expérience des médias et du monde. Voir nos « Principes d'hyperphilosophie », colloque *Penser le virtuel* du Secteur des Sciences humaines UQÀM, UQÀM, 9 avril.1997. Texte en ligne : [www.philo.uqam.ca/Textes/PrincipesHyperphilo.html](http://www.philo.uqam.ca/Textes/PrincipesHyperphilo.html)

Il s'agit d'un flou fantasmique, selon l'acception de ce terme lorsqu'on parle d'hypermédias « phantasmiques<sup>7</sup> ». On constate cependant que l'ouverture des espaces virtuels ne libère pas le fantasme. L'apparition des images de synthèse, des avatars du cyberspace, ... — provoque une inhibition plus grande de l'imagination. On ne peut imaginer quelque chose sans que l'on nous accuse d'emblée de machiner pour exécuter ce qu'on a imaginé. C'est ne pouvoir se donner librement de nouvelles descriptions sans qu'elles apparaissent aussitôt comme des intentions réelles sinon des actes effectifs. Carol Dallaire nous propose un petit exercice pervers lorsqu'il rend une scène pornographique méconnaissable : mouvement répétitif et indiscernable. Si la dimension érotique apparaît, est-ce seulement notre fantasme ? Ou n'est-ce pas plutôt une scène d'horreur dont nous devenons complice à notre insu ? Le fondu-enchaîné nous fait passer sans transition par des expériences indifférenciées de jouissances et de souffrances.

Une société doit offrir des moyens d'expression où le fantasme reste fantasme. Faire monter le désir, est-ce une séduction effective ? Ou bien est-elle un moyen de **simuler** la séduction sans porter à conséquence ? La danse lascive est portée par une culture de la simulation. Est-ce séduction ou simulation ? Ou, tout platement, simple manipulation de nos besoins corporels ? Chez les Corybantes, le chant et la danse permettaient de retrouver la modulation tonique, ou le *daimon* spécifique à chacun : chacun parvient à donner figure à son mal, et tout à la fois s'ouvre à un indifférencié de l'expérience. En ce sens l'expérience est toujours explosive, déflagration des limites du moi dans le transverbal : le préverbal de l'autre, le préverbal adamique de l'au-delà. Soit l'expérience d'une nature toujours en-deçà de la veille et du rêve, du réel et de l'illusion. Que la fluctuation interne, révèle des tensions et des forces destructrices provenant d'un fond immémorial : le fond thymique indifférencié qui tient lieu de l'infigurabile<sup>8</sup>.

Lorsque la création artistique est considérée selon une poétique de l'inspiration, alors le défaut d'inspiration, les obstacles à la création, sont ressentis comme un retrait du divin. La simulation entend combler cette absence : il faut, par l'écriture, par la création, tenter des fictions de soi-même (comme le I.L. des Petites Mythologies), et aussi fictionner le monde — ce que les hypermédias tentent plus que jamais. Renoncer à l'inspiration dans l'art, assumer la part de la simulation, sinon de la manipulation, c'est modifier son rapport à la nature, au sacré, à soi-même, — sans pourtant se déprendre du tissu symbolique, sans entrer en prise directe avec le réel. Alors la simulation est à la fois vraie et fausse, comme on le voit du rôle des médias dans la société moderne, lorsque ceux-ci recapitulent le rôle du mythe dans la sociétés ancienne : il y a une réalité de sa fiction, il y a de la fiction dans sa réalité.

Chaque société promulgue son régime de vérité et son régime de fiction — la fiction est un régime spécifique, ce n'est pas tout ce qui reste, tout ce qui arrive après la vérité. C'est par après que la vérité est mise en jeu comme étant celle du corps, de la nature, selon ses figures

---

7. Cf. Slavoj Žižek, The Plague of Fantasies, Verso, 1997. Voir son chapitre « Cyberspace, Or, The Unbearable Closure of Being ».

8. Sur l'analyse du « champ thymique », voir notre étude « Passions photographiques. Ecchymoses de l'art contemporain » in Francine Belle-Isle (dir.) Biffures. Revue de psychanalyse, 1, Automne 1997, p. 97-112. Pour la sémiotique des passions, voir Anne Hénault, Le pouvoir comme passion, Presses universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », 1994.

véridiques, etc. Alors on peut prétendre que le corps et le voix ne trahissent pas, qu'ils sont toujours vrais. Que le corps est visée de vérité et mise en texte de nos expériences. Que la voix est l'expression pure d'une vérité de l'expérience. Que le corps est un rapport à la terre dans lequel remontent — de nouveau — des visions et des gestes « inspirés »<sup>9</sup>.

Encore une fois, **la résolution (et la dissolution) lente des figures dans l'art évoque l'indifférencié du message « inspiré », pourtant ce n'est que manipulation.** C'est le privilège de l'artiste de produire de l'indéterminé, de se laisser porter par l'indéterminé. L'indéterminé fait réapparaître l'inconnu au cœur du connu. L'irruption d'une puissance de l'indéterminé (le *pneuma* chez les Grecs, l'inconscient chez les modernes), vécue sur le plan individuel comme manque à être, s'exprime en premier lieu par le cri : évidence corporelle de la voix, c'est la déchirure du familier par l'irruption de l'étrange, c'est la déchirure de l'être par l'irruption pathémique : l'horreur surgit de l'extase et l'extase de l'horreur. L'oreille ne peut se soustraire, la musique est particulièrement lançante. Obligation nous et faite d'incorporer les représentations, de les recomposer du dedans.

