

UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

[E]SCAPE

**ANONYMAT ET POLITIQUE À L'ÈRE DE LA MOBILISATION GLOBALE :  
PASSAGES CHINOIS POUR LA COMMUNAUTÉ QUI VIENT**

PAR

ÉRIK BORDELEAU

LITTÉRATURE COMPARÉE

FACULTÉ DES ARTS ET DES SCIENCES

THÈSE PRÉSENTÉE À LA FACULTÉ DES ARTS ET DES SCIENCES  
EN VUE DE L'OBTENTION DU GRADE DE DOCTORAT (PH.D.)  
EN LITTÉRATURE  
OPTION THÉORIE ET ÉPISTÉMOLOGIE DE LA LITTÉRATURE

AVRIL, 2009

© Érik Bordeleau, 2009

UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL  
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée :

**[E]SCAPE  
ANONYMAT ET POLITIQUE À L'ÈRE DE LA MOBILISATION GLOBALE :  
PASSAGES CHINOIS POUR LA COMMUNAUTÉ QUI VIENT**

Présentée par :

ERIK BORDELEAU

A été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

RODICA-LIVIA MONNET  
Président-rapporteur

TONGLIN LU  
Directrice de recherche

BRIAN MASSUMI  
Co-directeur de recherche

AMARYLL CHANADY  
Membre du jury

GREGORY LEE  
Examineur externe

LAURENCE MONNAIS  
Représentante du doyen de la FESP

*À J. et Y.  
À leur effet forêt*

## RÉSUMÉ

Le thème de la mobilisation totale est au cœur de la réflexion actuelle sur le renouvellement des modes de subjectivation et des manières d'être-ensemble. En arrière-plan, on trouve la question de la compatibilité entre les processus vitaux humains et la modernité, bref, la question de la viabilité du processus de civilisation occidental. Au cœur du diagnostic: l'insuffisance radicale de la fiction de *l'homo oeconomicus*, modèle de l'individu privé sans liens sociaux et souffrant d'un déficit de sphère. La « communauté qui vient » (Agamben), la « politisation de l'existence » (Lopez Petit) et la création de « sphères régénérées » (Sloterdijk) nomment autant de tentatives pour penser le dépassement de la forme désormais impropre et insensée de l'individualité. Mais comment réaliser ce dépassement? Ou de manière plus précise : quelle *traversée* pour amener l'individu privé à opérer ce dépassement?

Ce doctorat s'organise autour d'une urgence focale : *[E]scape*. Ce concept suggère un horizon de fuite immanent : il signe une sortie hors de l'individu privé et trace un plan d'idéalité permettant d'*effectuer* cette sortie. Concrètement, ce concept commande la production d'une série d'analyses théoriques et artistiques portant sur des penseurs contemporains tels que Foucault, Deleuze ou Sloterdijk, l'album *Kid A* de Radiohead ainsi que sur le cinéma et l'art contemporain chinois (Jia Zhangke, Wong Kar-Wai, Wong Xiaoshuai, Lou Ye, Shu Yong, Huang Rui, Zhang Huan, Zhu Yu, etc.). Ces analyses sont conçues comme autant de *passages* ou *itinéraires de déssubjectivation*. Elles posent toutes, d'une manière ou d'une autre, le problème du commun et de l'être-ensemble, sur le seuil des non-lieux du capitalisme global. Ces itinéraires se veulent liminaux, c'est-à-dire qu'ils se constituent comme passages sur la ligne d'un dehors et impliquent une *mise en jeu éthopoïétique*. Sur le plan conceptuel, ils marquent résolument une distance avec le paradigme de la politique identitaire et la critique des représentations interculturelles.

**Mots-clés :** Éthopoïétique, pensée politique contemporaine, Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, Tiqqun, Peter Sloterdijk, cinéma chinois, art contemporain chinois, Jia Zhangke, études transculturelles.

## ABSTRACT

The theme of total mobilization is central to the contemporary reflection on the renewing of subjectivation processes and ways of being-together. In the background, we find the question of the compatibility between the human vital processes and modernity, or in other words, the question of the viability of Western civilization. At the core of the diagnosis: the radical insufficiency of the *homo oeconomicus*'s fiction, model of the private individual without meaningful social links and suffering from a sphere deficit. The “coming community” (Agamben), the “politization of existence” (Lopez Petit) and the creation of “regenerated spheres” (Sloterdijk) name as many attempts to think how to go beyond the henceforth improper and senseless form of individuality. But how are we to realize this overcoming? Or more precisely: which *crossing* to bring the private individual to operate this overcoming?

This work is organized around a focal urgency: [E]scape. This concept suggest an immanent horizon of flight: it signs a way out of the private individual and draws a plan of ideality allowing to *effectuate* this exit. Concretely, this concept commands the production of a series of theoretical and artistic analysis of contemporary thinkers like Foucault, Deleuze and Sloterdijk, of Radiohead's *Kid A* Album, and of different Chinese contemporary filmmakers and artists (Jia Zhangke, Wong Kar-Wai, Wong Xiaoshuai, Lou Ye, Shu Yong, Huang Rui, Zhang Huan, Zhu Yu, etc.) These analyses are conceived as passages or itineraries of desubjectivation. They all posit, in one way or the other, the problem of the common and of the being-together, on the threshold of global capitalism's non-places. These itineraries are meant to be liminal, i.e. they constitute as many passages on the line and imply an *ethopoietic mise en jeu*. Conceptually speaking, they mark a distance with the identity politics paradigm and the critics of intercultural representations.

**Keywords:** Ethopoiesis, contemporary political thinking, Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, Tiqqun, Peter Sloterdijk, Chinese cinema, Chinese contemporary art, Jia Zhangke, transcultural studies.

## REMERCIEMENTS

Tonglin Lu, ma directrice de recherche, qui a fait preuve d'une générosité exceptionnelle et d'une patience à toute épreuve;

Brian Massumi, mon co-directeur, dont la finesse et l'incomparable acuité intellectuelle ont été d'une aide précieuse afin d'assumer jusqu'au bout ma démarche doctorale;

À Barcelone : Santiago Lopez Petit, Marina Garcés et tous les proches d'Espai en blanc, dont l'amitié est synonyme de courage dans « la nuit de la traversée du siècle »;

En Italie : Giorgio Agamben, pour sa contenance exemplaire; Maria Pia, pour ses bons plats; Chiara Paganini; le Monte Amiata;

En Chine : Zhu Jie, Duscher, Linmu, Daisy, Wu Qian, Qian He, Deng, Yaxuan et tant d'autres intercesseurs;

À Montréal et ailleurs : Patrick Poulin, Eric de la Rochellière, Philip Rousseau, Filippo Furri, Jean-François Lesage, Kim Turcot Di Fruscia, Vincent Duclos, Rémy Rouillard, Patrick-Guy Desjardins, Sjoerd van Tuinen, Wolfram Sander, Xiaodan He, Camille Madelain, les amis de Tarnac et tous ceux avec qui nous sommes entrés dans le vif de l'anonymat;

Et bien sûr, Silvia, ma réserve, mon puits. 井冽 寒泉 食

Par ailleurs, ce doctorat n'aurait pas été possible sans le soutien du CRSH, d'une bourse Québec-Chine et d'une bourse de rédaction du département de littérature comparée.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	iv
ABSTRACT .....	v
REMERCIEMENTS.....	vi
LISTE DES FIGURES.....	xi
INTRODUCTION (I) : PROBLÉMATIQUE ET CADRE THÉORIQUE .....	2
Résumé du projet de maîtrise .....	2
Formulation schématique de ma problématique doctorale (style CRSH).....	3
Première justification épistémologique.....	5
Idée de la mobilisation globale .....	7
Excursus I.....	11
Extase et communauté.....	16
[E]scape.....	18
Le Bloom, l'homme anonyme et le Spectacle.....	20
Résister en <i>personne</i> .....	22
Excursus II : le paradigme du performatif.....	24
Judith Butler : le pouvoir du performatif.....	24
Théâtralité et formalisation politique : Sennett et Zizek.....	26
<i>Display</i> performatif.....	29
Performance et hyper-réflexivité.....	30
Extase, venue-au-monde et verticalisation.....	33
Éthopoïétique, intercession et formes-de-vie.....	35
INTRODUCTION (II) : UN SOUCI DU PASSAGE .....	38
De la déambulation comme mode de connaissance.....	38
Idée de la composition doctorale .....	42
L'itinéraire comme parcours de déprise .....	43

PASSAGES THÉORIQUES.....	46
CHAPITRE I	
FOUCAULT ANONYMAT.....	47
I. L’anonymat comme critique de l’intériorité privée.....	51
II. Murmure et combat.....	56
III. Biopolitique mineure.....	60
IV. <i>Being-sharp</i> ou la question du frottement.....	66
CHAPITRE II	
LA CHINE ET LA LIGNE : UNE ÉTUDE DE LA RÉFÉRENCE CHINOISE DANS <i>MILLE PLATEAUX</i> .....	70
Introduction.....	70
« La Chine est la mauvaise herbe dans le carré de choux de l’humanité ».....	72
« Le multiple, il faut le faire à force de sobriété ».....	75
« Passer le mur du signifiant : Les Chinois peut-être, mais à quel prix? ».....	76
« Tout est passé sur les lignes ».....	80
Conclusion.....	83
CHAPITRE III	
SLOTERDIJK ET LA QUESTION DE L’AGIR.....	87
I. En guise d’introduction : Thérapeutique vs politique dans l’œuvre de Sloterdijk.....	87
II. Critique de la métaphysique du pouvoir.....	93
Conclusion : la venue-au-monde comme résistance?.....	108
CHAPITRE IV	
KID A LE BLOOM : L’ANONYMAT COMME PASSAGE.....	112
Préambule.....	112
1. L’album <i>Kid A</i> : quelques remarques préliminaires.....	113
2. La publicité du laboratoire.....	115
3. Le texte du laboratoire.....	117
L’atelier.....	118
4. Images projetées durant le laboratoire.....	127
5. 拆 chai – le T-shirt.....	127



6. Horror vacui : le nihilisme thérapeutique .....	128
Conclusion .....	133
PASSAGES CHINOIS .....	138
CHAPITRE V	
<i>2046</i> DE WONG KAR-WAI: TOPOLOGIE D'UN SECRET OU PIÈGE PSYCHANALYTIQUE? .....	139
Introduction .....	139
1. Intertextualité du secret dans l'œuvre de Wong Kar-Wai .....	142
2. Un secret en relation .....	143
3. Le secret prolongé .....	147
4. Transport/transfert .....	151
Conclusion: <i>2046</i> , un piège psychanalytique? .....	156
CHAPITRE VI	
COMMENT SAUVER LE COMMUN DU COMMUNISME? UNE ÉTUDE SUR LE VOLONTARISME RÉVOLUTIONNAIRE ET SA MÉTAPHYSIQUE DE LA SUBJECTIVITÉ .....	161
Éléments pour une théorie de l'extrême molarité chinoise .....	162
Sartre ou la métaphysique de la subjectivité .....	172
Conclusion : la question de l'éthopoïétique .....	180
CHAPITRE VII	
CE QUI RESTE DE TIANANMEN : 3 REGARDS CINÉMATOGRAPHIQUES .....	183
1. Le massacre de la place Tiananmen .....	183
2. Tiananmen au cinéma : <i>une jeunesse chinoise</i> (2006) de Lou Ye .....	188
3. <i>Conjugaison</i> de Emily Tang (2001) ou les restes de Tiananmen .....	192
4. <i>Frozen</i> de Wang Xiaoshuai : la performance comme extraction de vie nue? .....	202
CHAPITRE VIII	
UNE CONSTANCE À LA CHINOISE : CONSIDÉRATIONS SUR L'ART PERFORMATIF EXTRÊME CHINOIS .....	213
Persistance – la performance comme action pure .....	218
Du corps-soi au corps-chair .....	233

