



ISSN 1768-2649

ISSN en ligne 2261-2769

Images et événements affectifs dans le contexte de la banalité de la crise

Raili Marling

Université de Tartu, Estonie

raili.marling@ut.ee

Reçu le 28-02-2019 / Évalué le 27-04-2019 / Accepté le 18-10-2019

Résumé

Cet article étudie la « banalité de la crise » aujourd'hui, vue comme une forme de « violence lente ». Nous nous intéressons au rôle des images dans la représentation d'un changement largement invisible. L'appareil théorique sur l'affect est tiré du travail de Lauren Berlant. La discussion théorique est illustrée par une exploration de l'œuvre photographique d'Andreas Gursky. La problématique du traitement de la violence lente écologique par le biais de la photographie de nature a déjà été discutée ; il s'agit, dans cet article, d'étendre cette discussion aux imaginaires visuels de la violence lente sociale et de son impact affectif.

Mots-clés : affect, violence lente, banalité de la crise, photographie

Images and affective events in the context of crisis ordinariness

Abstract

The article engages with today's "crisis ordinariness" as a form of "slow violence". The article addresses the role of images in representing largely invisible change. The theoretical apparatus on affect is derived from the work of Lauren Berlant. The theoretical discussion is illustrated by an exploration of the photography of Andreas Gursky. The problems of addressing ecological slow violence through nature photography have been discussed before, but this article seeks to expand the discussion to the visual imaginaries of slow social violence and its affective impact.

Keywords: affect, slow violence, crisis ordinariness, photography

Introduction

Cet article est né de l'intérêt ressenti pour les réponses émotionnelles à ce que Rob Nixon, parlant des dommages anthropogènes à l'environnement, a nommé « violence lente ». Il s'agit d'une violence graduelle, invisible, à retard, dispersée et, partant, pas nécessairement reconnaissable comme telle. Dès lors se pose à nous le défi représentationnel de saisir et de transmettre quelque chose où manque un caractère mouvementé, surtout depuis que la violence spectaculaire des attaques

du 11 septembre a renforcé l'impression que les événements qui font l'histoire sont aussi hyper-visibles (Nixon, 2013 : 13). Notre conscience intellectuelle du changement climatique est indéniable, mais du fait que sa violence est lente, nous sommes capables de l'ignorer et de persister dans notre conduite destructrice.

Cet article étend la notion de violence lente pour représenter les divers processus d'attrition qui caractérisent notre société contemporaine précaire. On s'intéressera moins aux dommages causés à l'environnement par le capitalisme contemporain, déjà amplement traités, qu'à ses effets sur les relations sociales et intimes. Nixon (2013 : 3) estime lui aussi que cette notion peut s'étendre au champ social. Dans cet article, on s'intéressera plutôt à la violence lente socio-économique, qui a entre autres mis à mal les anciennes promesses d'une vie meilleure (Ahmed, 2010). Particulièrement pertinent dans le contexte de ce numéro spécial est le fait que la violence lente, par son omniprésence invisible, offre un net contraste avec l'interminable litanie d'événements et d'images qui accapare et distrait notre attention par la charge affective de ses sollicitations fugaces. Ces images suscitent une indignation presque incessante au fil des informations diffusées en continu, mais elles entraînent aussi la saturation et l'ennui. Avec sa progression discrète, la violence lente nous présente un défi à la fois représentationnel et profondément politique. Comme l'a déjà dit Aldo Leopold (cité dans Nixon, 2013 : 14), « nous ne pouvons avoir une conduite éthique que vis-à-vis de ce que nous sommes capables de voir ». Nous réagissons à ce qui éveille en nous des sentiments puissants, mais que se passe-t-il lorsque la nature même des processus exclut la représentation et, de ce fait, ces sentiments puissants ?