Alors le flou des figures se veut l'expression lyrique de la sensibilité, sinon d'une vulnérabilité devant l'horreur, d'une fébrilité devant l'extase. C'est ainsi que, chez Hegel, la poésie, la musique, étaient des expressions intenses mais confuses : le support de ces expressions est intime, elles utilisent des processus internes comme substrat. Par opposition, avec le drame, en architecture, ces constructions perdent en intensité mais gagnent en précision. Les images vidéographiques, vouées à l'esthétique des flous, vont parcourir le spectre de la précision. Tantôt l'image semble prendre notre propre physiologie comme support : c'est la figure mimétique floue. Tantôt l'image semble le dernier signe d'un monde qui s'éloigne, dans l'immensité d'un ciel transparent, où chaque chose est rivée au pilori du détail. Voilà qui est proprement étonnant : l'image vidéo est manipulée, elle n'est que simulation sur un écran froid et lointain, — et pourtant on parvient à donner l'illusion qu'elle prend corps, qu'elle trouve consistance d'être recomposée par notre propre physiologie. L'image est floue comme si c'était une image interne, une figure fantasmique, — spectre éphémère de notre enveloppe charnelle.

Lorsque je fais de moi-même le corps du pâtir, je risque d'être contaminé par ce que je représente. Le mimétisme implique une participation à ce qui est décrit ou exprimé, ce qui apparaît dangereux — selon l'interdit platonicien — s'il s'agit de mimer la folie, une chute d'eau, une tempête, ... C'est ainsi que le flou de la représentation mimétique implique un effacement des frontières entre celui qui représente, sa représentation et ce qui est représenté<sup>10</sup>, — réactivant la peur ancestrale du flou en philosophie et en art, comme affection du corps et de l'esprit qui nous condamnerait à voir toute chose comme étant étrange et mélancolique. Le flou évoque le glauque et le morose, la figure du flou c'est déjà l'absence

---

<sup>9</sup>. On peut voir dans la série des grandes photographies, où les sentences poétiques semblent surgir du silence des montagnes, une mise en scène de l'inspiration. Cf. Carol Dallaire, Portrait de l'artiste allant et venant vu à cent pas juste avant une mauvaise chute, 1995. Exposition Images mentales/ Photographies trompeuses.

<sup>10</sup>. On trouvera une intéressante réflexion sur la circulation des images entre le vide et le plein, le passé et le présent, etc — chez Marie-Josée Jean, « Des intensités nomades », in Carol Dallaire, Le complet bleu, ou l'apparence des choses qui ne sont pas des sons, Produit pour Espace virtuel, 1995.

qui travaille au cœur des choses. Affirmer le flou, c'est tenter de faire de son *pharmakon* un remède.

Dans une construction dramatique au théâtre, dans une construction architecturale, la puissance de l'indéterminé, le mouvement pathémique se perd dans les personnages et les situations créés<sup>11</sup>. En effet, dans une construction dramatique les personnages semblent avoir une existence qui leur est propre, l'indifférencié thymique remplit le personnages, leur donne une existence éthico-esthétique et disparaît en eux-ci<sup>12</sup>. En disparaissant, l'auteur emporte avec lui toute possibilité d'une nouvelle irruption de l'indéterminé : le monde dramatique est un empire de déterminations, il répond à la nécessité de dissoudre en soi-même et dans des formes créées les puissances de l'indifférencié.

Il semble ici que l'esthétique des flous en vidéographie, en affirmant une opacité de notre monde de simulation, en tout en illustrant comment l'image serait « noyée » dans l'indifférencié thymique, — provoquerait néanmoins un **renversement** du rapport lyrique/dramatique dans la chaîne expressive.

- La lecture lyrique propose une identification à l'auteur et à son pathos, quand le spectateur ou le lecteur ne voient pas que c'est eux-mêmes qui insufflent un sens, un relief, une intensité à l'œuvre, — qui comblent le vide qu'elle délinée. - La lecture dramatique propose une lecture délibérée de l'œuvre qui reconnaît la tension de l'image comme tension corporelle.

Le flou vidéographique dallairien nous maintient dans cette ambivalence : tantôt la fluidité des figures relève de la subjectivité de l'auteur (flou lyrique), tantôt elle apparaît comme une physiologie de l'œil d'un spectateur (précision dramatique) qui a perdu le réel derrière une profusion de glacis : contamination lente du visible par l'infigurable.

---

<sup>11</sup>. Cette puissance de l'indéterminé se traduit comme « mouvement vital » chez Joyce : James Joyce, A portrait of the Artist as a Young man, chap. 4. Cf Richard Ellmann, James Joyce, Oxford U.P., 1983, p. 120.

<sup>12</sup>. Voir Arthur Schopenhauer, Le monde comme volonté et comme représentation, trad. A.Burdeau, PUF, 1996, p. 318-319.