
Repenser l'affect « par mots » et « par gestes »

Rethinking affect through words and through gestures

Éloïse Bidegorry



Georges Didi-Huberman, *Brouillards de peines et de désirs. Faits d'affects, 1*, Paris : Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2023, 544 p., EAN 9782707348159.



Pour citer cet article

Éloïse Bidegorry, « Repenser l'affect « par mots » et « par gestes » », Acta fabula, vol. 24, n° 9, Notes de lecture, Octobre 2023, URL : <https://www.fabula.org/revue/document17319.php>, article mis en ligne le 25 Septembre 2023, consulté le 30 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.17319

Éloïse Bidegorry, « Repenser l'affect « par mots » et « par gestes » »

Résumé - Le livre de Georges Didi-Huberman s'apparente à une synthèse des travaux menés sur la nature et la valeur des affects, qui se donne pour objectif de proposer une redéfinition ouverte de la notion. Il y insiste notamment sur le caractère fluide et chatoyant des émotions, sur le paradoxe qui se situe au cœur du concept, et sur l'absurdité de toute réduction d'un tel objet à une dimension unique et réductrice.

Mots-clés - affect, émotion, passion, phénoménologie, raison, sensibilité

Éloïse Bidegorry, « Rethinking affect through words and through gestures »

Summary - Georges Didi-Huberman's book is a synthesis of work on the nature and value of affects, with the aim of proposing an open-ended redefinition of the notion. In particular, he emphasizes the fluid, shimmering nature of emotions, the paradox at the heart of the concept, and the absurdity of reducing such an object to a single, reductive dimension.

Keywords - affect, emotion, passion, phenomenology, reason, sensibility

Repenser l'affect « par mots » et « par gestes »

Rethinking affect through words and through gestures

Éloïse Bidegorry

« Les affects ne se réduisent pas à l'expression passagère de certains états d'âme intérieurs surgissant à la surface. [...] Les affects sont des faits à part entière. Ils nous font tels que nous sommes lorsque nous nous confrontons au monde ou bien lorsque nous apparaissions à nos semblables [...] ils créent une configuration nouvelle à l'interface de notre psyché, de notre corps et du monde ». (p.15)

Le livre de Georges Didi-Huberman propose une synthèse des conceptions de l'affectivité au croisement de différents domaines scientifiques : philosophique, psychanalytique, anthropologique, esthétique, phénoménologique, etc. Reprenant les notions clefs de ces différents domaines de recherche à différentes époques et s'appuyant sur la dimension *factuelle* de ces affects qui fondent l'existence humaine (ce qu'ils *font* aux humains, leurs représentations concrètes), il dessine les contours d'une notion en débat depuis l'Antiquité, tout en cherchant à demeurer dans l'esquisse ouverte et à éviter l'écueil de la conceptualisation essentialisante. Les « brouillards de peine et de désirs » ne constituent pas un objet figé, prédéfini et dont les propriétés ou fonctions seraient gravées dans le marbre. L'image de la brume restitue aux émotions leur statut de « mouvements fluides » (p.38) et insaisissables ; elle incarne en ceci la posture épistémologique originale de Didi-Huberman, l'obligation à laquelle il se soumet d'appréhender son objet hors de toute catégorisation – forcément réductrice et donc dénaturante. Son ouvrage repose donc d'abord sur une redéfinition de la démarche scientifique et de ses objectifs, qui emprunte pour beaucoup à la phénoménologie (car il s'agit d'appréhender les *affects* sans adopter de position surplombante, et en se fondant sur l'expérience subjective du *phénomène*, susceptible d'évoluer), mais sans s'y limiter, et en convoquant d'autres traditions scientifiques susceptibles d'enrichir la pensée.

Un tel recalibrage de la perspective scientifique doit se comprendre par rapport à ce qui le rend nécessaire. Didi-Huberman part en effet du constat selon lequel l'affect a rarement fait l'objet d'un discours stabilisé convaincant (ni dans le contenu du discours, ni même dans sa nomination – tantôt *affect*, tantôt *passion*, tantôt

émotion), et identifie cette difficulté à sa nature même. Sa démarche s'apparente donc à l'intention manifeste de proposer une définition de ce qu'on appellera les *affects*, qui excède les restrictions imposées par les termes du lexique affectif ; une définition précise sans être réductrice, synthétique sans être unilatérale ou conceptuelle, en un mot : stable *parce que* ouverte et chatoyante.