Cette question a également eu un impact profond sur ce que Richards (2007) appelle la « sphère publique émotionnelle », là où se déroule de nos jours une part importante du discours public, non pas dans un esprit de délibération rationnelle mais sous la conduite de l'affect. Les émotions ont de plus en plus envahi le débat public, au point qu'il devient aujourd'hui possible de parler de « publics affectifs » (Papacharissi, 2015 : 6-7). L'expression émotionnelle est de plus en plus regardée comme une forme d'engagement politique. De fait, Richards (2007 : 53) réfléchit sur la liberté d'expression émotionnelle comme offrant un parallèle à la liberté d'expression. Cela a conduit à une inflexion notable dans le discours politique de la dernière décennie. Il n'est pas évident de discerner où la violence lente se greffe sur cette sphère publique émotionnelle, à cause du défi représentationnel qu'elle constitue. La plupart des projets photographiques qui cherchent à se confronter à la violence lente socio-économique se sont concentrés sur ses conséquences, par exemple sur les ruines d'anciennes villes industrielles (comme dans *Detroit Disassembled* (2010) d'Andrew Moore ou *The Ruins of Detroit* (2010) d'Yves

Marchand et Romain Meffre). Ces photographies artistiques saisissent le désert, résultat final de la crise, et l'esthétisent pour le rendre consommable. Le conflit entre la démarche documentaire et le glamour de la surface picturale suscite de temps à autre des réactions irritées, mais les images sont trop intimement liées au marché de la consommation standardisée pour le remettre en question de manière fructueuse.

C'est pour cette raison qu'il est fructueux, en revanche, d'observer une réponse photographique moins ouvertement politique aux processus non-événementiels mais historiquement significatifs qui sont en capacité de nous déstabiliser. Après une discussion consacrée aux affects de la violence lente, j'analyserai le travail du photographe allemand Andreas Gursky.

Gursky produit des images de grand format, presque sublimes, souvent des tableaux immobiles ou instantanés de la vie contemporaine qui ressemblent à des peintures abstraites, qu'il rapporte de lieux allant des rives du Rhin à des boutiques Prada, aux bourses ou à des entreprises internationales. Il convient de préciser dès l'abord qu'il ne s'agit pas ici d'un critique radical de la société, mais d'un artiste qui connaît le succès commercial et dont les œuvres atteignent des prix considérables dans les ventes aux enchères. Son travail est porteur d'une esthétique ambivalente et a suscité des débats animés pour décider s'il s'agissait d'une critique ou d'une apologie de la mondialisation, mais aussi pour discuter de la nature de l'expérience visuelle et de la capacité de la photographie à représenter des idées abstraites (Nanay, 2012). Zanny Begg (2005 : 625, 634) estime que Gursky joue avec notre perception pour représenter « un monde que nous reconnaissons, mais aussi un monde partiellement imaginaire », une vision dérangeante d'un « monde en devenir ». Je souhaite montrer que le travail de Gursky, bien qu'il semble fait pour s'adresser à la lecture superficielle de mise aujourd'hui, remet en question la lissité de cette surface - en partie par les affects qu'il suscite - et propose une façon de représenter la banalité de la crise.

Les affects et la banalité de la crise

À cause de l'invisibilité de la violence lente et de l'esthétique particulière du travail de Gursky, plutôt que de se tourner vers les affects extrêmes et négatifs qui ont fait l'objet de toute l'attention universitaire durant cette dernière décennie, il est plus productif de s'intéresser à ce que Kathleen Stewart (2007 : 2) appelle les « affects ordinaires », qui sont les constituants élémentaires de ce que nous percevons comme nos vies intimes et qui « acquièrent de la densité et de la texture au fur et à mesure qu'ils circulent à travers les corps, les rêves, les drames et les

constructions sociales de toutes sortes » (Stewart, 2007 : 3). Ces affects ordinaires sont susceptibles de générer de l'intensité, de la pensée et des sentiments. Ce sont ces affects moins visibles qui doivent être ordonnés dans l'étude de la violence lente impliquée dans l'usure sociale et éventuellement aussi affective.

Il est particulièrement intéressant d'étudier la façon dont ces affects ordinaires informent l'imaginaire de nos vies. Les affects ordinaires sont individuels, mais ils nous lient aussi aux autres dans nos constructions sociales. C'est aussi dans le cadre de ces assemblages que nous réagissons aux événements et aux processus sociaux. Selon Lauren Berlant, cela signifie que « nous sommes poussés à voir non un événement mais un environnement historique émergent, qui peut dès lors être perçu de façon atmosphérique, collective » (Berlant, 2008 : 5). La notion d'atmosphère possède également un côté esthétique. Gernot Böhme (2018 : 32, 35) voit les atmosphères comme « les porteuses spatiales des ambiances et des humeurs », « des sphères de présence de quelque chose, qui est peut-être invisible ». Les atmosphères sont des phénomènes « intermédiaires », situées précisément entre le sujet et l'objet, ce qui les rend utiles dans le contexte d'une explication de l'expérience de l'art (Böhme, 2014 : 43). Böhme (2018 : 47) estime que nous entrons en contact avec des atmosphères, et non pas avec de l'information. Celles-ci peuvent, entre autres choses, aider à établir une médiation entre le présent vécu et les idéologies sous-jacentes.