De la performance comme extraction de vie nue: le cas Zhu Yu .....	239
CHAPITRE IX	
LA SCÈNE COMME ENFERMEMENT DANS <i>THE WORLD</i> DE JIA ZHANGKE.....	250
« Un seul monde seul » : la globalisation comme enfermement .....	250
Coca-cola Global : « Le monde est petit » .....	252
La disneyisation de la société .....	256
Le monde comme représentation .....	259
Les non-lieux ou le degré zéro de la globalisation .....	265
<i>The World</i> comme pratique du non-lieu.....	269
CHAPITRE X	
SHU YONG : L'ENTREMETTEUR DES CORPS .....	272
Censure et immunité nationale .....	272
La bulle comme média évolutionnaire ?.....	273
Biopouvoir plastique et avantage mammaire.....	275
媒体 ( <i>meiti</i> ) ou le corps-média chinois .....	277
CHAPITRE XI	
STILL LIFE DE JIA ZHANGKE: LES TEMPS DE LA RENCONTRE .....	280
OVNI et réalisme .....	282
写生 / 写意 : « écrire le vivant » ou la vie des images .....	283
<i>Dong</i> , le réel de <i>Still Life</i> ? .....	287
Le paradoxe temporel de <i>Still Life</i> .....	288
Croire et temps.....	290
Passage : le chas du 拆 ( <i>chai</i> ) .....	292
Conclusion : la Chine au temps de l'après-mutation .....	296
CONCLUSION : 成 <i>CHENG</i> : L'ACCOMPLISSEMENT D'UN DEVENIR.....	299
BIBLIOGRAPHIE.....	302

## LISTE DES FIGURES

Figure 1: Zhang Huan, <i>1/2</i> , performance, 1998.....	232
Figure 2 : Sun Yuan, <i>Miel</i> , installation, 1999 .....	236
Figure 3 : Sun Yuan et Peng Yu, <i>Corps connectés</i> , performance, 2000 .....	237
Figure 4 : Peng Yu, <i>Huile d'humain</i> , performance, 2000.....	238
Figure 5 : Zhu Yu, <i>Théologie de poche</i> , installation, 1999.....	245
Figure 6 : Zhu Yu, <i>Joyeuses Pâques</i> , performance, 2001 .....	246
Figure 7 : Zhu Yu, <i>Le fondement de toute épistémologie</i> , performance, 1998.....	247
Figure 8 : Zhu Yu, <i>Manger du monde</i> , performance, 2000 .....	248
Figure 9 : Zhu Yu, <i>Donner mon enfant à manger à mon chien</i> , performance, 2002 ...	249
Figure 10 : « Coca-cola : le monde est petit » .....	255

*Je reviens toujours à cette idée qu'éliminer l'indicible de notre langage jusqu'à le rendre pur comme un cristal est la forme qui nous est donnée et qui est la plus accessible pour AGIR à l'intérieur du langage et, dans cette mesure, par lui : cette élimination de l'indicible me semble justement coïncider avec un style d'écriture sobre et proprement objectif et indiquer, à l'intérieur même de la magie qui est l'ordre du langage, la relation qui existe entre connaissance et action.*

*Walter Benjamin, Correspondances*

致虚极守静笃

*Atteint le seuil*

*Repose –*

*Reste*

*Laozi, Daodejing*

## INTRODUCTION (I)

### PROBLÉMATIQUE ET CADRE THÉORIQUE

*Il est tellement difficile de trouver le commencement. Ou mieux : il est difficile de commencer au commencement. Et de ne pas essayer d'aller plus loin en arrière.*  
Wittgenstein, *De la certitude*

*Dans ton combat entre toi et le monde,  
Soutiens le monde.*  
Kafka

#### Résumé du projet de maîtrise

Il y a déjà plus de 30 ans, dans son livre *The Fall of the Public Man* (1977), Richard Sennett soulignait l'avènement d'une « idéologie de l'intimité » qui transforme les catégories politiques en catégories psychologiques. Une dizaine d'années auparavant, Philippe Reiff annonçait déjà l'ère du « triomphe du thérapeutique ». La recherche sur les modes de subjectivation contemporains et sur l'évolution des formes de l'être-ensemble ne peut se permettre de sous-estimer la pertinence et l'étonnante actualité de ces diagnostics. Les travaux du dernier Foucault sur l'éthique antique et les techniques du soi sont, à ce titre, extrêmement révélateurs. À leur origine, on trouve l'hypothèse selon laquelle les luttes politiques seraient essentiellement des luttes contre les assujettissements identitaires. « Faire œuvre de soi » devient alors pour Foucault la possibilité (éthopoïétique) de se soustraire aux assujettissements identitaires et d'accéder au bonheur de s'engendrer par sa propre manière.

Mon travail de recherche à la maîtrise s'est constitué essentiellement comme une exploration de la métaphore du « faire œuvre de soi » dans l'optique d'une remise en question du rapport entre vérité et sujet à l'ère moderne. La question centrale était : *Jusqu'où peut-on pousser la métaphore du « faire oeuvre de soi » dans le sens d'une expérience du vide constitutive de la formation du sujet éthique?* Plutôt que de suivre l'indication de Foucault et de m'en tenir à la dimension artisanale du mot « œuvre », j'ai cherché à développer une approche sino-herméneutique de la formation du sujet éthique fondée sur « la vérité de l'œuvre d'art » et sa dimension performative, tel que le

souligne expressément la tradition chinoise et la pensée herméneutique (Heidegger et Gadamer en particulier). L'enjeu était de mettre en évidence des manières de se décrire qui ne s'abîment pas dans l'expressivisme thérapeutique et les apories du psychologisme omniprésent qui obstrue notre accès à la spiritualité, entendue au sens de Foucault (travail intérieur d'ordre éthique) ou comme participation authentique à la « gestation du monde », selon la jolie formule de Anne Cheng. C'est sur ce fond que se posait la question inaugurale de ce travail : *Que taire?*

Au plus loin de quelconques considérations mystiques sur le silence, mon mémoire posait essentiellement la question du style dans la production d'existences singulières. De là l'importance d'un « Que taire ? » qui ne vise jamais un silence (ou une parole) pure, mais qui essaie de mettre en relief l'importance déterminante des manières que l'on a de parler de soi-même. Le titre du mémoire résume tout cela : *De l'ex-pression de soi à la contenance performative : une approche sino-herméneutique de la formation du sujet éthique*. Si la question du silence ou du vide y jouait un rôle de premier plan, c'est en tant que moment incontournable de la production d'ethos, de l'éthopoïétique.

Mon effort doctoral poursuit résolument dans la direction d'une pensée de l'expérience du vide – nous aurons amplement l'occasion de préciser ce que cela peut signifier. Mais s'il fallait dire en peu de mots en quoi il se distingue radicalement de l'optique développée dans ma maîtrise, on pourrait s'en remettre à la formule suivante : après avoir cherché à penser la formation du sujet éthique à travers la métaphore du « faire œuvre de soi », j'en suis maintenant à explorer la forme politique de son évidence – *de son désœuvrement*.

### **Formulation schématique de ma problématique doctorale (style CRSH)**

Voici une première formulation de ma problématique doctorale, qui correspond *grosso modo* à l'enregistrement départemental de mon projet de recherche. C'est une présentation par trop succincte, mais elle offre tout de même un premier aperçu de l'horizon dans lequel se développe mon travail. Je tâcherai de développer chacune des idées abordées dans cette présentation dans la suite de cette introduction.

Le thème de la mobilisation totale est au cœur de la réflexion actuelle sur le renouvellement des modes de subjectivation et des manières d'être-ensemble. En arrière-plan, on trouve la

question de la compatibilité entre les processus vitaux humains et la modernité, bref, la question de la viabilité du processus de civilisation occidental. Au cœur du diagnostic: l'insuffisance radicale de la fiction de *l'homo oeconomicus*, modèle de l'individu privé sans liens sociaux et souffrant d'un « déficit de sphère » (Sloterdijk). La « communauté qui vient » (Agamben), la « politisation de l'existence » (Lopez Petit) et la création de « sphères régénérées » sont autant de tentatives pour penser le dépassement de la « forme désormais impropre et insensée de l'individualité ». <sup>1</sup> Mais comment réaliser ce dépassement? Ou de manière plus précise : quelle *traversée* pour amener l'individu privé à opérer ce dépassement? Pour Lopez Petit, « il faut faire sienne la force de l'anonymat »; pour Agamben, « il faut être attentif à ces zones quotidiennes où le sujet assiste à sa débâcle, côtoie sa désubjectivation »<sup>2</sup>; Pour Sloterdijk enfin, « la découverte du sphérique n'est pas tant une affaire d'accessibilité qu'un problème de circonspection ralentie dans le plus évident. »<sup>3</sup>

Mon doctorat s'organise tout entier autour d'une urgence focale : *[E]scape*. Ce concept suggère un horizon de fuite immanent : il signe une sortie hors de l'individu privé, en traçant un plan d'idéalité permettant d'*effectuer* cette sortie. Concrètement, ce concept commande la production d'une série d'analyses théoriques et artistiques portant principalement sur le cinéma et l'art contemporain chinois, conçues comme autant de *passages* ou *itinéraires de désubjectivation*. Ces analyses d'œuvres posent toutes, d'une manière ou d'une autre, le problème du commun et de l'être-ensemble, sur le seuil des non-lieux du capitalisme global. C'est donc dire que ces itinéraires se veulent liminaux, c'est-à-dire qu'ils se constituent comme passages sur la ligne d'un dehors indéterminé – ils impliquent une *mise en jeu éthopoïétique* et doivent être évalués comme tels. Sur le plan conceptuel, ils marquent résolument une distance avec le paradigme de la politique identitaire et la critique des représentations interculturelles, hégémoniques dans les milieux académiques, en particulier en anthropologie et dans les *cultural studies*.

---

<sup>1</sup> Giorgio Agamben, *La comunità che viene*, Bollati Boringhieri, 2001 (1990), p.53 (ma traduction).

<sup>2</sup> Giorgio Agamben, « Une biopolitique mineure », entretien réalisé par Stanley Grelet et Mathieu Potte-Bonneville, *Vacarme*, N.10, 2000. <http://www.vacarme.org/article255.html> (visité le 25 janvier 2009).

<sup>3</sup> Peter Sloterdijk, *Bulles*, Fayard, Paris, 2002, p.88.

## Première justification épistémologique

Ce projet doctoral s'ordonne donc autour d'une exigence (à toute fin) pratique : produire des itinéraires de désobjectivation, tracer des lignes de fuite, opérer des passages à partir – à même – des œuvres qui, pour la plupart, se rapportent à une aire géoculturelle donnée, la Chine. En court, cela signifie produire des lectures d'œuvres qui engagent des devenirs, d'une manière qui se soucie expressément de ses effets éthopoïétiques. *[E]scape, c'est penser le passage.*

Penser le passage, c'est d'abord, dans un mouvement que Deleuze a magistralement initié, s'éloigner de la question de la représentation pour chaque fois chercher à penser le comment de l'effectuation. Dans le cas du traitement d'œuvres issues de l'espace culturel chinois, c'est d'emblée prendre ses distances avec un ensemble de problématiques paradigmatiques dans le champs des études culturelles nord-américaines, et qui ont égard aux difficultés (presqu'insurmontables, nous dit-on) de parler de « l'Autre », qu'il soit culturellement autre (ici, asiatique) ou simplement « différent » (la liste qui correspond à cet aplatissage identitariste de l'autrement puissant concept de différence s'étend indéfiniment); c'est prendre ses distances avec une optique dont l'enjeu principal (il se dit suprêmement « politique ») est de débusquer les lieux communs dans lesquels « on » risque d'enfermer cet Autre, de manière à libérer les potentiels d'expression de sa singularité; bref, c'est congédier toute la litanie de la politique identitaire et « l'épineux » problème de la représentation interculturelle.