Une telle définition ne pouvait reposer que sur la notion de *paradoxe*, et sur un ensemble de couples antithétiques que Didi-Huberman égrène au fur et à mesure de son « vagabondage¹ ». L'affect est ainsi rendu à sa plasticité : son caractère passif (devenu un lieu commun depuis Aristote) n'exclut plus désormais une certaine dimension active (car l'affect *fait* quelque chose, d'où le titre choisi pour l'ouvrage : *Faits d'affects*) ; il est à la fois corporel et spirituel ; donnée anthropologique irréductible et fait culturel ; fragilité et puissance ; inexprimable et nécessairement exprimé ; état en soi et mouvement dynamique vers l'extérieur ; événement surgissant et durée qui s'inscrit dans le temps long de la psyché ; élan et fracture. En somme, il paraît irréductible à des catégories fermées et débordant toujours les représentations qu'on se fait de lui. Il établit « un lien, qui peut être complexe et enchevêtré, voire discordant, entre le sujet, autrui et le monde » (p. 171), selon la formule de Didi-Huberman paraphrasant Merleau-Ponty.

Dès lors s'ouvre la possibilité d'une revalorisation de l'affect. Cantonné par la tradition cartésienne aux marges de la raison, longtemps associé au désordre par opposition à la démarche rationnelle, régulièrement ramené à son prétendu caractère mensonger et à un supposé lien privilégié avec les êtres irrationnels et susceptibles d'hystérie que sont les femmes, les « primitifs », les enfants et les fous, l'affect a fait l'objet d'une décrédibilisation récurrente qui l'a réduit au statut de faculté mineure et potentiellement dangereuse. Bien sûr, nombreux sont aussi les courants théoriques et artistiques qui lient plus positivement les affects à l'expérience humaine, et en font un objet complexe et riche de significations et de possibilités. S'appuyant sur ces traditions – homérique et romantique notamment – et s'inscrivant dans la droite ligne de l'héritage de la philosophie des années 1970, Didi-Huberman propose une revalorisation globale des affects : sur le plan esthétique, bien sûr (car l'affect est au centre de la démarche créatrice : à son origine, et à son issue, puisque c'est la puissance d'émotion d'une œuvre qui lui confère sa valeur) ; mais aussi sur le plan cognitif, l'affect apparaissant non plus comme l'antithèse de la pensée, mais comme un biais de connaissance du monde et de soi à différents niveaux (ontologique, philosophique, phénoménologique, psychologique voire plus largement *médical*, dès lors qu'on le considère comme un symptôme).

¹ Nous empruntons cette expression à l'auteur lui-même, qui l'emploie pour expliquer sa démarche en quatrième de couverture.

Sa démarche est une démarche d'exploration, ou, pour reprendre ses termes, de « vagabondage dans la multiplicité des "faits d'affects" » ; il aborde les faits un à un, selon un ordre irréductible à une démarche logique, et qui semble plutôt tirer son unité d'un principe d'association d'idées. Néanmoins, deux grands moments, qui constituent les deux grandes parties du livre, se distinguent. Par souci de clarté et pour respecter l'équilibre thématique adopté par Didi-Huberman, nous reprendrons ces deux moments. Le premier aborde la question des affects à travers une étude lexicographique qui permet, en reprenant un à un les mots de l'affectivité et de ses représentations, de situer la redéfinition des affects qu'il propose dans un cadre théorique ancien et en constante évolution. Ce détour par le lexique lui fournit aussi un répertoire de métaphores fécondes pour dire les affects tels qu'il les conçoit dans la lignée des philosophies contemporaines, c'est-à-dire dans toute leur plasticité. Le second moment se concentre sur les modes d'expression de l'affectivité (en questionnant jusqu'à la notion d'*expression* elle-même, au regard de la pensée de l'affect comme phénomène plus ou moins exprimable), et dessine une fresque des *gestes* de l'humanité affectée, qui permet d'appréhender l'importance majeure des émotions dans tous les aspects de la vie, de la pensée, de la culture humaines. Ce second moment est aussi l'occasion, pour Didi-Huberman, de penser l'affectivité à partir des traces concrètes qu'elle a laissées dans le monde, souvent irréductibles à une interprétation univoque, et donc de se placer du côté d'une tradition herméneutique qui intègre la notion de doute irréductible et conçoit véritablement le chant de l'affect comme « une parole limpide et mystérieuse », d'après une formule de Benveniste pour désigner la parole héraclitienne.