Le présent est le paysage sculpté par le néolibéralisme, caractérisé par la croissance des inégalités et la mobilité vers le bas dans le sillage d'une restructuration massive de l'économie globale. Le slogan de Margaret Thatcher, « il n'y a pas d'alternative », est maintenant si largement accepté que la phrase de Fredric Jameson (1994 : xii) si souvent citée, « il est plus facile d'imaginer la fin du monde que celle du capitalisme », est devenue une conviction partagée. Contrairement à ce que suggérait Jameson en 1984 (réimprimé en 1994), cette période n'a pas vu une extinction de l'affect, mais au contraire sa puissante résurgence. Les formes souvent mal définies que prend la protestation populiste émanent du sentiment de trahison partagé par ceux qui s'aperçoivent seulement maintenant de la façon dont la violence lente a rongé l'État-Providence ces cinquante dernières années. Cette découverte progressive ne trouve pas à s'extérioriser de façon évidente sous forme d'un événement. Berlant affirme qu'« il est très difficile de produire un événement esthétique convaincant pour exprimer le drame d'être insignifiant, quand l'insignifiance est devenue une condition historique générale » (Berlant & Greenwald, 2012 : 81). C'est pourquoi, malgré d'occasionnelles éruptions de violence télégénique de nature à faire l'événement, l'époque présente semble plutôt sujette à une combinaison de « formes de drame en minuscules » (Berlant, 2008 : 6).

Dans notre présent précaire, la plupart des gens font l'expérience d'une remise en cause radicale de leurs rêves de vie heureuse. Les promesses de bonheur, entre autres de mobilité sociale et d'épanouissement personnel, sont devenues inaccessibles. Cela signifie que la plupart des gens vivent une existence de désespoir silencieux tout en se maintenant sous la coupe du divertissement qu'offre cette normalité performative et en faisant taire l'anxiogène sentiment d'échec. C'est pour cette raison que, selon Berlant, « souffrir d'incrédulité est un affect majeur du moment contemporain » (Berlant, Greenwald, 2012 : 81). Accepter l'impossibilité du bonheur à venir avec une résignation cynique et chercher à donner à son échec des moyens d'expression créatifs, comme le suggère Jack Halberstam (2011), n'est pas une démarche à laquelle la plupart des gens soient disposés. Au lieu de cela, ils investissent leurs ressources temporelles limitées dans des constructions fictives à propos du futur ou du passé. La nostalgie que nous percevons dans la vie politique contemporaine n'est qu'une des manifestations de ce coûteux investissement.

Berlant (2011 : 2) a étudié avec profit ce qu'elle appelle l'« optimisme cruel », un rêve « dans lequel les gens amassent des théories idéalisées et des images sur la façon dont eux et le monde s'assemblent pour faire sens ». L'usage par Berlant d'une métaphore visuelle est ici significatif. Bien qu'un grand nombre de gens s'investissent dans une illusion de bonheur, une autre réponse typique est l'impassibilité qui existe hors de l'attente habituelle de l'événementiel (Berlant, 2011 : 15). Les gens chercher désespérément des façons de continuer à vivre alors même qu'une vie pourvue de sens est inaccessible pour tant d'entre eux. Au lieu de traumatismes ponctuels, nous sommes confrontés à une banalité de la crise, une situation où la crise est tout sauf exceptionnelle, où elle est « un processus présent dans la trame de l'ordinaire, qui se manifeste sous forme d'histoires sur la façon de négocier ce qui nous accable » (Berlant, 2011 : 10). La banalité de la crise joue un rôle crucial dans la perception de la violence lente.

