

ALAIN MONS

## UNE GUERRE DES SENSIBILITES. OPACITÉ DES AFFECTS ET CRÉATIONS ÉMOUVANTES

*Préambules.*

*Traversée de la sensibilité : l'émouvant ou une tentative d'évasion*

Mon propos va s'attarder sur des créations et des situations sensibles où nous éprouvons des affects des lors qu'il y a de l'opacité concernant ce qu'on voit, ressent, et ce que l'on comprend, sur le moment et après coup. En ce sens je propose une traversée de domaines comme la photographie s'apparentant au cinéma, les arts contemporains surtout scénographiques notamment à travers des installations, une certaine littérature moderne, et une philosophie du contemporain.

Ce qu'on peut noter pour ce qui nous réunit, est que « le sujet des affects » revient au premier plan un peu partout, même dans des domaines qui paraissent éloignés de cette question normalement balisée par la psychanalyse, ou l'art ; puisqu'on la trouve posée en politique par exemple avec Frédéric Lordon<sup>1</sup>, en économie, en sciences, en sociologie, en anthropologie, en histoire, en géographie, etc.... La question des affects semble avoir envahi tous les champs de la connaissance comme ce qui les hante en tant que *condition subjective* du savoir défiant toute objectivité et rationalité totale. Les affects constituent ce que Giorgio Agamben nomme *L'Inappropriable*<sup>2</sup>, et il y en aurait trois de la sorte : le corps, la langue, le paysage.

J'ajouterai ici le regard, car peut-on dire qu'il n'y a d'affects que lorsque nous faisons l'expérience de l'opacité du monde et de la vie ? Notre démarche peut sembler insensée à vouloir éclairer l'opacité, et signifier les affects en jeu à travers des créations visuelles et fictionnelles dont nous allons parler. Encore faut-il s'entendre sur les termes utilisés, ce que nous allons tenter de faire dans ce préliminaire. Cela requiert en effet une certaine approche, ou une *méthode de réverbération* entre des phénomènes et des modes de « pensivité » à l'œuvre, méthode sur laquelle je reviendrai éventuellement.

*L'opacité* n'est pas forcément celle des ténèbres, de l'obscurité qui s'opposerait à la lumière, mais au sens de Louis Marin, analysant la peinture et les

---

<sup>1</sup> Frédéric Lordon, *La société des affects*, Paris, Seuil, 2013.

<sup>2</sup> Giorgio Agamben, *L'usage des corps*, traduit par Joël Gayraud, Paris, Seuil, 2015, le chapitre « L'inappropriable ».

arts : « Opacité, en bref, désignerait dans la représentation tout ce qui déjoue sa transparence aux choses, au monde, à l'être qu'elle re-présente au regard »<sup>3</sup>... Donc tout *ce qui échappe* à une norme objectivée de la transparence, à un code établi, à une certaine rationalité, au cœur des représentations et des perceptions ; tentatives d'évasion dans le réel, par des opérations de détournement, d'instabilité, d'écart, et surtout de trouble. Bref il s'agit de tout l'univers assez peu contrôlable *des émotions*, même si on tente de les manipuler de plus en plus à travers les puissances médiatiques. La « re-présentation » est aussi bien de l'ordre matériel avec des objets, supports et espaces élaborés, une extériorité donc, que du ressort mental, imaginaire, cognitif, une intériorité. Or la vie des affects est une zone interlope, incertaine, en-deçà ou au-delà des représentations, mais qui les travaille de l'intérieur. C'est la « production de subjectivité » qui serait le moteur de l'histoire et des cultures aux dires de Félix Guattari<sup>4</sup>, elle serait collective et individuelle, à partir de laquelle des formes spatio-temporelles émergent, qu'elles soient sociales, économiques, politiques, esthétiques.

L'opacité serait l'espace parallèle, alternatif, déclencheur des affects, des sensibilités, des émotions, des passions. Naturellement on pense à *l'inconscient* au sens freudien qui « déjoue » en permanence les repères de la conscience rationnelle, mais cette direction de la discussion diverge par rapport à notre propos. L'opacité dont nous parlons peut prendre d'autres noms et d'autres *visages conceptuels*, comme *l'insaisissable* ou l'impondérable (le presque-rien) chez V. Jankélévitch, *le chiasme* chez M. Merleau-Ponty, ou *le devenir-imperceptible* chez Gilles Deleuze, *la scène secrète* chez Michel de Certeau, ou l'écart ou *la dé-coïncidence* chez François Jullien, et *le champ aveugle* chez Roland Barthes, pour citer des penseurs français.

Du côté des affects considérons tout *un hors champ* du savoir que l'on ne peut qu'appréhender parcimonieusement. Précisément là réside l'intérêt, afin de travailler une zone vibratoire de la connaissance sensible et langagière. On sait que pour Nietzsche *l'affectivité est à la base de toute pensée*, or ce fait a été longtemps dénié par l'idéologie scientifique, positiviste, et même métaphysique de l'époque. A contrario, le point aveugle est parfois complètement intégré à des formes de pensée qui tendent vers une *pensivité poétique* mais pas moins conceptuelle, du côté d'une certaine littérature moderne, comme chez Virginia Woolf, Kafka, D.H. Lawrence, M. Duras, B. Schulz, ou aujourd'hui avec D. DeLillo, O. Pamuck, M. Kundera, P. Modiano, pour ne citer que ces grands écrivains. Deleuze-Guattari écrivent : « Mais le régime de la machine de guerre est plutôt celui des *affects*, qui ne renvoient qu'au mobile en lui-même, à des vitesses et à des compositions de vitesse entre éléments. L'affect est la décharge rapide de l'émotion, la riposte »<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Louis Marin, *De l'entretien*, Paris, Minuit, 1997, p. 66.