Les problèmes posés par la critique des représentations interculturelles renvoient, ultimement, à la distinction métaphysique entre nature et culture. Pour Bruno Latour, du moment qu'on accepte la division entre « la » nature d'un côté et nos représentations du monde de l'autre, on acquiesce à un partage du réel « qui accomplit déjà la plus grande partie du travail politique »<sup>4</sup>. Dans le champ de l'anthropologie et des *Cultural Studies*, les effets de cette division sont aussi insidieux que persistants : ces disciplines se voient constamment renvoyées à la fonction de dénonciation critique des « “filtres culturels et sociaux à travers lesquels” les humains doivent nécessairement passer pour “appréhender la réalité naturelle telle qu'elle est” »<sup>5</sup>. Sur la base de cette ontologie d'inspiration kantienne, le pôle « nature » est stabilisé de telle sorte que la notion de culture risque de se vider de toute substance et d'être réduite à de simples

---

<sup>4</sup> Bruno Latour, *Politiques de la nature*, La découverte, Paris, 2004 (1999), p.69.

<sup>5</sup> *Politiques de la nature*, p.61.



hallucinations collectives sans prise « réelle » sur l'en-soi d'un « impossible réel », selon la version lacanienne.

Dans la foulée des travaux de Simondon sur la différence ontogénétique, Latour propose d'abandonner simultanément les concepts de nature et culture.<sup>6</sup> Ce qui ouvre un abîme proprement *politique* : lorsqu'on constate par exemple la nature des débats qui ont émergés dans la foulée d'un livre comme *Orientalism* d'Edward Saïd (dont, du reste, il ne s'agit absolument pas de remettre en question la valeur générale et l'extrême pertinence du propos), on est en droit de se demander si au sein des sciences humaines ou des *humanities*, du moment qu'on n'adopte pour seul horizon philosophique qu'un anti-essentialisme primaire et pour ligne politique la chasse contre tout ce qui de près ou de loin ressemblerait à de la « nostalgie romantique », on ne se trouve pas insensiblement déporté hors de la question des devenir effectifs, et ainsi peu à peu confiné à une problématique de la représentation de l'autre et de sa différence – le cul-de-sac identitaire. De même que le grand mérite de Saïd a été de montrer clairement la dimension politique inhérente à tout travail de représentation de l'autre, ne faudrait-il pas dorénavant être plus sensible à la neutralisation du politique que le discours de la différence identitaire et culturelle comporte?

Il ne s'agit bien sûr pas de nier en bloc l'existence de problèmes de représentation interculturelle, ni d'en disqualifier toute pertinence. Avec Latour, avec Massumi, nous disons simplement que dans un contexte défini par la mobilisation totale du vivant, il est nécessaire d'adopter un matérialisme incorporel capable de rendre compte des transformations qualitatives du monde, afin de dégager un espace pour des plongées dans le vif des processus éthopoïétiques et anthropogénétiques. Comme le souligne à juste titre Massumi, « the problem with the dominant models in cultural and literary theory is not that they are too abstract to grasp the concreteness of the real. The problem is that they are not abstract enough to grasp the real incorporeality of the concrete. »<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Dans l'introduction du fondamental *Parables for the virtual* (Duke University Press, Durham, 2002), Brian Massumi précise cette idée en ces termes: « The point is that the “natural” and the “cultural” feed forward and back into each other. They relay each other to such an extent that the distinction cannot be maintained in any strict sense. It is necessary to theorize a *nature-culture continuum*. (...) Ideas about cultural or social construction have dead-ended because they have insisted on bracketing the *nature* of the process. If you elide nature, you miss the becoming of culture, its emergence (not to mention the history of matter). » p.11.

<sup>7</sup> *Parables for the virtual*, p.5.

Donc : plutôt que de constamment penser en fonction du danger de simplification de l'autre au niveau de sa représentation (c'est un danger qu'on ne peut bien sûr pas nier), laquelle mise en garde se justifiant toujours finalement au nom d'un travail de « dégagement » infini de notre rapport au monde (les académiciens comme grande corporation des préposés au nettoyage et à l'entretien de notre regard *sur* le monde) afin de laisser voir un réel toujours-déjà plus complexe que la représentation qu'on en donne (y a-t-il jamais eu quelqu'un pour en douter?), il s'agira de rendre compte *effectivement* du monde dans lequel nous nous trouvons impliqués, en essayant de saisir dans le vif les processus de formation et d'émergence au-delà (ou plutôt, en-deçà) des déterminations socioculturelles données.

Dans le cas du cinéma chinois contemporain, une série de problématiques auront tôt fait d'apparaître, qui en appellent toutes de près ou de loin à la position cruciale de la Chine dans le contexte de la mondialisation. Tirons une première ligne, à titre indicatif : l'ordre global n'a pas de lieu : c'est l'ordre des non-lieux. *Ces non-lieux sont au cœur du cinéma chinois contemporain*, de Jia Zhangke à Cai Ming-Liang en passant par Wong Kar-Wai ou Wang Xiaoshuai. Encore faut-il être capable de les révéler, de les lire de manière à obtenir un creux, comme dirait Satie. C'est-à-dire : d'en faire l'occasion d'une plongée ou d'un *passage*, non seulement pour les participants directs à la sphère culturelle chinoise ou asiatique, mais pour quiconque est intégré, à plus ou moins fort degré, à l'espace capitaliste global.

Pour l'heure, assez cassé de sucre sur le dos du paradigme identitariste. Cette manière de procéder par contrastes négatifs n'est de toute façon pas dans l'esprit de ce que je cherche à mettre en œuvre dans les itinéraires de désobjectivation, lesquels supposent toujours de s'en tenir au plus près des lignes de force des œuvres abordées. Pour la suite de cette présentation, nous allons plutôt tenter de dégager le réseau de problématiques dans lequel s'inscrit ma recherche doctorale.

### **Idée de la mobilisation globale**

*In this tiresome age, when even the air melts into airwaves...*  
McKenzie Wark, *Hacker Manifesto*

Nous partons d'une évidence sensible : le fait massif et pourtant difficilement saisissable de *la privatisation de l'existence*. C'est sur ce fond que se profile la relation essentielle à notre époque entre anonymat et résistance politique. Étrangement, il m'aura fallu parcourir de l'intérieur toute l'étendue du discours thérapeutique, de la croissance personnelle à la gestion des ressources humaines – tout l'éventail des modes de psychologisation – avant d'en arriver à poser, à proprement parler, la question du politique.<sup>8</sup> D'une certaine manière, si nous proposons des itinéraires de *dés*subjectivation et non de subjectivation ou de resubjectivation, c'est en fonction de ce constat préalable selon lequel à l'ère du *Century of the Self*<sup>9</sup>, « le capitalisme apparaît comme une entreprise mondiale de subjectivation »<sup>10</sup>.

Avant d'entrer plus en détails dans la question de la privatisation de l'existence, j'aimerais indiquer de façon toute schématique trois éléments macropolitiques essentiels afin de situer l'idée de mobilisation globale.

### 1. *L'éclipse du politique et l'avènement du postpolitique*

L'éclipse du politique constitue un enjeu majeur de la pensée politique et philosophique contemporaine. Pour Slavoj Žižek par exemple, le triomphe du capitalisme global correspond à l'avènement d'une ère posthistorique ou postpolitique dont le signe ultime dans les pays occidentaux se lit dans la croissance d'une approche managériale du gouvernement : « le gouvernement est reconçu en tant que fonction managériale, dépourvue de sa dimension

---

<sup>8</sup> Dans ma maîtrise, l'espace du politique était entièrement rabattu sur la notion de « contexte ». Dans cette optique, et de manière tout à fait préliminaire, on pourrait dire que le politique, c'est ce qui prend en charge la composition des contextes. Adorno donne une idée du genre de renversement impliqué dans cette perspective lorsqu'il souligne comment « l'émergence même de la psychologie comme « science », et de la psyché individuelle comme son « objet », a exactement coïncidé avec la prééminence des relations impersonnelles dans la vie économique et politique. » Cité in Slavoj Žižek, *Le spectre rode toujours*, Nautilus, Paris, 2002, p.24. Pour une discussion plus détaillée sur le rapport entre psychologie, thérapeutique et politique, voir le chapitre Sloterdijk et la question de l'agir.

<sup>9</sup> Référence à l'excellent documentaire du même nom réalisé par Adam Curtis (2002).

<sup>10</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Éditions de minuit, Paris, 1980, p.571. Dans des pages fort denses de *L'anti-Œdipe* (Éditions de minuit, Paris, 1972), Deleuze et Guattari décrivent comment le capitalisme se conjugue avec le dispositif oedipien de production de personnes privées : « Le champ social où chacun agit et pâtit comme agent collectif d'énonciation, agent de production et d'anti-production, se rabat sur l'Œdipe, où chacun maintenant se trouve pris dans son coin, coupé suivant la ligne qui le divise en sujet d'énoncé et sujet d'énonciation individuels. Le sujet d'énoncé, c'est la personne sociale, et le sujet d'énonciation, la personne privée. (...) Le triangle œdipien est la territorialité intime et privée qui correspond à tous les efforts de re-territorialisation sociale du capitalisme. » (p.316-317)

proprement politique. »<sup>11</sup> Chez Agamben de même, on trouve une tentative de se confronter aux transformations qui ont vidé progressivement de l'intérieur le concept du politique. Dans *Il regno e la gloria* (2007) par exemple, il développe une généalogie théologique de l'économie et du gouvernement extrêmement détaillée qui tente d'expliquer comment le pouvoir en Occident a assumé la forme d'une économie.<sup>12</sup> Par ailleurs, si la pensée d'Agamben est si importante dans le cadre de ce doctorat, c'est parce que son concept du politique implique, en dernière analyse, une pensée forte du désœuvrement, lequel, suivant la tradition post-heideggérienne, peut être lu comme *démobilisation*.

## 2. L'avènement d'une ère posthistorique

Dans la théorie des médias de Peter Sloterdijk, on trouve l'idée que la mobilisation globale coïncide avec l'avènement d'une ère posthistorique. Selon lui, nous sommes irrémédiablement engagés dans un « espace événementiel homogène » produit par « les câblages des médias mondiaux synchronisés (...) [qui] sont pour ainsi dire l'acte performatif qui assure la présence éternelle de l'humanité homogénéisée à elle-même. »<sup>13</sup> Dans cette optique,

L'ultime événement persistant du monde historique, c'est la globalisation toujours actuelle comme production de l'actualité éternelle de la Terre. (...) Le système d'information du monde synchrone est un garant de notre posthistoricité naissante. Nous vivons dans une transition continue vers cette posthistoricité.<sup>14</sup>

« L'actualité » mondiale décrite par Sloterdijk correspond, sur le plan subjectif, à l'impression postmoderne par excellence, maintes fois évoquée, de vivre dans un présent perpétuel. Elle correspond également à cette autre impression, moins souvent thématifiée, d'être confiné à un espace clos – sentiment de claustrophobie.<sup>15</sup>

---

<sup>11</sup> Slavoj Žižek, *Revolution at the Gates*, Verso, New York, 2002, p.303. Dans *Storytelling* (La découverte, Paris, 2008), Christian Salmon montre comment le *storytelling management* agit expressément comme outil de mobilisation: « Au niveau micro-économique de l'entreprise, le storytelling (...) désigne des modes d'actions et des dispositions de contrôle qui ont pour but de répondre à une *crise générale de la participation et à la nécessité d'une mobilisation permanente des individus*. » (p. 224).

<sup>12</sup> Pour une discussion plus détaillée de la réduction postpolitique du politique à l'économique, voir le chapitre *Ce qui reste de Tiananmen: trois regards cinématographiques*.

<sup>13</sup> Peter Sloterdijk, *L'heure du crime et le temps de l'œuvre d'art*, Hachettes littérature, Paris, 2001, p.218

<sup>14</sup> *L'heure du crime et le temps de l'œuvre d'art*, p.220. Voir le chapitre *Sloterdijk et la question de l'agir* pour une réflexion plus approfondie sur le sens de la mobilisation globale dans l'œuvre de Sloterdijk.

<sup>15</sup> Le sentiment de claustrophobie et son rapport à la mobilisation globale est au cœur des chapitres *Kid A le bloom : l'anonymat comme passage* et *La scène comme enfermement dans The World de Jia Zhangke*.