Imag(in)er la crise

Cet article se concentre sur les façons dont les images peuvent contribuer à la « production du présent » (Berlant, 2011 : 4) dans le moment politique actuel. Ceci nous mènera à une présence notable de « structures d'indifférence », ou affects plats, qui ont par le passé été associées avec les expériences traumatiques (Berlant, 2015). Berlant estime que le terme de « trauma », largement répandu, est employé à tort, et qu'il faudrait plutôt parler d'une culture de la crise qui ne fait qu'emprunter au vocabulaire du trauma « pour décrire ce qui n'est pas exceptionnel du tout dans la production continue et l'écroulement de la vie » (Berlant, Greenwald, 2012 : 82). L'effet mortifère de la banalité de la crise crée ces affects plats qui

ne doivent pas être regardés comme de simples signes de résignation et de refus s'agir. Au contraire, pour Duschinsky, Wilson (2015 : 186), ils peuvent aussi être vus comme un mode d'agentivité affective.

Pareil drame en minuscules peut-il être capté dans des images et reproduit par elles ? Comment pouvons-nous concevoir des images qui expriment les effets à la fois omniprésents et insaisissables de la violence lente, qui participent assez à la production du présent pour nous forcer à sentir notre historicité dans le contexte de cette envahissante banalité de la crise ? La réponse de Nixon (2013 : 3) semble être de trouver des images et des récits saisissants. On peut craindre que cela nous rapproche dangereusement de l'économie du spectacle. N'oublions pas que les images saturent notre environnement social et mental, au point qu'il leur est de plus en plus difficile de nous conduire à penser par le biais d'affects, surtout si ceux-ci inclinent vers le drame en minuscules. Susan Sontag nous rappelle que la faculté qu'a la photographie de créer l'événement et d'affirmer la réalité, si elle n'a pas nécessairement de pouvoir politique, représente en revanche un « consumérisme esthétique » addictif qui nous transforme en « drogués aux images » dans « la forme la plus irrésistible de pollution mentale » (Sontag, 1990 : 24).

Ce point est confirmé dans le contexte des tentatives à représenter l'environnement naturel et à nous alerter sur le changement climatique. Bart Welling (2006 : 54), par exemple, a montré de quelle façon les environnementalistes se servent de ce qu'il qualifie d'« écopornographie » - des images manipulées pour en maximiser l'esthétisme et l'anthropomorphisme, qui en appellent aux émotions du public pour le faire passer de l'état de « consommateurs passifs des ressources » à celui d'« habitants conscients et responsables d'écosystèmes ». L'effort pour créer une conscience environnementale fait donc apparaître une autre forme de consumérisme, et peut-être même de pollution mentale déformante. Cette pollution mentale est sans aucun doute plus vive aujourd'hui qu'en 1977, lorsque Susan Sontag écrivait les mots cités plus haut. Les photographies, dans les termes de Sontag, font de nous « des clients ou des touristes de la réalité » et encouragent le détachement émotionnel (Sontag, 1990 : 110-111). Hoogland (2014 : 116) souligne aussi que « l'on ne peut pas attendre des images qu'elles fassent le travail de la critique sociale » car, en tant que surfaces picturales porteuses de potentiels de signification, elles ne peuvent que nous inciter à quelque chose. Le contexte de la banalité de la crise possède-t-il cette force ?

La question de l'éthique de la vision n'est pas déplacée. Sontag demande ce qui se produit en nous lorsque nous regardons la souffrance des autres, quand nous sommes entourés d'une infinité d'images de la souffrance - et quand le regard que nous posons sur ces images sera bien souvent notre seule forme de participation.

Comme elle le déclare, « la photographie est devenue l'un des principaux moyens pour ressentir une expérience, pour se donner une illusion de participation » (Sontag, 1990 : 10). Ces paroles semblent encore plus justes aujourd'hui, alors que nous nous frayons sans relâche un chemin à coup de clics, en toute indifférence, parmi les innombrables photos qui sont censées nous inciter à agir.

Sontag (2003 : 36) affirme que la souffrance que l'on considère comme la plus digne d'être représentée est celle qui découle de ce qu'elle appelle la colère divine ou humaine - en d'autres termes, la guerre ou la torture -, mais que nous avons beaucoup moins de représentations de la maladie ou de l'enfantement. Cette observation est tout à fait pertinente dans le cas de la violence lente et de la banalité de la crise, car des phénomènes comme la restructuration du marché du travail sont dépourvus de tout caractère événementiel ou, au moins, visiblement dramatique, et cela limite aussi notre capacité à exprimer visuellement l'ampleur du changement et à nous forcer à quitter une passivité péniblement gagnée.