<sup>4</sup> Cf. Félix Guattari, « De la production de subjectivité », *Revue Chimères*, 1989, 4, Hiver.

<sup>5</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, pp. 497-498.

Dès lors la *sensibilité* n'est plus à considérer comme une faiblesse, comme un retrait (ça peut l'être aussi, pourquoi pas ?) d'un sujet heurté par la violence du monde, mais, selon les analyses d'Evelyne Grossman, la sensibilité est la faculté de capter des forces, de s'en nourrir<sup>6</sup>. L'affect étant compris comme un état du corps qui se constitue d'instances infra-conscientes, instinctives, intuitives, émotionnelles, libidinales.

Les affects sont du côté du désir tantôt créateur tantôt destructeur, autrement dit dans une zone floue, tremblée, violente, et troublée. Ainsi l'esthétique des spectacles théâtraux de Roberto Castellucci aujourd'hui, créant des images opaques derrière des parois-écrans où des corps nus évoluent étrangement, à travers un jeu des lumières claires-obscurées. Dès lors, les affects sont à mettre en rapport à des *objectiles*, c'est à dire des objets mouvants, aux contours flottants, vibratiles, multi-sensoriels. Ces objectiles rendent instables toute perception et redistribuent les affects en les affolant, les déplaçant. C'est exactement ce que font certains artistes contemporains avec des créations vidéo ou des installations. Car on pourrait parler aussi bien des spatialités en jeu en l'occurrence, de « spatiales » à travers lesquels des affects circulent et sont dé-stabilisés par la mobilité des regards bouleversés, comme on le verra.

A propos de Deleuze et l'art, la philosophe Anne Sauvagnargues utilise le terme d'*affectologie* afin de caractériser un double mouvement : « une affectologie, étude des pouvoirs d'affecter et d'être affecté qui caractérisent toute oeuvre »<sup>7</sup>. Définition que je reprends volontiers concernant notre recherche, puisque *j'affecte* et *je suis affecté* dans le rapport à une création, à un environnement, même théorique, mais ceci dans une opacité ou le trouble. Cette double affection opérant aussi bien dans le *mysterion* ou la magie, que dans une imperfection ou dé-coïncidence au monde. Car il s'agit de *ce qui est émouvant*, émotion en mouvance, qui suppose le trouble et l'imprévu des affects émergents. Il ne s'agit donc pas de la séduction qui est du côté du Pouvoir, c'est à dire d'une rationalité stratégique, un calcul ou manipulation des affects et désirs, afin de piéger l'autre, et de mettre en place un dispositif de capture et de domination.

Ainsi, affective est la perception des lieux qui n'est souvent que partielle, jamais totale, mais plutôt inachevée, lacunaire, ce que dit aussi Maurice Merleau-Ponty concernant notre rapport au réel. Certes on perçoit (visuellement, auditivement, tactilement, olfactivement) dans une présence au monde, mais aussi on discerne de manière sensitive le dehors par *échos*, par résonances, par détours, bref par l'imagination. On peut deviner, anticiper, rêver le monde qui nous entoure dans le moment de son appréhension physique ; l'expérience perceptive fonctionne aussi par *intuition* (Bachelard), par imagination, presque par divination,

---

<sup>6</sup> Voir le remarquable essai de Evelyne Grossman, *Éloge de l'hypersensible*, Paris, Minuit, 2017, notamment le chapitre « Qu'est-ce qui nous affecte ? ».

<sup>7</sup> Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, Paris, PUF, 2005, p. 40.

ou magie. Toute la problématique du pressenti vient se glisser dans l'expérience perceptive du visible que nous faisons à travers les images notamment<sup>8</sup>. On entr'aperçoit le réel.

Juste un mot sur la méthode qui est celle des *réverbérations entre des domaines* de savoir, dans le sens où elle fonctionne par renvois, associations, par voisinages, une cartographie des relations, dans l'esprit des sciences nomades, se situant du côté d'une communication esthétique, ou anthropoétique du contemporain<sup>9</sup>.

*Pouvoirs du trouble.*

*Opacité du monde et suspensions atmosphériques : Photo / cinéma*

J'ai découvert le diaporama *Half Life* du photographe Mickaël Ackerman en juillet 2009 aux Rencontres photographiques d'Arles, et cela a été un choc esthétique inattendu. Les différentes séquences constituent un dispositif visuel imaginé par l'artiste créant de l'intervalle entre les images dans un mouvement paradoxal de la fixité, affectant la perception, le spectateur dans sa temporalité présente. L'ensemble se pose comme une sorte de « document » subjectif, non identifié, sur l'état du monde et le devenir de l'homme dans un contexte contemporain et mondialisé. La tonalité générale paraît ténébreuse, sombre, mélancolique, au premier abord. La succession des clichés photographiques s'enchaînant nous entraîne vers un univers tragique, qu'accentue la bande-son, mélange de bruits du monde (médiatiques, industriels) et d'une musique lancinante allant crescendo. Le mouvement de transition particulier au diaporama nous oriente vers une inquiétante étrangeté au sens visuel, une sorte d'esthétique de la désolation et de l'abandon. En ce sens on peut penser aussi à des images cinématographiques de Andreï Tarkovsky ou de Bela Tarr.