« Par mots (temps pour approcher) » (p. 9)

En *approchant par les mots* la question des affects, Didi-Huberman entremêle en fait deux démarches à la fois distinctes et intrinsèquement liées, qui doivent l'amener à la fondation d'une pensée théorique à la hauteur de ses ambitions.

La première de ces démarches est une démarche d'archéologie lexicale et théorique : il reprend, ici et là, les acceptions des termes du lexique affectif (les principaux étant *affect*, *passion*, *sentiment* et *émotion*) et les rattache au moment philosophique auxquels ils appartiennent, pour identifier deux *lignes* théoriques parallèles de la pensée affective dans l'histoire occidentale. L'une d'elles irait, si l'on en croit Hubert Damisch, « de Platon à Descartes puis à Kant » (p.111), et correspondrait à diverses tentatives de fixations de l'émotion en une place et une fonction pré-définies qui la sépareraient des autres facultés, notamment la raison. L'autre, si l'on en croit cette fois-ci Deleuze, irait de Lucrèce à Nietzsche en passant

par Spinoza, et reconnaît la puissance positive et ouverte des émotions, et leur rôle dans les opérations rationnelles de la psyché humaine. C'est cette deuxième ligne qui nourrit toute la dynamique de revalorisation des affects de Didi-Huberman : prenant en considération les différentes facultés humaines sans les isoler hermétiquement les unes des autres, elle permet de penser l'affectivité et la sensibilité comme des sources de connaissance valables et non comme des débordements passagers et coupables, comme des formes de *puissance* plutôt que comme des fragilités regrettables.

Or, une telle revalorisation ne saurait se limiter à sa dimension théorique : elle trouve un prolongement dans l'étude approfondie des modes d'*expression* de l'affectivité dans le domaine littéraire, autrement dit des *mots* du lexique affectif poétique. Didi-Huberman parcourt ainsi la littérature occidentale, des termes du vocabulaire homérique (les *vapeurs* de la colère d'Achille et les *brouillards* de sa passion) à l'écriture proustienne, en passant par les antithèses sémantiques de Saint-Simon, et met en lumière l'importance capitale qu'a eu la littérature sur la pensée occidentale, ne serait-ce que pour sa capacité à remettre constamment en question le lexique affectif, et à en proposer de nouvelles formes. Sa démarche archéologique nourrit donc, en parallèle, une réflexion plus approfondie sur les *mots* adaptés pour dire l'affectivité, et une démarche de création d'un lexique conforme à sa dimension ouverte et plastique.

Le premier principe qui fonde cet effort créateur est un principe d'ouverture : pour *dire* et comprendre correctement les affects, il faut « Laisser les mots s'étendre² ». Autrement dit, il faut continuer à employer le lexique traditionnel de l'affectivité, mais en reconfigurant l'acceptation des termes de sorte à en estomper les contours et à en faire ressortir le caractère *tensif* plutôt que de les cantonner à une signification fermée sur elle-même ; « procéder heuristiquement, sans le socle d'aucun axiome » (p. 18). Didi-Huberman donne un bel exemple de ce mode de définition *extensif* en reprenant un à un les termes consacrés pour les reconnecter à leur étymologie et à ce qu'elle suppose d'orientations sémantiques ouvertes :

affect tend plutôt vers le toucher qui nous modifie ; *émotion* ou *émoi* vers le mouvement qui nous fait sortir de nous-mêmes ; *passion* vers la force qui nous altère et nous met à l'épreuve ; *sentiment* vers l'appréhension sensible – sensitive, sensuelle – de notre monde (p. 18).