### 3. La théorie des jeux et le gamespace

Il est difficile d'imaginer jusqu'à quel point nous sommes, encore aujourd'hui, conditionnés par la théorie du « choix rationnel » et son anthropologie pessimiste et réductrice de l'*homo aconomicus*. Pour reprendre l'heureuse formule d'Adam Curtis, « nous vivons dans l'imaginaire d'un schizo-paranoïaque – John Nash. »<sup>16</sup> Celui qui a été personnifié au grand écran par Russell Crowe dans le film *A beautiful Mind* (2001) est considéré comme l'un des principaux concepteurs de la théorie des jeux (*game theory*).<sup>17</sup> La théorie des jeux vise à fournir des modèles de prévision des comportements individuels dans des situations agoniques. Elle postule nécessairement des situations de compétition, et ne s'applique donc pas en situation de coopération. Autrement dit, elle postule une atomisation du social : elle présuppose des individus privés et intrinsèquement hostiles qui rappelle l'anthropologie hobbesienne – pixellisation du social. Parmi ses nombreuses applications, la théorie des jeux a, par exemple, servi à la modélisation de la dissuasion nucléaire durant la guerre froide.

Dans son *Gamer Theory*, McKenzie Wark reprend la théorie des jeux et l'intègre à une réflexion sur les jeux vidéo pour produire une image du capitalisme civilisationnel comme *gamespace* :

The game has not just colonized reality, it is also the sole remaining ideal. (...) The reigning ideology imagines the world as a *level playing field* (...) Everything is evacuated from an empty space and time which now appears natural, neutral and without qualities – a gamespace. The lines are clearly marked. Every action is just a mean to an end. All that counts is the score (...) gamespace of pure contest, pure agon.

Through a subtle inversion of the logic of natural selection, gamespace claims to be the full implementation of a digital Darwinism.<sup>18</sup>

L'idée du *gamespace* s'applique particulièrement bien à une nouvelle expression paradigmatique de cet imaginaire étriqué de la guerre de tous contre tous et du type de conformation sociale qu'il intime : la télé-réalité. Le « réalisme » du *gamespace* est à la fois paradoxal et sans appel : comme le commande la publicité de Playstation de Sony, « *Live in your world, play in ours* ». Et

---

<sup>16</sup> Voir le documentaire *The Trap* (2007), présenté à la BBC.

<sup>17</sup> «Game theory is a branch of applied mathematics that is used in the social sciences (most notably economics), biology, engineering, political science, international relations, computer science (mainly for artificial intelligence), and philosophy. Game theory attempts to mathematically capture behaviour in strategic situations, in which an individual's success in making choices depends on the choices of others.» [http://en.wikipedia.org/wiki/Game\\_theory](http://en.wikipedia.org/wiki/Game_theory)

<sup>18</sup> McKenzie Wark, *Gamer Theory*, Harvard University Press, Cambridge, 2007, [008], [214].

pour ceux qui pensent que pour faire face à l'algorithme infernal de la mobilisation totale, il s'agirait encore et toujours de « réenchanter le monde » ou d'y injecter de la « valeur esprit », nous vous suggérons d'arrêter immédiatement de lire cette thèse (vous pourriez être infecté par un virus sub-représentationnel) et de vous procurer sans tarder le programme humaniste de Bernard Stiegler, qui vient avec de volumineuses extensions et de nombreuses mises à jour...!

Suite à ce trop rapide aperçu de l'horizon dans lequel nous inscrivons l'idée de mobilisation globale, nous allons à présent plonger dans l'ethos ironico-libéral tel que défini par Richard Rorty. C'est à même sa pensée que nous allons découper le concept de privatisation de l'existence. Cette plongée sera ensuite suivie d'une problématisation plus générale du libéralisme existentiel, sur fond du rapport entre anonymat, résistance politique, extase et communauté.

### Excursus I

#### **« Sois privé et contente-toi ! » : l'ethos ironico-libéral selon Richard Rorty**

*Sans doute y a-t-il encore des gens qui ont une vie tout à fait personnelle; ils disent : « Nous étions hier chez tel et tel », ou bien : « Nous faisons aujourd'hui ceci ou cela », et ils s'en réjouissent (...) Ils aiment tout ce qui entre en contact avec leurs doigts, ils sont aussi « personne privée » que possible; le monde, aussitôt qu'ils ont affaire à lui, devient « monde privé » et scintille comme un arc-en-ciel. Peut-être sont-ils très heureux; mais d'ordinaire, cette sorte de gens paraît déjà absurde aux autres, sans qu'on sache encore bien pourquoi.*  
Robert Musil, *L'Homme sans qualités*

Richard Rorty constitue l'un des plus ardent (et conséquent) défenseur de la distinction libérale entre public et privé. Dans son livre *Contingency, Irony and Solidarity* (1989), il privatise le frisson du nous avec un naturel et une aisance qui rend parfaitement l'ethos humaniste-libéral qui domine sans partage, du moins en Amérique du Nord. Pour le dire autrement : Rorty a le mérite non négligeable d'exprimer très clairement le fond d'entente opérant dans les sociétés libérales (ou à tout le moins, son idéal de pacification des rapports humains).

Dès le premier paragraphe du livre *Contingency, Irony and Solidarity*, Rorty discrédite d'entrée de jeu les multiples projets de « fusion du public et du privé » qui ont émergés au cours de l'histoire :

Such metaphysical or theological attempts (...) require us to acknowledge a common human nature (...) They ask us to believe that the springs of private fulfillment and of human solidarity are the same. (...)

This book tries to show how things look when we drop the demand for a theory which unifies the public and the private (...) <sup>19</sup>

La critique de l'essentialisme politique qui découlera de ces prémisses est fort bien menée et tout à fait justifiée. Là où cet ouvrage vient par contre nous interpeller plus particulièrement, c'est au niveau de l'*ethos* qui l'imprègne, une exhortation qui court entre les lignes et que l'on pourrait exprimer en ces termes : « Sois privé et contente-toi ! ». Deux extraits marquent sa posture dans le champ philosophico-politique :

I disagree with Foucault whether in fact it is necessary to form a new “we”. My principal disagreement with him is precisely over we liberals” is or is not good enough. (...) Expanding the range of our present “we” and self-invention are the two projects which an ironist liberal takes to be end in themselves. <sup>20</sup>

Heidegger has no general public utility. (...) *My effort in this book is to suggest that we bring this attempt [the reawakening of ekstasis] into our private lives without trying to bring it into politics.* <sup>21</sup> (Je souligne)

Deux éléments principaux se dégagent de cette prise de position : d'abord, une relative satisfaction à l'égard de l'ordre existant (il dira ailleurs « qu'il n'existe rien de tel qu'un langage des opprimés ») <sup>22</sup>, qui justifie son refus d'un nouveau « nous » et son attitude réformiste (Contente-toi) ; et d'autre part, l'instauration d'une nette séparation entre ce qu'il appelle « l'invention de soi » et la formation d'un « nous », qui culmine dans la stricte privatisation de « l'extase », limitée ici à la seule sphère de l'esthétique de l'existence (Sois privé!).

Cette distinction nous oblige à mieux définir ce que nous entendons par la désoccupation de l'identité et le travail de désobjectivation qui lui est corollaire. Chez Rorty, l'invention de soi correspond à la libre exploration de nouvelles manières d'être et à la conquête par le sujet d'une forme propre d'autonomie. Cette liberté de création et d'exploration dans le domaine de la définition de soi est ce qui a le plus de valeur aux yeux d'un ironiste libéral, nous dit-il en substance. À cet effet, il n'hésite pas à se réclamer de grands noms de la littérature occidentale,

---

<sup>19</sup> Richard Rorty, *Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge University Press, New York, 1989, p. XIII et XV.

<sup>20</sup> *Contingency, Irony and Solidarity*, p.64.

<sup>21</sup> *Contingency, Irony and Solidarity*, p. 118-119.

<sup>22</sup> *Contingency, Irony and Solidarity*, p.63.

en particulier Proust et Nietzsche<sup>23</sup>. La valeur d'une telle vision est par ailleurs incontestable si on la replace dans le contexte d'une opposition aux projets totalitaires (pas si lointains) de l'homme nouveau.<sup>24</sup> Rorty est particulièrement sensible au potentiel politique des vocabulaires d'auto-description. Il nous en donne un aperçu pénétrant lorsqu'il cherche à déterminer quels seraient les livres qu'un censeur de l'ex-bloc soviétique accepterait de laisser franchir la frontière. Sa conclusion est fort intéressante :

La ligne qu'il tracera partagera des domaines comme l'histoire et la philosophie mais laissera presque toujours d'un seul côté la physique, et de l'autre les romans. Les livres non importables seront ceux qui suggèrent de nouveaux vocabulaires d'auto-description.<sup>25</sup>

Partageant l'évaluation forte que fait Rorty du potentiel politique des vocabulaires d'auto-description, je ne peux dès lors m'empêcher de souligner le danger que représentent les descriptions de Rorty pour le partage performatif du vouloir-vivre (et par conséquent, pour la formation de singularités). D'une manière sans équivoque et systématique, *Rorty psychologise la nécessité de partager le vouloir-vivre*. C'est seulement à ce prix que son modèle de pacification des relations entre la sphère privée et la sphère publique est cohérent et fonctionnel. De fait, c'est la tâche à laquelle il consacre la plus grande partie de son travail : « redécrire » les auteurs auxquels il s'intéresse, cherchant chaque fois à poursuivre leur projet de mise en évidence de la contingence de l'existence, qu'ils ne seraient pas parvenus, à son avis, à accomplir dans toute sa radicalité. Seul Proust ici trouve finalement grâce aux yeux de Rorty, mais à quel prix ! Il apparaît, à l'instar de Nietzsche ou encore de Heidegger, comme un être dévoré par l'ambition d'être unique : « Proust became autonomous by explaining to himself why the others were not authorities, but simply fellow contingencies. »<sup>26</sup> Plus qu'une interprétation, certes en partie plausible bien que très pauvre par rapport à ce que *La Recherche* peut offrir en terme de lecture

---

<sup>23</sup> Bien que les lectures que Rorty fait de ces auteurs, ou encore de Heidegger ou de Derrida, soient généralement fort respectueuses de l'esprit du texte, il n'en demeure pas moins que l'insistance mise sur la privatisation de l'extase finit par les défigurer. Que reste-t-il par exemple de Nietzsche si on en réduit la part dionysiaque et qu'on néglige le fait qu'il s'adresse d'abord et avant tout à ceux dont c'est « la destinée de ne pas être seulement des individus » ?

<sup>24</sup> En fait, la notion d'intériorité privée reste peut-être partiellement incompréhensible si elle n'est pas directement mise en relation avec les différents projets de réforme de l'homme ébauchés au cours du 20<sup>ème</sup> siècle. Voir le chapitre *Comment sauver le commun du communisme?*.

<sup>25</sup> Richard Rorty cité par Larrosa, Jorge, *Apprendre et être*, ESF éditeur, Paris, 1998.

<sup>26</sup> *Contingency, Irony and Solidarity*, p. 102.



génératrice de communautés<sup>27</sup>, cette affirmation laisse voir un mode d'être-ensemble très particulier – précisément celui auquel semble appartenir Rorty – une organisation sociale fondée sur la reconnaissance mutuelle de nos identités. Si « le vocabulaire de création de soi est nécessairement privé, non partagé et impropre à l'argumentation » comme l'affirme Rorty, et que d'autre part, celui qui s'adonne à la libre création de soi entretient « nécessairement des doutes à l'égard de son vocabulaire final », la figure qui émerge de ces deux injonctions n'est peut-être pas tant celle (louangée) de l'ironiste libéral que celle (misérable) d'une navrante « incontinence » sociale :

The ironist – the person who has doubts about his own final vocabulary, his own moral identity, and perhaps his own sanity – *desperately need to talk with other people, needs this with the same urgency as people need to make love.* (...) He has these doubts and these needs because, for one reason or another, *socialization did not entirely take.* (...) Like Socrate and Proust, he is continually entering into erotic relationships with conversational interlocutors (...) people who are capable of seeing how one might have these doubts because they know what such doubts are like, people who are themselves given to irony.<sup>28</sup> (Je souligne)

Présenter Socrate ou Proust comme des êtres avant tout dominés par un besoin immodéré de reconnaissance de leur singularité, c'est nous reconduire exactement sur les voies de la débauche interprétative à laquelle mène inévitablement le discours psychologisant.<sup>29</sup> Ici, la description se veut éminemment « sympathique », l'impossibilité de rester seul avec soi-même et ses doutes étant présentée comme la marque affectueuse et distinctive de « l'humanité » d'un individu résolument engagé dans la voie de l'invention de soi. Mais cette description constitue d'abord et avant tout une *stérilisation de la dimension politique de l'existence*. Rorty ne s'en cache pas. En fait – et c'est ici que la puissance du psychologisme joue à plein – qui n'arrive pas à canaliser son désir de création à l'intérieur de la sphère privée, qui comme Foucault, « ne se contente pas de cette sphère », est décrit (assez subtilement par ailleurs) comme quelqu'un

---

<sup>27</sup> Rorty se réclame avec insistance d'une appartenance à l'hypothétique communauté des « proustiens ». Nous préférons la manière dont procède Gayatri Chakravorty Spivak, qui, dans son *Death of a discipline*, pense le rôle du lecteur de littérature en rapport au chercheur des sciences sociales en ces termes: « We must learn to let go, remember that it is the singular unverifiability of the literary from which we are attempting to discern collectivities. » Columbia University Press, New York, 2003, p.34.