Tout cela peut paraître sinistre, mais souvent la beauté se niche dans la dimension grise du monde en non pas dans une joie obligatoire stéréotypée dont le masque du sourire serait l'expression hypocrite de sociétés et individus évacuant le tragique<sup>10</sup>. Par le procédé diaporamique, sorte de lanterne magique à l'origine du cinéma, qui serait revisité et renouvelé paradoxalement par l'acte photographique. Parallèlement, un livre de ces photographies fixes a été publié en 2010 chez Delpire, avec une présentation de Denis Kamboucher qui écrit fort justement à propos de cette œuvre : « c'est une constellation hallucinée d'images d'exil et de

---

<sup>9</sup> Pour de plus amples considérations méthodologiques, voir Alain Mons, *Les lieux du sensible*, Paris, CNRS éditions, 2013, le chapitre « Pensée voyageuse et chantier existentiel. Anthropologie singulière : les alentours du sensible ».

<sup>10</sup> Georg Simmel, *La tragédie de la culture*. Traduit par Sabine Cornille et Philippe Ivernel, Marseille, Rivages, 1988. Voir surtout l'introduction de Vladimir Jankélévitch.

fantômes, où les lieux et les hommes nous absorbent dans la même aura noire. *Half Life* implique son spectateur dans l'expérience limite qui l'a constitué<sup>11</sup>. On sait que Michael Ackerman a photographié beaucoup de lieux dans le monde qui ressemble à une tragédie obscure, notamment il fait de nombreuses images en Pologne, dans des villes comme Cracovie, Lodz, Varsovie, comme opérant un retour sur les lieux des fantômes de l'histoire tragique.

Beaucoup d'images d'Ackerman sont comme dévorées par l'ombre contaminant les bordures du visible, ou même le cœur de l'image. D'autres clichés sont flous, entachés, entamés par le temps. Cela fonctionne par « série » : une rue délabrée la nuit, un couple enlaçant, une petite fille inquiète, puis une chambre sombre où une personne indistincte est allongée dans un rayon de lumière provenant d'un soupirail, puis un avion impressionnant arrivant à la droite du cliché, puis des nudités de corps étendus, et des rues, des visages furtifs, des reflets, des formes *transparaissantes*... On n'en finirait pas de pénétrer dans les détails et de s'y perdre comme dans un labyrinthe de suites associatives.

Cette *phénoménographie du réel* intègre cependant les détails dans *une série*. Pourrait-on dire qu'il s'agit là d'une œuvre existentielle au sens total du terme ? Oui et non, car entre ces deux pôles, l'excès et le vide, toutes les modulations sont possibles dans les interstices se creusant entre les images. Les séries sont donc impliquées les unes dans les autres, selon des indices de variation, des progressivités ou des décalages, dans une sorte d'emboîtement où chaque séquence contient déjà toutes les autres en germe<sup>12</sup>, dans un encastrement des images-lumières en opérant selon des « méthodes infinitésimales ».

Il s'agit pour l'artiste de créer des atmosphères, presque au sens climatique : pressions, dépressions, variations, perturbations. Mais aussi dans un sens psychologique ou ontologique : situation de soi, environnement, ressenti singulier, inconscient en jeu, circonvolution du vivant. Il me semble que ce double sens de « atmosphère » caractérise bien l'œuvre en question, et bien d'autres créations dans les arts contemporains, rendant compte de la condition de l'espèce humaine prise dans des « milieux », dans des univers de formes variées et clos à la fois. Peter Sloterdijk parle de « l'élévation de l'atmosphérique au rang de théorie »<sup>13</sup>, ainsi ce domaine agence le micro-logique, le flou, le fugitif, la suspension, des voisinages de formes et de matières, qui constituent d'ailleurs des propriétés de l'écume. N'avons-nous pas tous ces éléments en des suspensions atmosphériques dans l'enchaînement de nos images ? Une esthétique figurative et dé-figurante est à l'œuvre, permettant d'interroger le devenir de la forme humaine dans l'énigme du monde tel qu'il se présente à nous et disparaît. Une *opacité* envahie l'étendue du

---

<sup>11</sup> Michael Ackerman, *Half Life*, Paris, Delpire éditeur, 2010. Voir l'*Introduction* de Denis Kambouchner.

<sup>12</sup> Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1970, p. 84.

<sup>13</sup> Peter Sloterdijk, *Ecumes. Sphères III*. Traduit par Olivier Mannoni, Paris, Hachette – Pluriel, 2005, p. 30.

visible, autrement dit un trouble qui déjoue toute transparence dans la représentation<sup>14</sup> lorsqu'un motif en contamine un autre par glissements, lorsqu'une figure se *surimpressionne* à une autre visiblement ou invisiblement. Le déroulement diaporamique nous fait basculer vers cette opacité vitale qui résiste, où se jouent un en-deçà et un au-delà de la représentation, dans la scénographie imaginaire.

*Les Installations de l'instable.*

*Arts contemporains et vertige des corps et des lieux*

Aujourd'hui beaucoup de dispositifs-installations ont pour particularité de déborder le lieu d'exposition classique, de faire chavirer nos perceptions, en les déstabilisant. Des *tactiques de l'instabilité* sont expérimentées à travers la multiplication des images fonctionnant en échos multiples, ou bien en creux les unes par rapport aux autres. Il s'agit aussi de débaucher les codes des genres artistiques ou médiatiques, en exaspérant ou en annulant le lieu d'exposition, en dérégulant ou désorientant la place du spectateur. Bref les installations sont souvent instables, si j'osais un néologisme on parlerait plutôt des *instabilisations*, surtout depuis les années 1980. Parallèlement en effet à cette période, les scénographies théâtrales et chorégraphiques ont été bousculées, débordées, basculées ; on peut penser au théâtre de Richard Foreman, aujourd'hui celui de Romeo Castellucci<sup>15</sup>, ou aux chorégraphies de Pina Baush, de Meg Stuart, de Sacha Waltz, aux performances vocales et corporelles de Meredith Monk, ou bien celles de Yann Fabre maintenant, « déglissant » les codes et les genres, mais selon des glissements esthétiques surprenants, subtils, ou violents. Pourquoi de telles expérimentations scénographiques? Sinon pour nous faire éprouver notre corps et notre regard de nouvelles manières, et de mettre à l'épreuve nos sensibilités en les renversant, en les bouleversant.