En découle un principe d'innovation : puisqu'il s'agit de laisser les mots s'étendre, il importe d'être attentif aux associations que l'extension suggère, et de former à partir d'elles de nouvelles unités lexicales à même d'incarner une conception ouverte de l'affectivité. Georges Didi-Huberman innove donc, en combinant

² La formule est empruntée au titre du chapitre 3 de la première partie.

différents termes du lexique traditionnel ou en les modifiant pour affiner le discours sur l'affectivité que son livre ambitionne d'être. Tantôt il arrache les mots à leur catégorie grammaticale d'origine pour *dire* le mouvement inhérent à l'affect et mal rendu par tout substantif (on pense notamment aux « *émouvoirs* », dont l'origine verbale infinitive dit la « valeur de processus, voire de processus *infini* » (p. 21) qui caractérise toute émotion); tantôt il crée des associations oxymoriques pour rappeler le caractère paradoxal de l'affectivité (la plus frappante étant bien sûr celle qui a donné son titre au projet : *faits d'affects*); tantôt il convoque des images empruntées à la tradition littéraire, et utilise l'« authentique puissance ou potentialité de la métaphorique³ » (p. 49) pour suggérer la plasticité affective (c'est le cas lorsqu'il reprend l'image des « brouillards » ou des « vapeurs » affectives d'Achille chez Homère, dans le titre d'un chapitre : « Brouillards de peine et de colère » (p. 33); et dans celui du tome tout entier : « Brouillards de peines et de désirs »).

Il se range ainsi dans la lignée de Merleau-Ponty, en inventant des formes d'expression (ou « formules de pathos » (p. 230), pour reprendre un concept d'Aby Warburg sur lequel nous reviendrons) dont l'essence même est d'incarner l'affectivité comme expression du sujet dans son rapport au monde, dans son « pouvoir d'être affecté⁴ » (p. 112). Cessant de réduire l'expression à l'idée de communication d'un sens figé, il ramène le lexique à sa nature première de *geste*, d'affect, de sens incarné en forme, toujours brumeux et perpétuellement renaissant à chacune de ses manifestations.

« Par gestes (temps pour déployer) » (p. 197)

Cette même question de l'expression fait l'objet de développements plus aboutis dans cette seconde partie consacrée aux gestes, et fait le pont entre les deux phases de la réflexion : envisagée sous forme verbale dans la première partie, elle prend un sens plus large dans la seconde, tout en continuant à servir de porte d'entrée à la conceptualisation de la notion d'*affect*, dont elle est dans tous les cas la *forme* visible, accessible au témoin et au commentateur : c'est par les formes que prend l'émotion qu'elle est éventuellement connaissable.

Cette seconde partie prend donc pour objet les *gestes* qui visibilisent l'affect et en font un objet *pensable* : gestes du corps ; expressions du visage ; gestes représentés

³ Citation d'Hans Blumentberg, *Paradigmes pour une métaphorologie* [1960], trad. D. Gammelin, Paris, Vrin, 2006, p. 9.

⁴ La formule est empruntée à Gilles Deleuze sans que le texte d'origine soit précisément identifié.

dans le cadre d'une démarche esthétique ; traces de gestes passés. Autant de *gestes* que Didi-Huberman, à la suite d'Aby Warburg, choisit d'envisager comme des « formules de pathos⁵ » (p. 230), c'est-à-dire non pas des symboles codifiés qui renverraient à une *signification* figée et dénaturante, mais des *formes* concrètes de l'affect de l'ordre de la « parole limpide et mystérieuse », donnant accès à une *signifiance* qui « fait comprendre sans faire connaître⁶ ». Gestes et affects forment dès lors un binôme indissociable : il n'est d'affect non exprimé et il n'est d'expression – de geste – sans « valeur affective » (p. 174). Choisisant d'appréhender les affects sous l'angle des gestes qui les incarnent, dans la lignée d'Aby Warburg et selon les catégories de Benveniste, Didi-Huberman fait un choix déterminant : celui de les envisager en contournant le double écueil de la conceptualisation et de l'objectivation, c'est-à-dire en acceptant la nature irréductiblement mystérieuse de son objet pour mieux le *comprendre*, à la fois dans sa nature, sa valeur cognitive, et sa valeur esthétique.