Andreas Gursky et le sentiment d'historicité

Le travail de Gursky soulève toute une série de questions sur l'expérience visuelle, mais aussi sur la politique de l'art. Gursky a émergé sur la scène artistique pendant la phase d'expansion de la mondialisation, et son abstention consciente de toute narrativité lui permet de capter l'ambiance contemporaine de drame en minuscules, tout en gardant son public sur le qui-vive et dans l'inconfort, car ses images heurtent notre habitude de consommation facile par leur opacité. Gursky s'est invariablement attaché à un ensemble de thèmes plutôt précis : l'échelle et l'emprise du capitalisme mondialisé, la commercialisation de l'expérience et la fragilité de la planète - des thèmes traditionnels de l'image politiquement engagée. Cependant, son commentaire est délivré sous forme d'affects plats.

L'œuvre de Gursky se déploie principalement dans de grands formats et se caractérise par une résolution extrêmement haute, permettant au spectateur de discerner le moindre détail des images, mais seulement lorsque l'on se tient tout près de la photo, dans une position qui ne nous permet pas de voir l'image dans son ensemble. L'image, en d'autres termes, paraît extrêmement nette, mais nous ne pouvons pas en percevoir la totalité.

Comme l'a écrit Katy Siegel (2001 : 105), son œuvre doit être observée « à la fois aux jumelles et au microscope ». C'est la raison pour laquelle Bence Nanay (2012 : 93) évoque la notion de dualité à propos de Gursky. Cette même notion peut aussi bien être transférée à une lecture sociale des images, en tant qu'elles évoquent la présence simultanée de micro et de macrostructures. Les photographies de Gursky

invitent à une lecture superficielle facile, celle que Best et Marcus (2009) proposent comme une alternative à la lecture symptomatique, mais ces derniers commettent une erreur en rendant les surfaces étudiées trop minces et trop dures. Jason Baskin (2017 : 89) nous rappelle que toutes les surfaces ont, elles aussi, une profondeur, que perçoivent les sujets possédant un ancrage socio-historique. Cette profondeur est révélée de façon affective dans les surfaces de Gursky, à l'opacité trompeuse.

Les photographies de Gursky font l'objet d'un traitement numérique important (collages, suppression d'éléments, saturation des couleurs). Alva Noë (2004 : 71) affirme que l'effet de sa photographie *99 Cent* réside dans la production d'une image apparemment banale mais néanmoins totalement artificielle. Celle-ci met en avant le caractère ordinaire d'une expérience, mais la réalité de ce qui est représenté est trompeuse, puisqu'aucune scène semblable n'a existé en dehors de la photo. Au cours d'un entretien, Gursky a déclaré à propos de sa photographie *Untitled V* (1997) représentant un alignement de chaussures de running, que l'image originale n'aurait pas produit « une photographie convaincante », parce qu'elle était « picturalement inefficace et présentée de façon trop innocente » (cité dans Siegel, 2001 : 109). La formulation est ici révélatrice. Gursky semble éprouver le besoin de manipuler les images pour atteindre un effet de réalité augmentée, mais d'une manière indécidable sur le plan des affects, tout en étant atmosphériquement efficace. L'éclat et la taille des photographies de Gursky invitent à réfléchir sur le mythe du choix inépuisable offert par le capitalisme contemporain. Cette observation est importante également dans le cas des images où son commentaire social semble le plus perceptible, par exemple dans ses photographies de bourses, de lieux de travail intégrés ou d'espaces commerciaux, du showroom Prada au magasin à 99 cents.

Une image encore plus pertinente, dans cette optique, est peut-être son *Amazon* (2016), prise dans un entrepôt d'Amazon rempli de boîtes à perte de vue, sans ordre discernable et sans la moindre présence humaine visible. Une observation attentive de cette scène rigoureusement déshumanisée révèle que les poutres dans le mur du fond portent des mots d'ordre tels que « Travaillez dur », « Amusez-vous » et « Faites l'Histoire », qui constituent un commentaire ironique sur la révolution opérée par Amazon dans le commerce mécanisé. Gursky a insisté sur le fait que ses photographies ne sont pas une déclaration politique : « Je montre le monde contemporain tel qu'il est » (cité dans Nayeri, 2018). Cette affirmation elle-même appelle une discussion de la manière dont Gursky se situe par rapport aux thèmes évoqués plus haut. Qu'est-ce qui est représenté dans cette image numériquement travaillée et visuellement parfaite ? Le capitalisme contemporain, la disparition des emplois pourvus de sens, la fermeture de librairies, notre propre addiction au