Examinons plus précisément quelques perturbations atmosphériques induites par certaines installations visuelles. Prenons la création d'Oscar Munoz, *La fragilidad de las imagenes* montrée lors de son exposition au Jeu de Paume en 2014 ; la décomposition et disparition des images sont à l'œuvre grâce à des procédés numériques sans pour autant anesthésier leur présence. Les images nécrologiques *biographias* (2002) disparaissent au fond d'une vasque comme dans *Narciso*, mais elles réapparaissent contredisant l'assignation de l'heure de la mort,

---

<sup>14</sup> L'auteur note : « opacité, en bref, désignerait dans la représentation tout ce qui déjoue sa transparence aux choses, au monde, à l'être qu'elle re-présente au regard » (Louis Marin, *De l'entretien*, Paris, Minuit, 1997, p. 66).

<sup>15</sup> Une pièce de Romeo Castellucci, *The Four Seasons Restaurant*, Théâtre de la ville, avril 2013, où toute la dernière scène se transforme en une véritable installation contemporaine lumineuse, les acteurs disparaissant totalement.

c'est le *projet pour un mémorial* où des individus refusent de se dissoudre dans l'anonymat de l'histoire criminelle (les disparus des dictatures d'Amérique du sud : Colombie, Argentine, Chili, Brésil). Et dans *Linea del destino* (2006), Munoz contemple son reflet dans une flaque d'eau au creux de ses mains, l'image réfléchie se forme et se dissout constamment à mesure que l'eau s'échappe, dans une fluidité vraiment magique. Or il faut situer ces créations vidéo étonnantes dans un vaste ensemble spatialisé de photos, de documents, d'objets indiciels, d'empreintes, de moulages, de pyrogravures, de sérigraphies de portraits de disparus révélés par le souffle des spectateurs, par des miroirs éparpillés. Ainsi dans un tel lieu à la fois intense et vacant, l'image est en flux, *apparaissant et disparaissant* incessamment, produisant des impressions subtiles ou vertigineuses.

Une *esthétique de l'instable* exprime ou manifeste une ontologie de l'évènement catastrophique potentiel ou ayant eu lieu (les installations de Christian Boltanski concernant la Shoah), ou de l'accident contingent, d'un chaos interne au monde : « le mouvement chaotique, qui consiste à faire un aller et retour permanent entre le chaos et la complexité, ne s'arrête pas forcément au degré zéro. Il rencontre des strates, des plis, que j'appelle des plis autopoïétiques »<sup>16</sup>. N'est-ce pas précisément ce que nous proposons de vivre de façon sensible les installations contemporaines ? Or ce *mouvement chaotique* est aussi celui des cultures dans lesquelles nous évoluons qui sont entremêlées ou entrechoquées, où circulent les images médiatiques du monde, où les « plis autopoïétiques » peuvent se produire aussi à partir d'une mutation incertaine dans laquelle nous sommes plongés assurément.

Par ailleurs, Philippe Parreno a lui aussi proposé un espace visuel montrant le joueur de foot Zidane pris sous différents angles par une dizaine de caméras lors d'un match, chaque écran restitue l'image des états d'être du champion pris de face, de dos, de biais, à l'écart, en attente, dans une grande salle plongée dans le noir zébré par la lumière des écrans. Mais cet espace fait partie d'un vaste ensemble de lieux successifs où il y a des diffuseurs d'électricité déglingués, en panne, d'autres vidéos projetées, des photos géantes, des effets de translucidité ou d'obscurité, s'étalant comme un *continuum hétérogène* lors de sa rétrospective au Palais de Tokyo (2015). Le regard du visiteur est *mis en abîme* puisque confronté à la multiplicité des images d'un corps et d'un visage connu, avec laquelle il doit s'adapter ou s'échapper, soit par l'expérience de la désorientation, d'une béance intérieure, ou soit avec la possibilité d'une réappropriation sensible à travers le cheminement de ses propres images mentales et tâtonnements sensibles.

Tous éléments qui renvoient à l'expérience d'un *vertige de soi* à travers un environnement instabilisé, dont certainement l'allemand Gregor Schneider est devenu maître en la matière. Sans vouloir s'appesantir sur ce cas, on se souvient en

---

<sup>16</sup> Félix Guattari, *Qu'est-ce que l'écologie ?*, Paris, Lignes – Imec, 2013, p. 89. Voir le chapitre « Chaosose, vers une nouvelle sensibilité ».