Étudier les caractéristiques des gestes considérés comme des « formules de pathos », c'est enrichir de détails supplémentaires la définition préalablement posée des affects dans toute sa dimension paradoxale. Le geste est intrinsèquement un mouvement, qui exprime une *tension* et une *intensité* à un moment donné, mais susceptible de laisser une trace capable de véhiculer cette *intensité* ailleurs et au-delà, de « traverser les frontières de l'espace et du temps vers de nouvelles façons d'apparaître » (p. 453). C'est donc un phénomène qui a trait dans sa nature même aux notions de mouvement, d'intensité et de temporalité ; comme l'affect. Comme l'affect aussi, c'est à la fois « plus et moins qu'un acte, plus et moins qu'une parole, plus et moins qu'une représentation » (p. 453) (*moins* parce que moins perceptible ou clairement significatif ; *plus* parce que la signifiance qui s'en dégage est plus riche) ; comme l'affect, le geste est un « fait anthropologique dans lequel nous sommes tous impliqués » (p. 453), mais en même temps, il demeure éminemment singulier ; comme l'affect enfin, le geste a la capacité de se transformer en son contraire (comme l'a justement constaté Freud), de « se repolariser » (Aby Warburg). Cette mobilité de l'affect, son intensité et son rapport au temps, caractéristiques évoquées déjà au cœur de la réflexion lexicographique, réapparaissent donc dans la seconde partie à travers l'étude de gestes qui les incarnent et qui permettent de se figurer mieux de telles caractéristiques. À travers l'analyse du *geste* comme *jet* (chez Artaud notamment), pour la mobilité ; à travers les poèmes de Marina Tsvétaïeva pour l'intensité brûlante qu'ils expriment et transmettent ; à travers les mains pariétales, *geste* qui, traversant les millénaires, incarne un affect et produit de l'affectivité, ouvre sur une *signifiance* ambiguë et toujours renouvelable⁷.

⁵ Citation d'Aby Warburg, « Introduction à l'atlas *Mnémosyne* » [1929], trad. S. Zilberfarb, *L'Atlas Mnémosyne. Écrits*, II, Paris, L'Écarquillé-INHA, 2012, p. 54-55.

⁶ Citation d'Émile Benveniste, « La forme et le sens dans le langage » [1967], *Problèmes de linguistique générale*, *op.cit.*, p. 224-225.

Les gestes permettent également de penser un autre rapport à la connaissance, et donc de repenser la valeur cognitive de l'affect. Didi-Huberman convoque, de chapitre en chapitre, plusieurs concepts et théories qui convergent toutes vers la même idée : celle d'une connaissance issue non du pur travail abstrait de la raison dont la perception du monde est objectivée, mais d'une expérience phénoménologique et affective des choses et de soi. Il renoue ainsi avec une tradition ancienne, mais repensée à l'aune des philosophies contemporaines, pour proposer un nouveau mode de connaissance : le principe platonicien de l'étonnement comme source de l'activité philosophique est reconfiguré, et enrichi d'une prise en considération de la *stimmung* « tonalité affective⁸ » (p. 258) dans laquelle nous vivons, qui colore le monde autour d'elle, et en retour implique le monde en elle, donc permet de le penser. Dès lors, la pratique philosophique n'a plus de sens que sur le mode de la *caresse*⁹, c'est-à-dire d'une appréhension des choses par le corps – par la main : les travaux d'Henri Focillon au sujet du *toucher* comme mode premier de connaissance sont évoqués – et par l'affect ; l'un comme l'autre incarnent un mode original de connaissance, car ils impliquent le contact tout en excluant la *saisie* (celle de l'ancienne connaissance, explicative ou interprétative). C'est une démarche *compréhensive* qui s'impose, au double sens d'englobement sans possession des choses dans une tonalité affective première, et d'accès au sens de ces choses : celle d'une « tendre empirie¹⁰ » (p. 201), ou bien d'une « sensibilité intelligente¹¹ » (p. 269).