confort que représente Amazon - tous ces éléments faisant partie des processus non événementiels qui participent de la violence lente d'aujourd'hui ? Le plus significatif est son affect plat, qui fait écho à l'attrition du social, ainsi qu'à notre participation sociale, qui peut se limiter à l'achat d'une reproduction de Gursky dans une boutique de musée. Cependant, nous nous sommes trouvés immergés, forcés de nous approcher et de nous éloigner de l'image pour en saisir l'infime et le global, avec une surabondance d'espace interprétatif pour remplir de nos significations l'atmosphère affective créée. Le fait que les potentiels de signification ne nous soient pas imposés rend le malaise créé plus stimulant que dans le cas de l'art engagé, que nous pouvons facilement ignorer - surtout si nous sommes en désaccord avec le message.

Gursky a déclaré dans des entretiens (par exemple avec Sawa, 2018) que garder ses distances est un choix conscient, contrairement aux photojournalistes, car « en gardant toujours une distance je permets au spectateur de se faire sa propre opinion ». Ce point de vue distant sur « le vaste espace dénaturé du sublime post-moderne » (cité dans Rugoff, 2018 : 11) nous attire dans une relation ambiguë avec l'image. Une image de grande dimension possédant une résolution parfaite jusque dans les plus petits détails nous permet, en un sens, en utilisant alternativement les jumelles et le microscope, de ressentir les forces irrésistibles de la violence lente. Rugoff (2018 : 13) suggère que l'absence chez Gursky de foyer clairement discernable montre que ses images s'intéressent moins au lieu spécifique qu'aux « machines abstraites » des scènes présentées. L'échelle de ses œuvres nous permet d'avoir une vision totalisante du monde avec une complexité que nous ne rencontrons pour ainsi dire jamais dans un petit instantané, quelle que soit son efficacité affective, mais chez Gursky, la platitude affective nous demande d'effectuer nous-mêmes le travail émotionnel nécessaire pour entendre son commentaire sur notre époque.

Conclusions

Susan Sontag (1990 : 17) était persuadée que l'on se souvient des photographies « parce qu'elles sont une coupe nette dans le temps, pas un écoulement ». Pourtant, qu'est-ce que cette coupe si elle est manipulée à l'extrême, et alors que nous avons affaire à un écoulement de processus globaux non événementiels et que nous voulons capturer la lenteur même de leur violence ? Faire usage d'affects majuscules déformerait l'image et participerait de la compétition pour savoir qui criera - visuellement - le plus fort, compétition qui s'étale partout sur Internet. La photographie de Gursky représente le monde dans le moment socio-historique présent, elle est esthétisée mais refuse l'émotivité éhontée, ou même tout message

social clair. Ceci peut être lu comme un refus de la politique, mais aussi comme une agentivité affective consciente.

Pour cette raison, l'intervention de Gursky dans la production du présent, même si elle nous refuse les affects positifs ou l'indignation politique facile, semble produire la sorte de réponse qui nous permet de nous confronter à l'usure que provoque la violence lente. Berlant a suggéré que les gens amassent des théories et des tableaux idéalisants, qui paraissent donner du sens à leur vie et leur offrir une orientation pour l'avenir. Les images de Gursky peuvent susciter l'admiration, mais l'effet après-coup de ces œuvres est plutôt un choc modéré. La platitude même de ces images est l'écho d'un affect plat - mais cependant troublant. La cible de Gursky est constituée par les forces inflexibles du capitalisme global, leur puissance inexorable aussi bien que leur pouvoir d'attraction. En dépit de la promesse de l'individualisme par la consommation, les gens sont perdus dans la masse, dans un monde d'excès et de gaspillage. Cette platitude, en tant que telle, est peut-être capable d'ouvrir une brèche dans la tâche impossible de représenter la violence lente sans sortir de sa dominante affective, et elle peut nous aider à comprendre les façons dont notre connaissance de l'être-historique dans le présent a son parallèle dans les affects. Le parallèle affectif repose sur une ambiguïté : la lissité de la surface suggère l'opacité et la tension latente, nous demandant peut-être, avec Berlant (2016 : 396) de réévaluer notre idée selon laquelle la bonne vie devrait être synonyme d'absence de frictions et de frustration. Cette reconnaissance des réalités de la vie hors de ce fantasme nous permet aussi de reconnaître les symptômes de la violence lente sans avoir recours à l'événementialité spectaculaire.