effet de son aménagement spatial à la Maison Rouge à Paris en 2009, sorte d'habitat bizarre reconstitué dans lequel les spectateurs entraînent un par un (sauf les cardiaques). Le corps du visiteur en est vraiment *affecté* une fois évoluant tant bien que mal dans une sorte de *sas mouvant* et incertain que serait cet habitacle déformé et détourné de nos repères habituels. Il s'agit de faire ressentir la fragilité et la perte de contrôle qui constituent le vivant dans les constellations existentielles, donc de dépasser la relation à l'outil technique et sa maîtrise utopique, pour favoriser une relation de réciprocité réelle laissant toute sa place à l'improvisation, à une expérience de perte permettant de se retrouver vraiment. Il est vraisemblable que ce genre d'installations renvoie à un tournis de l'angoisse, c'est à dire à un décalage intérieur entre notre aspiration à être pleinement, à déployer nos potentialités de connaissance et d'amour, et la rencontre d'un réel obtus qui fait obstacle à nos désirs profonds et nous laisse dans l'insatisfaction, le vide et l'amertume. En vérité il y a un « double vertige », nous fait remarquer François Gachoud, « celui de l'exposition au néant, mais aussi celui d'une liberté créatrice de tous ses possibles »<sup>17</sup>, nous sommes comme *pris de vertige* devant ces dimensions induisant la multiplicité et l'infini. Tout cela s'oppose à une société prônant l'idéologie d'une harmonie factice et aseptisée, une façade lisse des êtres et des choses, de la séduction commerciale, qui opère l'économie des aspérités, des contradictions, des déséquilibres, de la controverse.

*Une curieuse intimité.*

*Territoires du désir : Littérature*

Continuons notre enquête à travers la littérature. La description romanesque de l'apparition de l'émotion n'insiste pas uniquement sur la violence et la sauvagerie de celle-ci. D'autres contextes expressifs sont à envisager dans leur complexité et leur sophistication, sinon perversion, où le sentiment d'incongruité ou du moins d'un événement *déplacé* n'en est pas moins fort. C'est le cas de deux écrivains qui sont à la fois connus et pas très bien connus en France, Witold Gombrowicz et Don DeLillo, l'un polonais l'autre américain. Ils sont une sorte d'expressionnistes des territoires subjectifs, où une émotion impromptue advient de façon très déconcertante. Ceci aussi bien pour les personnages du récit que pour les lecteurs du roman, une fois encore.

Comme dans le roman au titre trompeur et ambiguë *La pornographie* publié en 1960, de l'écrivain d'origine polonaise Witold Gombrowicz, où plusieurs passages mettent en scène le surgissement inopiné d'un *désir fantasque*, extravagant, bien que restant souterrain, obscur. Ainsi la scène où deux hommes adultes, Frédéric et le narrateur, qui font en sorte que se rencontrent deux jeunes gens, la fille Hennia

---

<sup>17</sup> François Gachoud, *La philosophie comme exercice du vertige*, Paris, Cerf, 2011, p. 131.



et le garçon Karol, de telle façon qu'ils ont l'impression *d'offrir* la jeune fille au garçon. En tout cas, cette rencontre apparemment innocente de deux jeunes corps provoque sur ces hommes mûrs s'ennuyant en province, donc débordant d'imagination, de désirs complexes et latents, certains diraient pervers, l'opportunité d'un passage à l'acte. L'écrivain étant passé maître à *distiller le trouble* s'insinuant dans les interstices de la vie sociale et des communautés aléatoires qui se forment et se défont. Son écriture est nerveuse, précise, très métonymique, elle insiste sur des détails prenant des dimensions hallucinatoires. Par exemple à travers une séquence très simple où les quatre protagonistes jouent une scénographie subtile et impudique : dans une cour la fille relève le bas du pantalon trop long du garçon, sur la suggestion de Frédéric, cela ne dure que quelques secondes. Mais ce simple geste et cette posture dans un lieu public, provoque une tension extraordinaire liée à une offrande fantasmée, à une impudeur subtile, à une effraction vertigineuse du désir dont chacun est conscient spontanément, et où chaque personnage joue une partition obscure.

Gombrowicz écrit :

Non attendez. Elle peut le faire, elle.

Il répéta :

– Elle peut le faire, elle.

L'impudeur de cette exigence – c'était comme de pénétrer en eux par effraction – recelait l'aveu : c'est ce que je veux, ce que je désire... il les introduisit ainsi dans la dimension de notre désir, du désir que nous avons d'eux<sup>18</sup>.

Le désir érotique est lié à une nudité étrange car quasiment invisible ou très partielle, elliptique, à une offrande sexuelle supposée, insinuée, purement fantasmée. Il y a un *pouvoir de la suggestion* qui perturbe les codes de la bienséance, bien que rien ne soit ostentatoirement provocateur. Certes nous passons bien d'une représentation de la perversion à une perversion de la représentation, c'est bien ce qui a lieu avec Gombrowicz en effet dans son écriture, mais de façon modulée, furtive, presque insignifiante, impressionniste. Nous sommes alors dans ce que j'ai nommé une *affectologie de l'érotisme*<sup>19</sup>, car la puissance du désordre se situe entre les mots et les images, dans les interstices, dans ce qui est suggéré, exprimé virtuellement, dans les tournures poétiques du langage, dans une vacillation ontologique du sens. Ce qui anime Gombrowicz est *le jeu du trouble* et de l'enivrement cérébral dans des situations obscurément ébauchées, pour aboutir à un désir de l'immaturation qu'il revendique.

---

<sup>18</sup> Witold Gombrowicz, *La pornographie*, Paris, Gallimard, 1995, p. 59.

<sup>19</sup> Cf. Alain Mons, « La transgression des mots d'amour. Transpositions obscènes et littérature moderne. Une affectologie de l'érotisme », in Frédéric Bravo (dir.), *L'Insulte*, Bordeaux, PUB, 2015, pp. 305-324.