Si le geste a parfois été considéré comme un symbole permettant d'accéder à la connaissance, il faut donc désormais le penser comme un signe humain, c'est-à-dire simultanément signifiant et indéchiffrable. *Caresser* les symptômes d'un trouble psychopathologique, c'est à la fois chercher à comprendre leur logique (logique mémorielle et affective, dans la perspective freudienne) et admettre la limitation de son propre accès à leurs soubassements profonds ; *caresser* les mains négatives de la grotte Chauvet, c'est à la fois envisager leur signifiante anthropologique (Sont-

⁷ George Didi-Huberman reprend certaines des interprétations de ces mains pariétales, sans statuer sur une explication unique. Il préfère, à l'arrêt sur une *signification* donnée, l'ouverture à une compréhension du geste dans toute son ambiguïté. Il évoque à ce sujet l'analyse de Bataille, qui prend en considération la condition de « mouvement signifiant » de l'empreinte, et y voit une *signifiante* à la fois limpide – pour son lien au désir – et mystérieuse – pour ce qui concerne l'objet de ce désir.

⁸ Citation de Ludwig Binswanger, « Sur la direction de recherche analytico-existentielle en psychiatrie » [1945], *Analyse existentielle, psychiatrie clinique et psychanalyse. Discours, parcours, et Freud*, trad. Roger Lewinter, Paris, Gallimard, 1970 [éd. 1985], p. 51-84.

⁹ « Penser comme on pose, comme on passe délicatement sa main sur le front du nouveau-né. Penser comme on effleure. Comme on puise sa force de penser par simple caresse émue. » (p. 201)

¹⁰ Citation de Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie » [1931], trad. M. de Gandillac, revue par P. Rusch, *Œuvres*, II, Paris, Gallimard, 2000, p. 314.

¹¹ Citation de Clarice Lispector, *Chroniques. Edition complète* [1946-1977], trad. C. Poncioni, D. Lamaison, J. et T. Thiériot, Paris, Des femmes-Antoinette Fouque, 2019. George Didi-Huberman note en citant la formule de Clarice Lispector qu'elle n'est pas sans rappeler celle d'Hannah Arendt, qui évoquait avant elle le « cœur intelligent » et en faisait une vertu politique cardinale.

elles une signature ? La marque d'un rite d'initiation ou d'un rituel sacré ? Une expression fondamentale du désir ou au contraire de l'angoisse de la perte ?), et renoncer à y voir une *manus loquens*, une main civilisée dispensatrice d'un savoir incontestable. C'est faire confiance au geste et admettre qu'il conserve une part de mystère, renoncer à la « raison des gestes » (et donc à toute tentative d'alphabétisation des expressions faciales, ou de recensement d'une rhétorique manuelle qui permettraient d'envisager l'expression affective selon une grille) pour percevoir la « passion des gestes » (p. 309).

