

ETC



**Éros et Thymos. De la passion politique en arts visuels**  
**Installation de Louis Cummins : Paragraphe 175, *Tant mal que pis encore*, 2012, Musée d'art contemporain de Baie-Saint-Paul.**  
**25 février – 3 juin 2012**

Florence Chantoury-Lacombe

Number 98, February–June 2013

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/68788ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Chantoury-Lacombe, F. (2013). Review of [Éros et Thymos. De la passion politique en arts visuels / Installation de Louis Cummins : Paragraphe 175, *Tant mal que pis encore*, 2012, Musée d'art contemporain de Baie-Saint-Paul. 25 février – 3 juin 2012]. *ETC*, (98), 64–66.

# ÉROS ET THYMOS.

## DE LA PASSION POLITIQUE EN ARTS VISUELS

Installation de Louis Cummins :

Paragraphe 175, *Tant mal que pis encore*, 2012, Musée d'art contemporain de Baie-Saint-Paul.

25 février - 3 juin 2012

Les réponses des physiiciens, des cartographes et des bureaux d'inscription administrative à la question « où est l'Homme ? » ne peuvent plus nous satisfaire.

**L**ndignation et colère, deux états émotionnels biologiques naturels que l'on a nommés pendant longtemps les passions de l'âme. Les pulsions dites archaïques de l'âme, les énergies numineuses appelées alternativement *Neikos* (Empédocle), *Thymos* (Homère), volonté de puissance (Nietzsche) et tonalités affectives (Heidegger), sont des sentiments de puissance qui représentent des énergies fondamentales dans l'écosystème de la vie affective. Chez les Grecs, le *thymos* est le foyer d'excitation d'où partent les grands élans. Il est la tonalité affective susceptible d'ouvrir l'être humain à l'expérience authentique du monde. À partir des stoïciens et de Platon, les passions sont interprétées comme des sentiments de puissance, subits et irrésistibles, qui débordent le Sujet, elles sont perçues comme des états inconscients qui conduisent l'être à des déviations. La pensée judéo-chrétienne a très vite compris que la colère et la fierté pouvaient être les vecteurs d'une rébellion contre le divin. Elle a méthodiquement mis en œuvre une censure de l'âme affective, par le dressage traditionnel à l'humilité. Le champ thymotique est ultimement condamné par l'accusation de *superbia*, et on lui préfère les principes de la modestie. C'est aux philosophes dits « du soupçon » que l'on doit d'avoir renversé cet adage. Selon Nietzsche et Heidegger, les passions marquent la force d'âme de celui qui en est affecté. Dans son ouvrage *Colère et temps*, Peter Sloterdijk souligne que la psychanalyse a méconnu un point primordial de la nature de son objet. En visant à expliquer la condition humaine dans son ensemble à partir de la dynamique de la libido et de l'érotisme, elle a évacué une seconde force fondamentale du champ psychique, les énergies thymotiques. Les prémices du XXI<sup>e</sup> siècle sont marquées par des variations d'humeurs sur fond de mondialisation, opposées à la domestication politique de la colère. Avec *Paragraphe 175*, Louis Cummins relate sur fond d'atmosphère onirique un moment historique où la volonté élevée d'affirmation de soi et de combativité a été réduite à néant. L'installation multimédia, présentée