Cette hétérogénéité, ou cette espèce d'éthologie humaine dans un lieu public, on la voit à l'œuvre dans un roman extraordinaire de Don DeLillo, *Point Oméga*, traduit en français en 2010. Une « scénopoïétique » se produit dans un musée le MOMA à New York, lors d'une installation du plasticien Douglas Gordon intitulée *24 hours Psycho*, qui ouvre et ferme le récit. Les personnages se retrouvent à voir cette œuvre-performance puisqu'il s'agit d'une vidéo re-déroulant à l'extrême ralenti, image par image, le célèbre film d'Hitchcock *Psychose* avec Anthony Perkins dans le rôle de Norman Bates. Dans le dernier chapitre du roman, le narrateur est un homme seul, il est dans la pièce où il voit cette œuvre vidéo en continu re-visitant le film originel seconde par seconde selon une étrange et lente gestation du temps cinématographique ; il est isolé dans le noir de l'espace d'exposition, de la projection. Soudainement une voix de femme à sa gauche s'adresse à lui dans l'obscurité, *elle fait irruption* dans l'abandon de l'homme produisant une émotion soudaine. Alors que le spectateur est renvoyé inexorablement à sa propre solitude dans l'interaction avec l'installation, une parole féminine improbable s'élève dans ce contexte peu favorable à la communication humaine et lui parle. Cela provoque une émotion trouble, comme si le feu et la glace se rencontraient et libéraient des forces. Là se situe la subversion de la situation, puisque normalement lors d'une « expo » chacun reste dans sa réserve individuelle si l'on est seul, dans une solitude spéciale même et surtout dans les arts dit interactifs. La parole adressée et inattendue de la femme vient *casser* le dispositif de mise à distance propre à la projection cinématographique où les spectateurs restent confinés ou comme pétrifiés.

DeLillo écrit : « C'est alors qu'une voix s'éleva. 'Qu'est ce que je suis en train de regarder, là ?', dit la voix », et « La chose ne s'était pas produite jusqu'à présent. N'était, en quelque sorte, jamais censée se produire. Qu'on s'adresse à lui. La présence, il ne savait comment, de cette femme à côté de lui subvertissait toutes les lois de la séparation »<sup>20</sup>.

Une curieuse intimité a lieu inopinément, une *intimité de nulle part* pourrions-nous dire avec l'auteur américain. On est bien dans l'évènement d'une *rencontre* telle qu'elle puisse faire basculer l'existence, entre l'Autre et soi, autrement dit ce qui « produit un lieu propre à l'intime en déployant une subjectivité infinie »<sup>21</sup>, comme l'écrit François Jullien. Ce lieu de l'intime est donc *déterritorialisé*, décalé de son centre habituel, *l'intérieur est ailleurs* et cela nous prend de court, peut sembler à la limite de l'indiscrétion. Une curieuse immersion des subjectivités se produit dans le noir et dans la proximité des corps invisibles, une attente d'un dire scandé par des silences, un imaginaire entrelacé à deux dans l'espace, comme étant ensemble dans le noir de l'exposition. Ce lieu de l'intime qui émerge dans un espace public ou semi public induit un *imaginaire lové* de façon impromptue entre

---

<sup>20</sup> Don DeLillo, *Point Oméga*. Traduit par Marianne Véron, Paris, Acte sud Babel, 2010, p. 124.

<sup>21</sup> François Jullien, *De l'intime*, Paris, Grasset, 2013, p. 89.

deux êtres improbables ou quelconques. Puisque l'intime dit à la fois le retrait radical et le partage total avec l'Autre, selon François Jullien<sup>22</sup> ; l'on comprend bien dans la séquence de *Point Oméga* que les passages souterrains opèrent de l'un à l'autre.

Le frayage de cette parole surgissant du noir, consiste à transiter continuellement du dedans au dehors, en soi et hors de soi de telle façon qu'un autre territoire existentiel se *superpose* dans l'expérience.

*La guerre du sensible.*

*Programmation, usages de l'imagination, et vita contemplativa*

Ne sommes-nous pas aujourd'hui engagés dans une bataille du sensible et de l'imagination dans une société hypermédiatique ? Certaines créations qui nous émeuvent nous poussent à déplacer les points de vue, à réinterpréter en fonction de critères non prévus, elles sont donc le contraire de *la programmation* des choses et de la mise place de critères rigides appliqués à la vie et à l'esprit. D'où l'importance de pratiques alternatives qui échappent à une programmation généralisée qui a remplacé la planification des subjectivités. Nous sommes passés de la société planifiée, productiviste (industrielle) à la société programmatique, performative, fluide (post industrielle, informatique). Même si les deux modèles peuvent se superposer, comme en Asie par exemple, ils se perpétuent à travers des appareils de capture des subjectivités sociales et individuelles. A contrario, l'usage de l'imagination est une expérience profondément mystérieuse, elle a un lien avec l'enfance sans aucun doute, au sens où l'entend Giorgio Agamben lorsqu'il écrit « l'expérience est le *mysterion* qu'institue tout homme du fait qu'il a une enfance »<sup>23</sup>, et ceci n'est nullement mystique mais nous pousse vers une parole de vérité.

A ce point de jonction se situent les enjeux d'une *guerre du sensible et des imaginaires* traversant les frontières du visible. Comme nous le répétons, cette guerre civile en quelque sorte est celle d'un *contexte contemporain* où des machines médiatiques, des conglomerats industriels de la culture, capitalistiques, tendent à modéliser les esprits, avec le plus souvent des productions audiovisuelles lisses, parfois abrutissantes, sous-tendue par une manipulation émotionnelle réglée. Cependant il faut nuancer le diagnostic, car il y a parallèlement une qualité non négligeable de certaines séries télévisuelles par exemple, scandinave, américaine, anglaise ; comme on peut le constater dans cette

---

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 29 : « plus ce qui est en jeu est intime, plus profond en est le partage. Mais surtout que seul ce qui est intime veut s'offrir et le peut ».