Les gestes représentés, comme les gestes effectués, sont l'expression d'affects, et même la seule expression possible des affects dans le domaine esthétique figuratif (la poésie relevant d'un mode de représentation affective distinct). En ceci, ils incarnent sur la toile ou dans la pierre une manière de sentir, penser et reproduire les émotions, propre à l'artiste qui crée. Donnant accès à l'émotion qui se dégage de l'œuvre d'art, ils donnent aussi accès à la manière dont cette émotion a été pensée ; ils sont une clef de compréhension de la pensée esthétique qui les a fait émerger. L'exemple du Caravage, évoqué dans le chapitre « Mains tendues vers l'impossible », est à ce titre particulièrement éloquent : à l'alphabétisation cartésienne des passions correspond, dans le domaine pictural, une codification des gestes comme symboles d'affects. Le Caravage, bien sûr, en est tributaire ; mais selon Didi-Huberman, il la dépasse aussi en ce que sa peinture, s'écartant parfois de cette codification, témoigne d'une réflexion approfondie sur la nature des gestes et des affects. De même, pour Rilke, les mains de Rodin n'ont rien de représentations pétrifiées d'un *pathos* réducteur, mais incarnent l'intensité énergétique propre au *pathos* premier, en figurant une « façon d'anamnèse psychique » (p. 337) complexe qui trouve sa forme dans des sculptures expressives et capables de *passionner* l'air qui les entoure. Le geste représenté acquiert donc sa valeur esthétique maximale lorsqu'il dépasse le statut de symbole au sein d'un langage esthétique codifié pour devenir une « formule de pathos », un signe qui témoigne d'une affectivité ambiguë, d'une réflexion philosophique sur la notion d'affect, et d'une interrogation féconde sur les modes de représentation d'un objet si insaisissable. En convoquant ces exemples de pratique esthétique à dimension philosophique, Didi-Huberman rappelle le statut central de l'affectivité au sein des démarches créatrices, en tant que répertoire inépuisable de formes et de nuances.

Faits d'affects permet de renouveler, par l'emprunt à diverses traditions philosophiques – jusque dans leurs contradictions inhérentes et inter-théoriques – la démarche d'appréhension des affects, en s'adaptant à l'objet dans toute sa plasticité, et dans son irréductible part d'ombre. Le travail de Georges

Didi-Huberman trouve une troisième voie nécessaire entre la tradition objectiviste qui cherche le siège neurologique des affects et tente d'établir des alphabets d'émotions, et la tradition subjectiviste qui voit dans l'affectivité un phénomène éminemment obscur et individuel, et qui ne saurait servir de socle à une réflexion rationnelle. Faisant confiance aux affects, il entreprend de les *caresser* avec précaution, et s'efforce d'en *comprendre* le fonctionnement, la place et la valeur sans forcer leur explication ; il replace l'expérience subjective du phénomène et la puissance suggestive des images poétiques au cœur de la démarche scientifique, sans pour autant justifier par ce recours au subjectif un quelconque refus de compréhension. Ainsi, redéfinissant ce que sont les faits d'affects, il invite à ne pas arrêter la pensée théorique lorsqu'il est question d'un objet aussi ondoyant, et institue un mode de pensée peut-être plus adapté à son objet, en forme d'exploration minutieuse et infinie, de « vagabondage » à la fois curieux, ambitieux et modeste. Un paradoxe demeure au cœur de cette démarche : le style vigoureux et poétique habituel de Didi-Huberman a le double effet de libérer le lecteur des catégories pétrifiantes auxquelles il est habitué, et de l'envelopper, de le faire entrer tout entier dans le souffle et dans la logique de l'auteur dont le propos devient, du même coup, assez difficile à envisager autrement que de l'intérieur. La perpétuelle remise en question à laquelle il encourage prend alors d'autant plus de valeur qu'elle découle nécessairement d'un effort d'arrachement au flux de pensée qui l'engendre. C'est sans doute cette position intermédiaire entre la recherche scientifique et l'écriture littéraire¹² – position qui rend son propos fourmillant et enveloppant – qui fait la spécificité de sa démarche parmi les nombreux travaux de ses contemporains spécialistes des émotions, et qui le rattache davantage à la tradition essayiste qui fait l'identité de la collection « Paradoxe » des Éditions de Minuit.

¹² Pierre Glaudes et Jean-François Louette définissaient l'essai de la façon suivante (1999, p. 7) : « prose non fictionnelle, subjective, à visée argumentative, mais à composition antiméthodique, où le style est déjà en lui-même une pratique de pensée ».

BIBLIOGRAPHIE

Glaudes Pierre & Jean-François Louette, *L'Essai*, Paris, Hachette, 1999.

PLAN

- [« Par mots \(temps pour approcher\) » \(p. 9\)](#)
- [« Par gestes \(temps pour déployer\) » \(p. 197\)](#)

AUTEUR

Éloïse Bidegorry

[Voir ses autres contributions](#)

eloisebidegorry@yahoo.fr