au Musée d'art contemporain de Baie-Saint-Paul, renvoie à l'article du Code pénal allemand qui condamnait l'homosexualité masculine. Le sous-titre de l'exposition, *Tant mal que pis encore*, renvoie à un texte de Samuel Beckett évoquant l'impossibilité d'échapper à l'angoisse. À l'entrée de l'exposition, ce texte de loi est reproduit sur la photographie d'une porte de four crématoire. Abrogée seulement en 1994, cette loi a rendu possible durant la Seconde Guerre mondiale la déportation des homosexuels dans les camps de concentration. Un passage hors du réel est marqué par un lourd rideau, nous enrôlant dans une atmosphère de rêve. Comme le dormeur qui fermerait les yeux et les rouvrirait au son de la voix de Marlène Dietrich, le spectateur se trouve alors projeté dans un environnement festif. Au sein de ce premier espace, un hublot de navire projette l'image érotique de corps qui semblent danser sur cette musique. Une robe à paillettes, une dague, un sac à main, un paquet de lettres sont disposés comme autant de vestiges d'une vie faite de réjouissances et de plaisirs, mais dont le visiteur conçoit déjà l'avenir tragique. Louis Cummins dispose avec virtuosité d'une lumière, d'éclairages particuliers; ceux-ci, associés à l'agencement des objets, rappellent les mécanismes du travail du rêve, le codage de l'inconscient. En effet, les premières pensées du rêve que l'analyse vient scruter frappent souvent par leur habillage inhabituel; elles ne sont pas transcrites dans les formes linguistiques habituelles dont notre pensée se sert volontiers. Elles sont, au contraire, figurées d'une manière symbolique par des comparaisons et des métaphores, dans une langue poétique imagée mais discordante, telles des images inachevées de sens qui participent d'une atmosphère angoissante et dont l'intrigue se joue ailleurs. Par une transition abrupte qui souligne les dissonances du langage du rêve, le visiteur, en s'engageant dans la deuxième salle, est confronté à une mise en scène de la temporalité du voyage des déportés. Dans le décor d'un hangar ferroviaire ruiné, une projection grand format éclaire un ensemble de valises abandonnées où se tient un imposant mannequin, un soldat allemand muni d'un masque à gaz. Une succession de séquences sonores et d'éclairages permettent à l'artiste de mettre en scène des images mémorielles du voyage des déportés. Plongé dans l'obscurité, le spectateur est alors vidé du sentiment de

réjouissance ressenti dans la première salle, il avance vers une progression de l'angoisse débouchant sur l'image de l'entrée du camp d'Auschwitz. Seul le mannequin garde son éclairage et devient le gardien des camps de concentration. Symbole de l'administration de la mort, il accentue notre inconfort en soulignant qu'une climatologie spéciale, la manipulation active de l'air dans une dimension destructive, fut la finalité du régime concentrationnaire. La bande-son diffuse le bruit des freins des trains qui résonne dans nos oreilles, nous rappelant les activités abjectes du nazisme et nous confortant dans l'étrange certitude que le coupable est un patient sans espoir de guérison. Dans cette réminiscence de l'entreprise d'anéantissement de la personnalité humaine, on sait que le visage a perdu sa fonction identificatrice. Les corps n'ont pas de visage, ils n'ont plus de caractère individuel. Ils n'ont pas de regard et leur visage nous reste invisible; cette invisibilité se manifeste comme une remise en question du Moi. Le Je n'est personne, il n'a plus de contours définis, il est absent comme les propriétaires des valises, vide de corps comme les chemises blanches des officiers SS. De l'installation « pénombreuse » de Louis Cummins s'échappe une nuée de fantômes mémoriels. Le parcours de *Paragraphe 175* témoigne de ce processus qui, en Occident, s'est évertué à refouler les instincts de puissance verrouillant et démonisant ainsi le champ des affects. L'installation multimédia expose le moment extrême du XX<sup>e</sup> siècle où les énergies numineuses ont été réduites à néant. La déportation des homosexuels s'inscrivait dans une logique de répression des *indésirables*. Les premiers camps de concentration, dont la création remonte à février 1933, étaient à l'origine des *camps de rééducation* destinés à enfermer les opposants. Ces premiers camps ouverts devaient mettre très rapidement les indésirables (homosexuels, intellectuels, communistes, grévistes, etc.) hors d'état de nuire. Leur rééducation se faisait par la violence et l'avilissement. La transformation de l'individu devait s'opérer par une mise en sourdine du *thymos* et une remodelisation de l'esprit dans le camp. Après la guerre, les déportés homosexuels se sont fondus dans l'anonymat. Pour eux, le retour à la liberté s'accompagnait d'une autocensure justifiée par une législation hostile et par la difficulté sociale de divulguer le motif exact de leur

# EXPOSITION



Louis Cummins, *Paragraphe 175, Tant mal que pis encore*, 2012. Installation.  
Musée d'art contemporain de Baie-Saint-Paul. Conception du programme MAX/MSP de l'installation : Patrice Coulombe. Photos: Alain Lafromboise.