<sup>23</sup> Giorgio Agamben, *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*. Traduit par Yves Hersant, Paris, Payot, 1989, p. 66 : « Ce mystère n'engage pas l'homme au silence ni à une mystique de l'ineffable, mais le voue au contraire à la parole et à la vérité ».

dernière décennie, en y prenant un plaisir délectable en tant que *spectateur sériel*. Cependant la tentative de *standardisation de l'imaginaire* est un fait mondial, malgré les hétérogénéités émergentes et déclinaisons culturelles particulières. Mais la notion de « spectacle » rend-t-elle encore compte adéquatement de ces jeux de renvoi complexes des images entre elles, des effets pervers, et des enchevêtrements des productions subjectives sur les nouveaux supports des réseaux médiatiques ?

Boris Groys parle aujourd'hui d'une société du spectacle mais sans spectateurs réels, ce qui semble vraiment paradoxal. Avec les modes de communication contemporains et les réseaux sociaux, la notion de spectateur au sens « passif » ou plutôt suspendu, devient problématique puisque chacun *active* maintenant sa part d'« acteur » au spectacle du web<sup>24</sup>. Alors certainement la *vita contemplativa* n'a pas disparue, bien qu'elle soit une cible préférée pour tous les activistes de la techno-économie dominante qui ne cessent de la pourchasser au nom de l'effort et de la réussite sociale. Néanmoins elle s'est déplacée du côté de spectateurs en mouvement, elle se faufile dans une diffusion des images et une circulation du visible en continu. Le regard prend alors des allures de nomadisme, oscillant entre des modalités du voir que sont le perçu, l'entraperçu, et l'imperceptible.

Assurément ce qui est interrogé c'est *la production de la subjectivité*<sup>25</sup> comme la désigne Félix Guattari, puisque c'est elle qui oriente les sociétés à travers les modes existentiels. En effet, avec la dimension émotionnelle, ce sont les affects qui se manifestent dans leur ambivalence. Je peux *être affecté* par ce qui m'entoure si je suis plus ou moins attentif et ouvert aux sensations éparées, mais *j'affecte* moi-même mon environnement en retour selon ma subjectivité particulière ou mon inconscient. Ce double jeu constitue le champ expérimental d'une *affectologie*, pourra-t-on dire, qui passe par les corps, où la subjectivité est collective aussi bien que singulière. Dans la perspective d'une réappropriation du sensible dans les espaces corporels et incorporels, certaines créations contemporaines peuvent permettre le déploiement de constellations ontologiques imprévues. Selon Guattari, il s'agit de favoriser « la réappropriation processuelle de la production du monde »<sup>26</sup> à travers une plasticité de la *subjectivité collective*, c'est-à-dire des sujets qui face ou en dehors des systèmes dominants de la réduction ontologique vont *reconstruire la sensibilité* à travers la poésie, la musique, la relation amoureuse, l'écriture, les expériences urbaines ou paysagères.

---

<sup>24</sup> Boris Groys, *En public. Poétique de l'auto-design*. Traduit par Jean-Luc Florin, Paris, PUF, 2015, p. 112 : « La pratique de l'autodocumentation est désormais devenue une pratique de masse, accessible à presque tout le monde »...dès lors : « cela signifie que l'art contemporain est devenu une pratique de masse, et même une obsession de masse ».

<sup>25</sup> Félix Guattari, *Qu'est-ce que l'écologie ?*, p. 149 : « On peut se demander si ça n'a pas été toujours l'objectif de toutes les sociétés de produire de la subjectivité, les productions matérielles n'étant que des médiations vers cette maîtrise de la production de subjectivité ».

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 96.

Ce sont de tels enjeux que nous avons examinés avec la photographie, le cinéma, les arts contemporains, la littérature. Puisque la *conjugaison du sensible* se caractérise à la fois par une expérience physique et immédiate des espaces vécus, et par l'imagination comme opérateur mental des hors champs démultipliant le sujet cognitif, nous faisant accéder à la vacillation du visible qui accompagne un pluralisme ontologique hautement souhaitable. Félix Guattari dans un texte de circonstance en appelle à la résistance des gens qui reconstruisent la sensibilité « à travers la poésie, la musique, des gens qui reconstruisent le monde à travers une relation amoureuse, à travers d'autres systèmes urbains, d'autres systèmes pédagogiques. Elle est (la résistance) la reprise en compte, la réappropriation processuelle de la production du monde »<sup>27</sup>, écrit-il de façon généreuse, d'autres diraient utopique. Il est certain que dans un contexte de transparence technocratique et de programmation temporelle, caractérisant un projet biopolitique à propension totalitaire, il s'agit de réintroduire du suspens ou de l'aléatoire, du hors champ ou du point aveugle, une façon de se réapproprier le réel dans ses singularités.

La faille est celle des affects. Elle agit tantôt dans le macroscopique, le volume du monde, l'ébranlement volcanique ; tantôt dans le microscopique, sur de fines peaux, dans des atmosphères subtiles, dans l'état gazeux, à travers les écumes du temps. Elle dessine de toute façon des environnements hyper-sensibles qui annoncent la Ruine, c'est-à-dire la désagrégation des matières, le processus d'effondrement. Comme si toute architecture dès le départ « contenait » sa propre ruine, dans le double sens du verbe c'est à dire d'intégration et de désintégration, mais aussi avec le souci d'empêcher un tel processus de s'accomplir, du moins trop rapidement. Ce battement entre le contingent et le perpétuel, me semble explicitement à l'œuvre dans la création contemporaine.