Bibliographie

- Ahmed, S. 2010. *The Promise of Happiness*. Durham: Duke University Press.
- Baskin, J. M. 2017. The Surfaces of Contemporary Capitalism. In: M. Huehls et R. G. Smith (éds.), *Neoliberalism and Contemporary Literary Culture*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, p. 86-102.
- Begg, Z. 2005. « Recasting Subjectivity: Globalisation and the Photography of Andreas Gursky and Allan ».
- Sekula ». *Third Text*, n° 19(6), p. 625-636.
- Berlant, L. 2008. « Thinking about Feeling Historical ». *Emotion, Space and Society*, n° 1, p. 4-9.
- Berlant, L. 2011. *Cruel Optimism*. Durham: Duke University Press.
- Berlant, L. 2015. « Structures of Unfeeling: Mysterious Skin ». *International Journal of Politics, Culture and Society*, n° 28, p. 191-213.
- Berlant, L. 2016. « The Commons: Infrastructures for Troubling Times ». *Environment and Planning D: Society and Space*, n° 34(3), p. 393-419.
- Berlant, L., Greenwald, J. 2012. « Affect in the End Times: A Conversation with Lauren Berlant ». *Qui Pare: Critical Humanities and Social Sciences*, n° 20(2), p. 71-89.

- Best, S., Marcus, S. 2009. « Surface Reading: An Introduction ». *Representations*, n° 108(1), p. 1-21.
- Böhme, G. 2014. Urban Atmospheres: Charting New Directions for Architecture and Urban Planning. In: C. Borch (ed), *Architectural Atmospheres. On the Experience and Politics of Architecture*. Basel : Birkhäuser, p. 42-59.
- Böhme, G. 2018. « L'atmosphère, fondement d'une nouvelle esthétique ? ». *Communications*, n° 102, p. 25-49.
- Duschinsky, R., Wilson, E. 2015. « Flat Affect, Joyful Politics and Enthralled Attachments: Engaging with the Work of Lauren Berlant ». *International Journal of Politics, Culture and Society*, n° 28, p. 179-190.
- Halberstam, J. 2011. *The Queer Art of Failure*. Durham: Duke University Press.
- Hoogland, R. C. 2014. *A Violent Embrace. Art and Aesthetics after Representation*. Hanover: Dartmouth University Press.
- Jameson, F. 1994. *The Seeds of Time*. New York: Columbia University Press.
- Nanay, B. 2012. « The Macro and the Micro: Andreas Gursky's Aesthetics ». *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n° 70, p. 91-100.
- Nayeri, F. 2018. « Andreas Gursky Is Taking Photos of Things That Do Not Exist ». *New York Times*, le 29 janvier 2018. [En ligne] : <https://www.nytimes.com/2018/01/29/arts/andreas-gursky-is-taking-photos-of-things-that-do-not-exist.html> [consulté le 16 janvier 2019].
- Nixon, R. 2013. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Noë, A. 2004. *Action in Perception*. Cambridge: MIT Press.
- Papacharissi, Z. 2015. *Affective Publics. Sentiments, Technology, and Politics*. Oxford/New York: Oxford University Press.
- Richards, B. 2007. *Emotional Governance: Politics, Media and Terror*. Houndmills: Palgrave Macmillan.
- Rugoff, R. 2018. Andreas Gursky: Four Decades. In: *Andreas Gursky*. London: Hayward Gallery, p. 10-18.
- Sawa, D. B. 2018. « Andreas Gursky on the Photograph that Changed Everything ». *The Guardian*, le 18 janvier 2018. [En ligne]: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/jan/18/andreas-gursky-each-photograph-is-a-world-of-its-own-best-photograph-salerno-harbour> [consulté le 16 janvier 2019].
- Siegel, K. 2001. « Consuming Vision ». *ArtForum*, n° 39, p. 109-114.
- Sontag, S. 1990. *On Photography*. New York: Picador.
- Sontag, S. 2003. *Regarding the Pain of Others*. New York: Penguin.
- Stewart, K. 2007. *Ordinary Affects*. Durham: Duke University Press.
- Welling, B. 2006. Ecoporn: On the Limits of Visualizing the Nonhuman. In: S. I. Dobrin et S. Morye (éds.), *Ecosce: Image, Rhetoric, Nature*. Albany: SUNY Press, p. 53-77.