<sup>28</sup> *Contingency, Irony and Solidarity*, p.187.

<sup>29</sup> Voir cet autre passage où, symétriquement, les efforts de création de soi sont décrits dans l'optique d'un besoin inconscient : « We shall see the conscious need of the strong poet to demonstrate that he is not a copy or a replica as merely a special form of an unconscious need everyone has : the need to come to terms with the blindness which chance has given him, to make a self of himself (...) in terms [of] his own. » *Contingency, Irony and Solidarity*, p.43

dont la « contenance » serait en quelque sorte déficiente. L'exceptionnalité relative de celui sur qui « la socialisation n'a pas prise » comme le dit Rorty, exceptionnalité qui se caractérise par un désir de communiquer plus fort que la « normale » des gens en raison de l'instabilité propre à son mode d'être, cette exceptionnalité est finalement extrêmement problématique, en ce *qu'elle marginalise l'espace même du partage du vouloir-vivre*. Dans le chapitre « Contingency of community », Rorty écrit :

Many passages in Foucault exemplify what Bernard Yack has called the « *longing* for total revolution » (...) It is precisely this sort of *yearning* which I think should, among citizens of a liberal democracy, be reserved for private life. (...) Most ironists confine this longing to the private sphere, as Proust did and as Nietzsche and Heidegger should have done. Foucault was not *content* with this sphere.<sup>30</sup> (Je souligne)

La marginalisation de l'espace de partage du vouloir-vivre se joue ici de façon subtile entre les mots « longing » et « yearning » d'une part, et « total » et « content » de l'autre. « Longing » signifie d'abord un vif désir, une envie; en anglais, le mot renvoie à « craving », besoin physiologique ou maladif, ou à « urge », une forte envie, une « urgence » corporelle si on peut dire. Cette description naturalisante du désir de se partager fait écho au passage cité plus haut, où le besoin de communiquer était associé à celui de faire l'amour. Mais dans le cas présent, l'issue de la comparaison sera tout autre. En reconduisant le désir de « révolution totale » au champ des besoins physiologiques primaires ou des désirs irrépressibles, on suggère surtout que ce genre de désirs doivent être circonscrits et contrôlés, qu'ils doivent faire l'objet d'un travail intérieur d'ordre éthique afin qu'ils « n'éclatent » dans la sphère publique. À cet effet, les mots « longing » et « yearning » renvoient subtilement à une certaine impuissance du sujet à se « contenir », c'est-à-dire, à se satisfaire, à *se contenter*. La teinte de nostalgie qui plane sur le mot « longing » ne dit pas autre chose : une incapacité à assumer l'inachèvement essentiel de l'existence humaine, l'impuissance à maîtriser, à *privatiser* ce que Merleau-Ponty appelle joliment « cette faiblesse interne qui m'empêche d'être absolument individu »<sup>31</sup>, et qui semble, aux yeux de Rorty, irrémédiablement dégénérer en un dangereux (parce que politique) besoin de complétude et de totalité. En fait, Rorty exprime ici une « vérité de l'âge mûr » des citoyens des

---

<sup>30</sup> *Contingency, Irony and Solidarity*, p.65.

<sup>31</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945, p. VII.

pays libéraux et démocratiques qui fait largement consensus.<sup>32</sup> Heureux, donc, celui sur qui la « socialisation n'a pas complètement prise », comme dirait Rorty; il jouira du rare privilège de l'invention de soi et de l'ironie. Malheur par contre à celui qui voudrait y *résister activement* pour en initier une nouvelle, car « we shall be content to think of any human life as the always incomplete. »<sup>33</sup>

(Fin de l'exkursus)

## Extase et communauté

À partir de cette lecture attentive de Rorty, on peut désormais entamer une description plus efficace des formes de résistance crédibles à l'ère de la mobilisation globale. Sans une sérieuse remise en question des modes de subjectivation issus du psychologisme ambiant, nous risquons de répéter sans le vouloir ces mêmes mécanismes qui dépotentialisent le champ du politique et isolent chacun en lui-même. Nous touchons là un enjeu majeur de la pensée politique franco-italienne post-heideggérienne. Au cœur de celle-ci, on trouve une remise en question radicale du libéralisme existentiel et de la fiction juridico-libérale de l'individu qui débouche, chez plusieurs auteurs, dans un renouvellement de la pensée de la communauté. « L'être isolé, c'est l'individu, et l'individu n'est qu'une abstraction, l'existence telle que se la représente la conception débile du libéralisme ordinaire »<sup>34</sup>, note Blanchot dans *La communauté*

---

<sup>32</sup> Avec une éloquence décapante, Sloterdijk explicite ce fond d'entente de la « bonne société » libérale (et psychanalysée) : « La psychanalyse classique, avec ses bizarreries terminologiques, se reconnaît encore dans un concept pathétique de la vie adulte et bien désenchantée. L'état d'adulte complet est, selon sa croyance, le résultat d'un curriculum fait de renoncements (...), dans le renoncement, sagesse et liberté coïncident; le renoncement rend le sujet capable de culture et de communauté. » Sloterdijk, Peter, *Bulles*, Fayard, Paris, 2002, p.425.

<sup>33</sup> *Contingency, Irony and Solidarity*, p.43. En dernière analyse, l'incomplétude vertueuse qui découle du régime libéral de l'ironie privée effectuée, sur le plan existentiel, le diffèrement infini de la déconstruction – jusqu'au *hipsterdom*. Si une promenade dans le Mile-End ou un séjour dans la faculté des arts de l'université Concordia ne suffit pas pour saisir le vacuum éthico-esthétique qui couve dans l'hyperréflexivité ironique rortyenne, voir Douglas Haddow, « Hipster : the Dead End of Western Civilization », *Adbusters* N.79. <http://www.adbusters.org/magazine/79/hipster.html>

La question de l'incomplétude ou de la contingence humaine ne s'épuise évidemment pas dans la privatisation de l'existence. Elle fonde, entre autres choses, une approche *performative* de l'identité. À titre indicatif, Butler, Laclau et Žižek me semblent offrir un solide point de départ pour réfléchir à cette question dans une optique politique : « There are significant differences among us on the question of the "subject", and this comes through as we each attempt to take account of what constitutes or conditions *the failure of any claim to identity to achieve final or full determination*. What remains true, however, is that we each value this "failure" as *a condition of democratic contestation itself*. » (Je souligne). In Judith Butler, Ernesto Laclau, Slavoj Žižek, *Contingency, Hegemony and Universality*, Verso, New York, 2000, p. 2.

<sup>34</sup> Maurice Blanchot, *La communauté inavouable*, Éditions de minuit, Paris, 1983, p.36.

*inavouable*. Citons encore René Schérer, qui montre très clairement en quoi consiste l'impuissance d'un certain humanisme libéral :

Il ne sert à rien – et même il y a beaucoup de naïveté à le faire – d'opposer aux simples valeurs économiques celles, dites plus humaines et plus complexes, de la culture, de l'art de la morale, de la personne (de grâce n'en jetez plus!), si *l'homme économique* devient, non un ingrédient ou une qualification parmi d'autres, mais le sol, le plan même, de l'homme social. S'il est en quelque sorte la condition de possibilité, la condition transcendante de toute vie en commun moderne, le plan sur lequel toute autre valeur peut, doit même être traduite.<sup>35</sup>

C'est dans ce contexte que se pose de manière renouvelée la question de la communauté. Au-delà de tout communautarisme, il est désormais indispensable de penser la communauté hors de l'opposition classique *gemeinschaft / Gesellschaft*. La communauté n'est ni un étant, ni un sujet collectif, ni un ensemble de sujets. Elle n'est pas une forme restreinte de la société. Elle ne se réduit pas à la logique juridique et privative du contrat social pas plus qu'elle ne tend à la fusion communautaire. Contre la privatisation de l'existence et le libéralisme existentiel triomphant, il s'agit de penser de nouveau l'expérience du commun – la question de la communauté est désormais inséparable pour nous d'une pensée de l'extase. Sloterdijk définit avec force simplicité en quoi une résistance véritable à notre époque se doit d'être, en premier lieu, une résistance extatique :

Ce qui croît quand on a compris le danger, c'est la souplesse des sujets pour la perception de leurs qualités extatiques et médiales. La croissance de ce qui sauve suppose la perméabilité des individus pour des impératifs encore non-dits du danger. (...) Le rapport médial à l'urgence, c'est une extase, en laquelle les individus sont plus que leurs intérêts et le monde est plus que son triste état.<sup>36</sup>

*Résistance extatique* : c'est le sens de la communauté qui vient. Sans une pensée de la communauté, la question extatique reste lettre morte; et inversement, sans politique extatique, la question de la communauté risque toujours de basculer dans le communautarisme et le sujet collectif. « La forme d'une extase est celle d'une communauté », dira Jean-Luc Nancy dans *La*

---

<sup>35</sup> René Schérer, « L'apocalypse libérale » in *Chimères*, printemps 2006, p.156. Sur la critique de l'humanisme et la nécessité de poser un plan d'anonymat à partir duquel penser notre rapport au pouvoir, voir le chapitre *Foucault anonymat*. Brian Massumi et Kenneth Dean ont une très belle formule pour congédier l'humanisme, à prendre au pied de la lettre : « As the failure of Enlightenment has shown, liberation is never of the human, it is only ever from it. » *First and Last Emperors : The Absolut State and the Body of the Despot*, Autonomedia, 1992. Le texte est disponible en ligne à l'adresse suivante :

[http://www.anu.edu.au/HRC/first\\_and\\_last/title\\_page.htm](http://www.anu.edu.au/HRC/first_and_last/title_page.htm)

<sup>36</sup> Sloterdijk, Peter, *La mobilisation infinie*, Seuil, Paris, 2000, p.236-238.

*communauté désœuvrée*, soulignant dans le même souffle que « la communauté est la grande absente de la métaphysique du sujet »<sup>37</sup>.

## [E]scape

*L'homme n'est pas lui-même un monde autre que celui dans lequel il éprouve l'intolérable, et s'éprouve coïncé.*

Gilles Deleuze, *L'image-temps*

Ce doctorat est tout entier tendu par la recherche de voies de passage « concrètes » pour sortir hors de la métaphysique du sujet. Son fantasme opérateur<sup>38</sup> : qu'un passage sur cette hypothétique ligne de partage cosmologique Orient/Occident – un devenir-ligne passant par la Chine – puisse se révéler un lieu privilégié pour opérer une telle sortie. Ce fantasme se résume en une formule programmatique : [E]scape.