## BIBLIOGRAPHIE

- AGAMBEN, Giorgio, *L'usage des corps*. Traduit par Joël Gayraud, Paris, Seuil, 2015.  
AGAMBEN, Giorgio, *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*. Traduit par Yves Hersant, Paris, Payot, 1989.  
DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980.  
DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1970.  
DELILLO, Don, *Point Oméga*. Traduit par Marianne Véron, Paris, Acte sud Babel, 2010.  
GACHOUD, François, *La philosophie comme exercice du vertige*, Paris, Cerf, 2011.  
GROSSMAN, Evelyne, *Éloge de l'hypersensible*, Paris, Minuit, 2017.  
GROYS, Boris, *En public. Poétique de l'auto-design*. Traduit par Jean-Luc Florin, Paris, PUF, 2015.  
GUATTARI, Félix, « De la production de subjectivité », *Revue Chimères*, 1989, 4, Hiver.

---

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 96.

- GUATTARI, Félix, *Qu'est-ce que l'écologie ?*, Paris, Lignes – Imec, 2013.
- KAMOUCNER, Denis, *Introduction*, in Michael Ackerman, *Half Life*, Paris, Delpire éditeur, 2010.
- JULIEN, François, *De l'intime*, Paris, Grasset, 2013.
- LORDON, Frederic, *La société des affects*, Paris, Seuil, 2013.
- MARIN, Louis, *De l'entretien*, Paris, Minuit, 1997.
- MONS, Alain, *Les lieux du sensible*, Paris, CNRS éditions, 2013.
- MONS, Alain, « La transgression des mots d'amour. Transpositions obscènes et littérature moderne. Une affectologie de l'érotisme », in Frédéric Bravo (dir.), *L'Insulte*, Bordeaux, PUB, 2015, pp. 305-324.
- SAUVAGNARGUES, Anne, *Deleuze et l'art*, Paris, PUF, 2005.
- SIMMEL, Georg, *La tragédie de la culture*. Traduit par Sabine Cornille et Philippe Ivernel, Marseille, Rivages, 1988.
- SLOTERDIJK, Peter, *Ecumes. Sphères III*. Traduit par Olivier Mannoni, Paris, Hachette – Pluriel, 2005.

### A WAR OF SENSIBILITIES.

#### THE OPACITY OF THE AFFECTS AND THE EMOTIONAL CREATIONS

(Abstract)

This paper starts from the assumption that there are no affects unless one experiences the opacity of the world. Opacity is the concept designating that what transcends transparency, the insensible, the ineffable, the desire, the parallel spaces, the uncertainty, the gloom, the black matter and the vital abyss. All these parameters are specific to contemporary art production, a sensible field, traversed by floating, vibrant, yet distinctive objects and bodies. This is the context in which "affectology" develops, because one is affected by one's surrounding world while simultaneously affecting it through one's own subjective self. This process is best portrayed through scenographic, theatrical, choreographic and videographic performances, as well as through art installations, and presupposes the capturing of forces that transcend shapes and artistic devices; the movement of obscure images (Ackerman), uncertain spectra (Ceylan), medium swirls (Munoz), violent emotions (M. Stuart, J. Fabre) and radical incongruity (Gombrowicz, Castelluci) represent aesthetic, social and existential models of a sensitive war machine set in a global standardization of perceptions and affections. Consequently, this article formulates a singular anthropology built through resonances and reverberations and which is regarded as a method of restoring a paradoxical aesthetic of contemporary world.

*Keywords:* the anthropology of emotions, affectology, uncertain spectra, the movement of obscure images, contemporary aesthetics.

### UN RĂZBOI AL SENSIBILITĂȚILOR.

#### OPACITATEA AFECTELOR ȘI CREAȚIILE EMOȚIONANTE

(Rezumat)

Plecăm de la ipoteza că nu există afecte decât atunci când facem experiența opacității lumii. Opacitatea este termenul și conceptul care desemnează totodată ceea ce dejoacă transparența,

insesizabilul, ceea ce ne scapă, dorința, spațiile paralele, incertitudinea, sumbrul, materia neagră, abisul vital. Toți acești parametri pe care îi regăsim în creațiile de artă contemporană. Suntem în câmpul sensibilului traversat de obiecte și corpuri mobile, flotante, vibrante, și totuși distincte. În acest context o întreagă *affectologie* se dezvoltă, pentru că sunt afectat de acest mediu, dar ca răspuns, afectez realitatea prin subiectivitatea mea. Se constată în creațiile scenografice, teatrale sau coreografice, videografice, filmice, sau prin instalații. E vorba de captarea unor forțe care traversează formele și dispozitivele : deplasarea imaginilor obscure (Ackerman), spectrele incerte (Ceylan), vârtejurile mediumnice (Munoz), emoțiile violente (M. Stuart, J. Fabre), incongruența radicală (Gombrowicz, Castelluci) constituie modalități estetice, sociale și existențiale ale unei *mașini de război* a sensibilului, într-un context al standardizării globale a percepțiilor și a afectelor. O antropologie singulară construită prin rezonanțe și reverberații e văzută aici ca metodă pentru a restitui o estetică paradoxală a contemporanului.

*Cuvinte-cheie:* antropologie a emoțiilor, affectologie, deplasarea imaginilor obscure, spectre incerte, estetică contemporană.