Louis Cummins, *Paragraphe 175, Tant mal que pis encore*, 2012. Installation.  
Musée d'art contemporain de Baie-Saint-Paul. Conception du programme MAX/MSP de l'installation : Patrice Coulombe. Photo : Alain Laframboise.

déportation. Le processus de dés-individualisation accompli par le nazisme a été poursuivi par les sociétés occidentales aussi bien qu'orientales, qui se sont employées, par des gestes constants, à mutiler l'individu concret, à le *protéger* de lui-même contre l'irruption des pulsions d'auto-affirmation.

Avec le processus actuel de mondialisation idéologique, les techniques de manipulation des masses visent la captation des émotions et des désirs. Parodiant cette manipulation des affects dans des espaces de copies de situations, l'artiste module les sentiments du spectateur. Le dernier espace de *Paragraphe 175* est marqué par un univers de suffocation. Derrière la vitre d'une cagoule de fonderie, une vidéo présente le gros plan d'un visage dont l'agitation mime le manque d'oxygène, exposant la radicalité de la destruction qui s'accomplit sans obstacle par le feu. Une prothèse de jambes, détachée du sol, suspendue et recouverte de pigments divers, renvoie aux

expériences médicales réalisées par les médecins nazis sur les déportés. Dans une malle au sol, on observe la photographie d'un squelette recroquevillé au milieu des cendres. Le visiteur fait face au vide terrible de la déshumanisation. Cette vision génère une angoisse qui ne résulte pas seulement d'un sentiment de malaise, car elle expose littéralement le sens latin du terme *angustia*, c'est-à-dire l'étroitesse, la petitesse et le sentiment de claustrophobie qui s'empare de l'âme lorsque celle-ci découvre l'exiguïté de sa demeure corporelle. Tel un archéologue des pensées latentes, Louis Cummins joue avec nos énergies de protestation et nos tensions inconscientes. Comme dans le processus du rêve, il s'agit de faire remonter à la surface de vastes étendues de la mémoire. Le travail de l'artiste consiste alors, en pointant un détail, à faire apparaître quelque chose que les êtres savent déjà, mais qui n'est pas encore apparu à la conscience. Il nous fait vivre des blocs de sensations à travers

l'archive visuelle. Détournement de fonction des objets, esthétique de la trace anonyme, manipulation d'affects, Louis Cummins établit un dispositif de mémoire rappelant les grands projets de Christian Boltanski, pour qui la disparition et le deuil sont les éléments prépondérants d'une histoire psychique de la catastrophe. Comme s'il s'agissait de préparer des archives intermédiaires pour les décennies d'oubli que nous traversons.

Florence Chantoury-Lacombe

Docteure de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris, **Florence Chantoury-Lacombe** est historienne de l'art et critique d'art. Son approche interdisciplinaire de l'histoire de l'art croise les théories de l'art de la Renaissance et l'anthropologie de l'art. Elle a enseigné, entre autres, aux universités de Lyon, de Pau et de Nantes. En 2010, est paru son ouvrage *Peindre les maux. Arts visuels et pathologie 14<sup>e</sup>-17<sup>e</sup> siècle*, aux Éditions Hermann. Elle enseigne actuellement à l'Université de Montréal et élabore un travail de recherche consacré à l'autoportrait.

N.D.L.R. *Paragraphe 175*: <https://vimeo.com/56161671>.