1. [E]scape : un horizon de fuite immanent, qui ne renvoie à aucun ailleurs transcendant. Comment s'en sortir sans sortir? L'espace de la fuite. Son interstice. Son là. [E]scape est un passage, un resserrement, un détroit. [E]scape : ce n'est pas un « escapisme », si on entend par là le retrait dans l'univers onirique d'un moi fantasmé. [E]scape signe une démobilisation. [E]scape : pas tant un déplacement qu'une dis-location, une dés-occupation d'un certain *paysage* politique, économique, culturel. « Montrer à la mouche à sortir de la bouteille » (Wittgenstein). [E] pour enfermement. [E]scape : « Un champ social se définit moins par ses conflits et ses contradictions, que par les lignes de fuite qui le traversent. »<sup>39</sup> [E]scape comme point de fuite d'un devenir-révolutionnaire, d'un devenir-imperceptible. [E]scape : l'impératif de la fuite. « L'homme anonyme est un homme qui fuit » (Lopez Petit).

<sup>37</sup> Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, Éditions Christian Bourgeois, 2004 (1986), p. 53, 17.

<sup>38</sup> J'utilise ce concept d'une façon radicalement non-psychanalytique. Il en va presque d'une question méthodologique ici – le désir et sa fonction heuristique. En guise d'explication à ce sujet, je renvoie à cette définition lumineuse du fantasme proposée par Agamben dans son livre *Enfance et histoire* : « Le fantasme, qui est la véritable origine du désir, est aussi ce qui permet l'appropriation de l'objet du désir; et par conséquent, en dernière analyse, la satisfaction de celui-ci. (...) Quand l'imagination se trouve exclue de l'expérience, pour cause d'irréalité, et quand elle cède sa place à l'*ego cogito*, alors le désir change radicalement de statut; *il échappe par essence à toute satisfaction*, tandis que le fantasme, jadis médiateur garantissant une possible appropriation de l'objet du désir (autrement dit, *la possibilité d'en faire l'expérience*), en vient à marquer l'impossibilité même de se l'approprier. » Giorgio Agamben, *Enfance et histoire*, Payot, Paris, 1978 (2002), p.47, 49. (Je souligne) Notons par ailleurs que dans sa leçon inaugurale du Collège de France (7 janvier 1977), Roland Barthes accorde de même une place prépondérante au fantasme comme outil heuristique. Roland Barthes, *Comment vivre ensemble*, Seuil, Paris, 2002.

<sup>39</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Éditions de Minuit, Paris, 1980, p.114.

2. [E]scape : la pratique d'un non-lieu. Le tracé d'un vide. Un espacement. [E]scape is a [BLANK] space. [E]scape est un *espace en blanc*<sup>40</sup>. Une éthique de la distance. Une politique syntaxique. « Qu'est-ce que le nihilisme sinon une abolition de la distance qui rend impossible toute proximité? »<sup>41</sup> [E]scape est un vide qui doit rester tel. Arpenter l'ère du vide. Arpenter l'aire du vide. N'entraver en rien la violence originelle du négatif. Obtenir un creux. [E]scape est un dégagement. Une ponctuation. Un évidemment.

3. [E]scape : [E] pour extase. [E] pour événement. [E]scape : l'ouvert. Un espace vibrant. [E]scape nomme un seuil, un point de contact avec un dehors. « Une singularité plus un espace vide ne peut être autre chose qu'une extériorité pure, une pure exposition. »<sup>42</sup>

En anglais, *scape* désigne une scène, une vue.

La mise entre crochet du « e » dans [E]scape marque une disjonction : elle dis-pose le mouvement initial de fuite annoncé et force à prendre en compte le vide immanent qui le rend possible. Vide opératoire ou fonction du vide, telle que décrite dans le chapitre 11 du *Laozi* : « Une maison est percée de portes et de fenêtres / c'est encore le vide / qui permet l'habitat. »<sup>43</sup> C'est à la pointe de ce vide et de sa dimension éthopoïétique que nous rencontrons une certaine pensée chinoise antique ainsi qu'une certaine pratique du cinéma.

D'une manière plus formelle, l'expression désignerait donc quelque chose comme l'espace immanent d'un passage/traversée sur la ligne du dehors, le tracé d'un vide extatique. Elle reprend et concentre cette expérience d'un vide de représentation qui avait traversée ma maîtrise, tout en la radicalisant (l'expérience du vide possède désormais une dimension politique). [E]scape exprime le rapport entre singularité quelconque, extase, vide, dehors et passage. C'est dans le chapitre « Dehors » de *La communauté qui vient* qu'on en trouve le développement paradigmatique :

Le *dehors* n'est pas un autre espace qui git au-delà d'un espace déterminé, mais il est **le passage**, l'extériorité qui lui donne accès – en un mot : son visage, son *eidōs*.

---

<sup>40</sup> Nom d'une revue et d'un collectif de Barcelone. [www.espaienblanc.net](http://www.espaienblanc.net)

<sup>41</sup> Roberto Esposito, *Communitas*, Einaudi, Torino, 2006 (1998), p.157. (Ma traduction)

<sup>42</sup> Giorgio Agamben, *La comunità che viene*, Bollati Boringhieri, Torino, 2001 (1990), p. 55. (Ma traduction)

<sup>43</sup> Lao Tseu, *Tao-ti King*, (traduction de Liou Kia-Hway), Gallimard, Paris, 1967, p.44.

Le seuil n'est pas, en ce sens, une autre chose par rapport à la limite; celle-ci est, pour ainsi dire, l'expérience de la limite même, l'être-*dans* un dehors. Cette *ek-stasis* est le don que la singularité recueille des mains vides de l'humanité.<sup>44</sup> (Je souligne)

Cette conception du rapport entre passage, extase et dehors définit l'horizon théorique général de ce doctorat. Reste à voir comment celui-ci se traduit dans une *pratique*. Ce sera l'objet du chapitre qui suit. Pour l'heure, nous allons compléter la présentation de notre problématique de recherche et du cadre théorique en élaborant plus directement le rapport entre anonymat et politique.

### **Le Bloom, l'homme anonyme et le Spectacle**

*La civilisation occidentale a triomphé où que ce soit; elle a fait le vide autour d'elle et ce vide qui l'assaille maintenant de l'intérieur est le Bloom.*  
Tiqqun, *Théorie du Bloom*

*Méritant à peine le nom de communauté, la nouvelle Internationale n'appartient qu'à l'anonymat.*  
Derrida, *Spectres de Marx*

À l'ère de la mobilisation globale, nous sommes tous tenus au service identitaire : *I am what I am*. Cette injonction spectaculaire est particulièrement intéressante à analyser dans un contexte chinois, en raison d'une part de son émergence relativement récente<sup>45</sup> et de son exceptionnelle virulence, et d'autre part en regard de la promesse de liberté qu'elle suscite et les nombreuses tensions qu'elle engendre dans un contexte non-démocratique. De fait, la Chine se révèle être un avant-poste privilégié pour comprendre comment le Spectacle participe essentiellement d'une neutralisation du politique et de l'être-ensemble.

Face à un régime de surexposition identitaire, il n'est pas étonnant qu'à différents degrés, plus ou moins perceptibles, nous adoptions spontanément une politique de la disparition. C'est là un aspect fondamental de la question de l'anonymat : anonymat entendu ici comme refuge, exil

---

<sup>44</sup> *La comunità che viene*, p.56. (ma traduction).

<sup>45</sup> Il s'agit bien sûr de désigner la transition vers le capitalisme qui a bouleversé la Chine dans les dernières décennies. Nous laissons délibérément de côté les ramifications terminologiques liées à la conceptualisation origininaire de Debord, par exemple la distinction entre spectacle diffus et spectacle concentré. Elles ne sont guère utiles pour notre propos. Suffit ici de dire que le Spectacle est le pouvoir qui veut que l'on s'exprime, que l'on soit *quelqu'un*.

et absence au monde.<sup>46</sup> C'est la condition du *bloom* : *Tiqqun* appelle ainsi les nouveaux sujets anonymes, les singularités quelconques, vides et prêtes à tout qui peuplent l'espace abstrait du capitalisme. « La condition d'*exil* des hommes et de leur monde commun dans l'irreprésentable coïncide avec la situation de *clandestinité existentielle* qui leur échoit dans le Spectacle. »<sup>47</sup> Chez Lopez Petit de même, l'enjeu politique primordial se rapporte au problème de l'autoreprésentation de l'homme anonyme :

Réduit à un je narcissiste, confiné à l'intérieur des frontières d'un individualisme forcené... l'homme anonyme ne peut se présencier que dans la mesure où il est reconnu en tant que défait (...).<sup>48</sup>

La question qui se pose et auquel tente de répondre les itinéraires de désubjection, ce serait donc : comment révéler le bloom? Comment le transformer? Ou plutôt : comment assurer les conditions afin qu'il opère le saut hors de lui-même? « C'est *nous* qui voyons dans l'homme anonyme l'empreinte d'un nous. *Nous* qui, justement, sommes nous-mêmes cet homme anonyme. »<sup>49</sup> Qu'il s'agisse de l'appeler bloom ou homme anonyme, cela revient à réitérer la question initialement posée : quelle traversée pour amener l'individu privé à dépasser la forme impropre de l'individualité? Cette question, pour ne pas rester lettre morte, doit expulsée loin d'elle-même toute velléité avant-gardiste et plonger racine au plus profond de notre situation politico-existentielle présente, là où le « public » et le « privé » entre dans une zone d'indiscernabilité. Ainsi se profile l'ambivalence fondamentale qui traverse la question de l'anonymat : ambivalence qui interdit de se poser comme sujet politique qui se serait définitivement extrait du marasme bloomesque actuel, ou qui en réduirait l'enjeu à une sorte d'*acting out* métaphysico-politique. « Nous mettons en garde quiconque contre tout emploi du terme « bloom » comme marque de mépris. »<sup>50</sup>

On trouve chez Sloterdijk une analyse fort similaire de la crise de la présence bloomesque, qui se fonde elle aussi sur une certaine idée de l'anonymat et du rapport contemporain à l'exposition de soi :

---

<sup>46</sup> Le chapitre *Kid A le bloom : l'anonymat comme passage* est entièrement consacré à ce problème.

<sup>47</sup> Tiqqun, *Théorie du Bloom*, La fabrique, Paris, 2000, p.40.

<sup>48</sup> Santiago Lopez Petit, *El infinito y la nada*, Edicions Bellaterra, Barcelone, 2003, p. 114 (ma traduction). Notons que la défaite à laquelle renvoie cet extrait est celle des grands cycles de lutte socialiste du 20<sup>ème</sup> siècle.

<sup>49</sup> *El infinito y la nada*, p.114.

<sup>50</sup> *Théorie du bloom*, p.148.



La destruction de nos propres traditions par l'analytique moderne a usé notre vie jusqu'aux chaussettes, c'est-à-dire jusqu'à la *conscience anonyme de notre présence réelle* dans un monde qui nous est à la fois propre et étranger. (...) Elle [cette conscience] se connaît à présent pour toujours comme ce qui ne peut se connaître ni se nommer – et si c'est le cas, c'est alors dans une méconnaissance de soi dont il est impossible de faire abstraction, dans une *absolue théâtralité*.<sup>51</sup> (Je souligne)

Dans le contexte d'un plaidoyer passionné pour ce qu'il appelle « la chance d'une renaissance asiatique » ou « eurotaoïsme », Sloterdijk tire de cette ambivalence bloomsque une conclusion de première importance en ce qui concerne notre rapport aux penseurs d'autres traditions. Le passage précédemment cité se poursuit comme suit :

De l'anonymat de cette existence anarchique, le chemin menant à Laozi ou à Zhuangzi n'est pas plus long que celui menant à Parménide ou à saint Augustin, la montée vers Plotin et vers Hegel n'est pas plus abrupte que celle vers Nâgârjuna et vers Shankara, le chemin à travers Aristote n'est pas plus aride que celui à travers Patanjali (...)<sup>52</sup>

Dans le cadre de ce doctorat, il ne s'agit pas de justifier un quelconque relativisme culturel ou de céder au charme de l'exotisme, mais, au contraire, de rompre avec le culte des idôles culturaliste – l'absolutisme de l'histoire et de la socialisation – afin de se donner les moyens de puiser, là où ils se trouvent, les éléments requis pour élaborer le problème de la mobilisation globale et de la crise de présence bloomsque. Laozi avec (et contre) Aristote, donc.

### **Résister en *personne***

À l'origine de cet effort doctoral, l'ambivalence essentielle qui travaille de l'intérieur le rapport entre anonymat et résistance politique s'est une première fois cristallisée dans une formule à la fois énigmatique et paradoxale<sup>53</sup> :

Résister en personne. Comme on dirait : croire en quelqu'un.

---

<sup>51</sup> *La mobilisation infinie*, p.75.

<sup>52</sup> *La mobilisation infinie*, p.76.

<sup>53</sup> Je ne puis qu'être d'accord avec Massumi lorsqu'il souligne avec brio comment les « concepts vagues » sont parfois nécessaires pour appréhender ce qu'il appelle « l'indétermination ontogénétique »: « Generating a paradox and then using it as if it were a well-formed logical operator is a good way to put vagueness in play. Strangely, if this procedure is followed with a good dose of conviction and just enough technique, presto!, the paradox actually becomes a well-formed logical operator. Thought and language bend to it like light in the vicinity of a superdense heavenly body. This may be an example of miraculation. » *Parables for the Virtual*, p.13.

Pendant longtemps, c'est l'heureuse ambiguïté du mot « personne » en français qui s'est constituée comme centre de gravité de la formule. Puis, peu à peu, ce point focal s'est lentement déplacé vers la tension nucléaire en jeu dans l'expression « croire en quelqu'un ». D'une certaine manière, il s'agit là du mouvement le plus lent et le plus profond qui anime mon effort doctoral; il émerge avec le plus de netteté dans le dernier chapitre de la thèse, *Still Life de Jia Zhangke ou les temps de la rencontre*. Il n'est sans doute pas inopportun de noter avec Jacob Taubes que le « croire en » constitue la prestation conceptuelle originaire de Paul et le foyer d'une logique messianique; qu'il implique un *mode d'accomplissement* ou d'effectuation indiscernable du devenir d'un monde (fabulé). Il semble que la formule du « résister en personne », qui a pu trouver dans la philosophie d'un Zhuangzi ou d'un Laozi ses premiers appuis, soit affectée d'un irrésistible devenir-messianique – c'est peut-être le signe d'une certaine compatibilité de leur inversion respective du rapport entre puissance et « faiblesse »?<sup>54</sup> Plus essentiellement, je retiens du messianique qu'il se situe aux antipodes de la privatisation de l'existence et du régime d'hyper-réflexivité contemporain. En effet, selon Agamben, dans la perspective messianique,

Il n'y a plus aucun sujet pour regarder et décider, à un certain moment, de faire *comme si*. La vocation messianique décale et annule avant tout le sujet; (...) La *klesis* [appel] paulinienne est (...) une théorie du rapport entre le messianique et le sujet, qui règle ses compte une bonne fois pour toute avec les prétentions identitaires et les propriétés du sujet. (...) Le sujet qui veut se maintenir à l'infini dans la similitude (dans le *comme si*) alors qu'il contemple sa propre ruine perd simplement la partie.<sup>55</sup>

Si, dans une certaine mesure, il s'agit effectivement pour nous « d'annuler le sujet », il n'en demeure pas moins que la formule du « résister en personne » renvoie aussi à la personne – à la première personne. Elle suggère d'une part que les modes traditionnels de politisation n'ont plus prise; mais simultanément, elle engage tout de même une subjectivation politique (en réponse aux mauvaises langues psychanalytiques : la question de l'anonymat n'est pas simplement une sorte de pulsion de mort qui avance masquée). Pour bien comprendre de quoi il en retourne, il me semble nécessaire de faire un détour par ce que j'appellerai le *paradigme du*

---

<sup>54</sup> À titre purement indicatif : chez Paul, on lit : « Quand je suis faible, alors je suis puissant » (2 Cor 12,9); le *Laozi* pour sa part est entièrement fondé sur une logique paradoxale où « le souple vainc le dur » et « le faible vainc le fort » *Tao-Tö King*, p.72.

<sup>55</sup> Giorgio Agamben, *Le temps qui reste*, Rivages, Paris, 2000, p.70-72.

*performatif*, lequel conçoit de manière sensiblement différente la question du sujet et de sa politisation. Au sortir de cet *excursus*, nous serons mieux en mesure de caractériser en quoi consiste notre conception de la politique extatique, en particulier dans sa dimension corporelle.

### **Excursus II : le paradigme du performatif**

Dans *Spurem*, Bloch raconte une parabole sur le règne messianique qu'il a entendu de Benjamin (lequel la tenait de Scholem) qui en précise le sens :

Un rabbin, un vrai kabbaliste, a dit un jour : pour instaurer le règne de la paix, il n'est pas nécessaire de tout détruire et de donner naissance à un monde complètement neuf; il suffit de déplacer juste un peu cette tasse ou ce petit arbuste ou cette pierre, et ainsi de suite pour toute chose. Mais ce peu est si difficile à réaliser, et sa juste mesure si difficile à trouver, que pour ce qui a trait au monde, les hommes n'y arrivent pas et il est nécessaire que vienne le Messie.<sup>56</sup>

Un imperceptible tremblement dans la finitude du monde, une ouverture sur une zone d'indétermination qui le rend ainsi capable de se faire indiscernable, de se *faire quelconque* : c'est ce petit déplacement qui devra être *accompli* pour chaque chose dans le monde messianique, nous indique Agamben.

À première vue, On pourrait être tenté de remplacer la phrase « ce petit déplacement qui devra être *accompli* » par la suivante : « ce petit déplacement qui devra être *performé* ». En effet, selon son étymologie, dans la performance, quelque chose trouve son accomplissement : elle est performée, portée à bout, parachevée. Et pourtant, l'utilisation du mot « performer » ici ne serait pas tout à fait appropriée. Il en irait, pour ainsi dire, d'un indésirable éclectisme, entre ce qu'on appellera le paradigme du performatif et celui du micropolitique (messianique).

### **Judith Butler : le pouvoir du performatif**

Dans le champ philosophico-politique, Judith Butler est sans doute l'auteure qui a développé la conception du performatif la plus achevée. Dans son œuvre, le performatif est porteur d'une promesse politique d'émancipation et constitue la pièce maîtresse d'un système de résistance qui insiste sur le pouvoir insurrectionnel du discours. En élaborant pour son compte le

---

<sup>56</sup> Cette histoire est racontée par Giorgio Agamben dans *La comunità che viene*, p. 45. (Ma traduction).

concept de performatif, Butler entend souligner deux choses : d'une part, le caractère essentiellement construit de toute réalité sociale et le système des performances qui crée l'apparence d'une substance continue.

If the ground of gender identity is the stylized repetition of acts through time, and not a seemingly seamless identity, then the possibilities of gender transformation are to be found in the arbitrary relation between such acts (...) What is called gender is a performative accomplishment compelled by social sanction and taboo. *In its very character as performative resides the possibility of contesting its reified status.*<sup>57</sup> (Je souligne)

L'identité, sexuelle ou autre, apparaît comme l'objet d'une croyance constamment *réitérée* à travers des actes de discours dont le caractère performatif représente, simultanément, leur efficace et leur possibilité de subversion. Butler parlera en ce sens de « performativité tacite du pouvoir », et inversement, de la possibilité d'une contestation politique qui autorise une reformulation inédite du sujet. En cela consiste son projet général d'une *resignification* active des termes de la modernité afin de les forcer à « embrasser ceux qu'ils ont traditionnellement exclus. »<sup>58</sup> Dans ce contexte, le performatif est la clé de voûte d'un système conceptuel résolument anti-essentialiste qui formalise un espace de résistance au cœur du processus de formation de subjectivités.

Dans un deuxième temps, l'intérêt du concept de performatif chez Butler réside dans sa manière de problématiser le rapport au langage, ou plus précisément, de mettre en évidence le fait que toute parole est prononcée par un corps, que le corps est en jeu dans tout discours. Butler est très sensible à ce qu'elle appelle « la vulnérabilité linguistique », « la vulnérabilité au fait d'être nommé [qui] constitue une condition permanente du sujet parlant. »<sup>59</sup> Par exemple, elle soulignera comment « certaines invectives produisent des symptômes physiques qui paralysent pour un temps la victime. »<sup>60</sup> Plus généralement, il en va ici de la question de l'autorité du performatif : il s'agit par exemple de savoir si l'usage impropre du performatif peut parvenir à produire un effet d'autorité. Comme l'ont montré aussi bien Benveniste que Derrida, le performatif est inextricablement lié à la loi et à l'autorité. Il nécessite la répétition et

---

<sup>57</sup> Judith Butler, « Performative acts and Gender Constitution », in Henry Bial (ed.), *The Performance Studies Reader*, Routledge, Londres et New York, 2004, p. 155.

<sup>58</sup> Judith Butler, *Le pouvoir des mots. Politique du performatif*, Éditions Amsterdam, Paris, 2004, p. 249.

<sup>59</sup> *Le pouvoir des mots. Politique du performatif*, p. 62.

<sup>60</sup> *Le pouvoir des mots. Politique du performatif*, p.25.

est ancré dans la répétition du rituel. Mais est-ce que la puissance du performatif réside simplement dans le pouvoir social préalable de celui qui parle? Y a-t-il une possibilité de rupture dans la chaîne de commandement des performatifs en vigueur? Ici, Butler fera jouer contre un Bourdieu plus pessimiste un Derrida qui insiste davantage sur l'autonomie relative de la fonction structurelle du signe, et par extension, sur sa force de décontextualisation et de rupture. C'est sans doute dans l'élaboration de cette problématique que Butler fait montre du plus d'originalité et de conviction. La rupture performative à laquelle elle nous convie comporte sa part de risque, comme toute confrontation avec les pouvoirs établis. Il en va, en dernière analyse, de la viabilité du sujet :

Réaliser un tel redéploiement implique de prononcer des mots sans y être auparavant autorisé et de mettre en danger notre vie linguistique, le sens de notre place dans le langage, et le fait que nos mots fassent ce que nous disons.<sup>61</sup>

Sortir du dicible, c'est mettre en danger son statut de sujet. *Incarner les normes qui gouvernent le dicible, c'est parachever son statut de sujet du discours.*<sup>62</sup> (Je souligne)

D'une manière extrêmement significative, au danger potentiel de la rupture performative, que Butler décrit très bien, correspond la possibilité d'un parachèvement identitaire, dont il est plus rarement fait mention. Au-delà de la répétition subversive d'un signifiant, il y aurait la possibilité d'une incarnation parachevante « des normes qui gouvernent le dicible » (dans la mesure où cela ne signifie pas uniquement de se mouler dans l'ordre établi). Y a-t-il lieu ici de parler d'une incarnation per-formée? Dans le mot « per-former » tel qu'employé ici, il ne s'agit plus seulement d'insister sur le caractère discontinu du réel ou l'effet de rupture et de décontextualisation que permet le performatif, mais encore de mettre en évidence ses effets de reterritorialisation, de parachèvement – nous dirons : de performativité éthopoïétique.

### **Théâtralité et formalisation politique : Sennett et Zizek**

L'application de métaphores théâtrales à la vie sociale est extrêmement fréquente. Clifford Geertz a souligné dans ses travaux comment son usage est devenu de plus en plus systématique dans les sciences sociales, perdant progressivement toute connotation péjorative. Pour Marvin Carlson de même,

---

<sup>61</sup> *Le pouvoir des mots. Politique du performatif*, p.252.

<sup>62</sup> *Le pouvoir des mots. Politique du performatif*, p.210.

With performance as a kind of critical wedge, the metaphor of theatricality has moved out of the arts into almost every aspect of modern attempts to understand our condition and activities, into almost every branch of human sciences (...).<sup>63</sup>

Butler elle-même ne manque pas de souligner les dimensions à la fois théâtrale et linguistique de l'acte de discours. La dimension théâtrale de l'acte de discours, telle qu'entendue par Butler, implique le fait qu'il soit présenté à un public, et qu'il soit d'autre part sujet à interprétation. Cette application classique de la métaphore théâtrale rejoint l'usage consacré que Goffman fait du terme « performance », lequel réfère à « toute activité effectuée par un individu durant une période marquée par sa présence continue devant un ensemble d'observateurs et sur lesquels il a une influence. »<sup>64</sup> Cette définition de la performance s'inscrit dans une conception somme toute assez banale de la théâtralité de la vie sociale pensée en termes de représentation. Évidemment, les *Performances Studies* vont beaucoup plus loin en cherchant à faire éclater le cadre de la représentation traditionnelle. Il n'en demeure toutefois pas moins qu'un des traits essentiels du paradigme performatif tient à sa référence au théâtral, entendu dans un sens large comme nécessité d'une formalisation ou mise en scène, si minime soit-elle.

Les travaux de Richard Sennett et de Slavoj Žižek, quoique profondément différents, peuvent nous aider à préciser en quoi consiste le rapport entre théâtralité et politique à l'intérieur du paradigme du performatif. Chez l'un comme chez l'autre, l'espace public et politique est inconcevable hors d'une certaine formalisation des rapports entre sujets. Nous avons déjà fait mention en début de chapitre de la célèbre thèse défendue par Sennett dans *The Fall of the Public Man*: dans le monde contemporain, les catégories politiques se transmutent progressivement en catégories psychologiques, ce qui conduit à l'effondrement sur soi de l'espace public. L'intuition de Sennett s'ancre principalement dans l'idée de *theatrum mundi* : l'homme public est essentiellement un acteur; la ville est son théâtre; porter un masque est l'essence même de la civilité. Condamnant « les tyrannies de l'intimité », il montre comment, en mettant toujours plus l'accent sur « l'authenticité psychologique », nous perdons peu à peu notre capacité à investir des rôles extérieurs à notre moi :

How is the self injured by the estrangement from a meaningful impersonal life? It is robbed of the expression of certain creative powers which all human being

---

<sup>63</sup> Marvin Carlson, «What is Performance? », in *The Performance Studies Reader*, p. 72.

<sup>64</sup> Erving Goffman, « Performances: Belief in the Part One is Playing », in *The Performance Studies Reader*, p. 61.

possess potentially – the power of play – but which require a milieu at a distance from the self for their realization.<sup>65</sup>

La critique menée par Sennett contre l'idéologie de l'intimité conduit tout naturellement à une prise de position forte concernant le rapport entre théâtralité et vie associative : « Thus we arrive at the hypothesis that theatricality has a special, hostile relation to intimacy; *theatricality has an equally special, friendly, relation to a strong public life.* »<sup>66</sup> (Je souligne). Il y aurait beaucoup à dire sur les rapports entre le théâtre et la société qui l'habite, les effets qu'il peut avoir en relation à l'articulation de l'espace public. Notons simplement que chez Sennett, la métaphore théâtrale renvoie principalement à un espace public impersonnel et partagé, plutôt qu'à l'expression individuelle d'une intériorité, qui elle est plutôt associée à une psychologisation du social.

La critique politique de Zizek reprend exactement là où Sennett a laissé. À ceux qui croient que l'enjeu politique fondamental à l'heure actuelle réside dans la défense contre les menaces qui pèsent contre la vie privée, Zizek répond :

What is effectively disappearing here is the public life itself, the public sphere proper, in which one operates as a symbolic agent who cannot be reduced to a private individual, to a bundle of personal attributes, desires, traumas and idiosyncrasies.<sup>67</sup>

Fortement influencé par Lacan, Zizek condamne la désymbolisation du sujet politique à notre époque et la neutralisation du politique qui lui est corollaire. C'est le paradoxe (insupportable, pour Zizek) de la « désaliénation » postmoderne :

Le manque d'interdits symboliques est comblés par la réémergence de figures surmoïques féroces. Cela produit un sujet extrêmement narcissique, qui perçoit toute chose comme une menace potentielle pour son équilibre imaginaire précaire. (...) *Cette nouvelle époque semble rendre impossible toute forme classique de politisation.*<sup>68</sup> (Je souligne)

Dans un mouvement de pensée caractéristique, Zizek nous rappelle que « la figure de la domination à laquelle nous avons affaire n'est plus celle du bon vieux maître patriarcal

---

<sup>65</sup> Richard Sennett, *The Fall of the Public Man*, Éditions Alfred Knopf, New York, 1977, p. 264.

<sup>66</sup> *The Fall of the Public Man*, p. 37.

<sup>67</sup> Slavoj Zizek, « Against Human Rights », in *New Left review*, N.34, Juillet-Août 2005.

<sup>68</sup> *Le spectre rôde toujours*, p. 31-32.

oedipien »<sup>69</sup>, tout en reprochant simultanément à ces nouveaux dominants de ne « désormais plus [être] prêts à assumer le titre de Maître. »<sup>70</sup> Cela provoque du côté du dominé une « crise d'investiture », à savoir « l'impossibilité du sujet à s'identifier à un signifiant Maître » et à « assumer le mandat symbolique imposé ».<sup>71</sup> C'est une crise qui est, à proprement parler, de l'ordre du performatif.

### ***Display* performatif**

La référence aux œuvres de Butler, Sennett et Zizek nous donne un aperçu de comment théâtralité et performativité sont essentiels à une certaine conceptualisation de la production de subjectivités politiques. Le contraste que nous essayons de révéler entre le paradigme du performatif et la perspective micropolitique pourrait sans doute être davantage précisé, mais n'empêche : si on peut légitimement esquisser une différence significative entre ces deux courants de pensée, c'est vraisemblablement en insistant sur l'écart qui les sépare au niveau de la question de la représentation – et par extension, sur les modes de mise en consistance des subjectivités. Plus précisément, l'opposition pourrait s'articuler autour de la question de l'exposition, du *display*.<sup>72</sup> L'opposition pourrait se formuler ainsi : là où la micropolitique, que ce soit à travers les thèmes de l'anonymat, du devenir-imperceptible ou de la résistance extatique, vise une *mise en jeu* de l'existence aussi radicale et complète que possible, la performance, non moins radicale et « immersive » loin s'en faut, privilégierait cependant une sorte de *dis-play*, une rupture dans le jeu de l'existence si on peut dire, une exposition qui reste en tout les cas – et par définition – consciente de soi. Selon l'ethnolinguiste Richard Bauman, toute performance implique en effet « a consciousness of doubleness ».<sup>73</sup> Pour le *dire* d'une certaine manière: le devenir-comme-tout-le-monde que Deleuze et Guattari proposent dans *Mille Plateaux n'est pas* performatif. Ou encore : lorsque Agamben, commentant Foucault, insiste sur le fait que la vie éthique n'est pas simplement celle qui se soumet à la loi morale,

---

<sup>69</sup> *Le spectre rôde toujours*, p. 20.

<sup>70</sup> Slavoj Zizek, « *L'homo sacer* comme objet du discours de l'Université, in *Jacques Lacan : psychanalyse et politique*, revue *Cités* N.16, Paris, 2003, p. 26.

<sup>71</sup> « *L'homo sacer* comme objet du discours de l'Université », p. 27.

<sup>72</sup> Voir le chapitre *Une constance à la chinoise: considérations sur l'art performatif extrême chinois* pour une analyse de performances fondée sur cette notion, dans une optique mêlant biopolitique et anthropogénétique.

<sup>73</sup> Cité par Marvin Carlson, «What is performance? », p. 71.



mais bien « celle qui accepte de *se mettre en jeu dans ses gestes* irrévocablement et sans réserve »<sup>74</sup> (Je souligne), nous ne sommes pas en train de définir les termes d'un nouveau type de performance. Le passage sur la ligne du dehors, la politique extatique ou la théorie du geste d'Agamben ne sont pas de l'ordre du performatif.

### Performance et hyper-réflexivité

La distinction conceptuelle entre performatif et micropolitique n'est évidemment pas absolue, mais marque plutôt une différence au niveau des styles de pensée. Nous allons à présent compléter le tableau en présentant quelques extraits de la pensée de Marvin Carlson, qui, au contraire des auteurs cités plus haut, s'intéresse davantage à la performance en tant qu'art scénique.

Pour Carlson, l'efficace performative est en étroite relation avec sa liminalité théâtrale:

[Performance] is a specific event with its liminoid nature foregrounded, *almost invariably clearly separated from the rest of life*. (...) This particular sense of occasion and focus as well as well as the overarching social envelope combine with the physicality of theatrical performance to make it one of the most powerful and efficacious procedures that human society has developed (...).<sup>75</sup> (Je souligne)

Cette insistance sur la séparation que la performance établit avec le reste de la vie pourrait être mise au défi, par exemple en étudiant de plus près la tradition du théâtre invisible, ou encore les *hoax* d'un groupe comme « Yes Man! ». Mais règle générale, il semble que la performance implique (et le plus souvent vise) une rupture ou un *dis-play* qui introduit une distance représentationnelle. Cette distance représentationnelle recoupe expressément la différence individuelle :

Its practitioners, almost by definition, (...) base their work (...) upon their own bodies, their own autobiographies, their own specific experiences in a culture or in the world, *made performative by their consciousness of them and the process of displaying them for audiences*. (Je souligne)

<sup>74</sup> Giorgio Agamben, "L'autore come gesto", in *Profanazioni*, Nottetempo, 2005, p.77.

<sup>75</sup> Marvin Carlson, *Performance : A critical Introduction*, Routledge, London, 1996, p. 198-199, cité par Jon McKenzie in «The Liminal-Norm », in *The performance Studies Reader*, p. 27.

Clairement ici, ce qui est en jeu, c'est le corps (ou l'existence) de l'individu entendu comme site de représentation. L'expression « made performative by their consciousness » illustre très bien le procès de représentation à l'œuvre dans l'acte performatif. En opposition à un devenir-imperceptible par exemple, ou à une pensée du messianique, le procès performatif donne à percevoir, il ex-pose quelque chose, une situation, une relation de pouvoir, du sujet etc. L'exposition performative se veut distance critique, *elle est essentiellement visée d'explicitation*. Sa puissance d'émancipation réside dans un effort de déconstruction qui exhibe les différences individuelles toujours en danger, semble-t-il, de se voir enfouies dans l'implicite du pouvoir.

Tout cela semble peut-être trop évident; et pourtant, ce mode de pensée de l'émancipation qui domine le champ des *cultural studies* et de la politique identitaire a perdu beaucoup de son acuité lorsque vient le temps d'affronter les nouveaux défis politiques contemporains. Revenons à Carlson. Il écrit:

Since the emphasis is upon performance, and on how the body or self is articulated through performance, *the individual body remains at the center of such presentations*. Typical performance art is solo art (...) (Je souligne)

La relation entre performativité, représentation et corps individuel est au cœur de la question de l'être-ensemble contemporain. Au corps lumineux et individualisé de la performance, qui s'inscrit de toute évidence dans une logique de l'exposition classique, Agamben opposera par exemple la singularité quelconque, dont la singularité n'est justement pas donnée par « l'identification à », si caractéristique du procès performatif, mais dans une participation *telle*. De même, le sous-titre de *Comment faire?* de Tiqqun marque explicitement sa distance avec cette logique de l'exposition : « zone d'opacité offensive ». Plus loin dans ce même texte, il est fait mention d'une « opacité inhérente au *contact* des corps »<sup>76</sup>. L'observation de Carlson concernant l'importance du corps individuel dans l'art performatif me semble donc devoir être prise très au sérieux. Elle nous mène au cœur du fonctionnement de l'hégémonie de *l'identity politics* – comment celle-ci s'est fondée sur certaine pensée du droit à la différence tout en négligeant systématiquement de se poser le problème du commun sur fond de gouvernement par individualisation. À ce point-ci, tout dépend de l'importance qu'on accorde au problème du commun. Comment peut-on résister à la privatisation de l'existence, comment peut-on

---

<sup>76</sup> Tiqqun, « Comment faire? », in *Tiqqun II*, Paris, 2001. Disponible en ligne à l'adresse suivante : [www.bloom0101.org](http://www.bloom0101.org)

ménager des accès au commun lorsque celui-ci se trouve cerné par la mobilisation globale des *branded individuals*, des individus-marques (et marqués)?<sup>77</sup>

On arrive ainsi au cœur du problème politique posé par l'ex-position performative. Carlson le définit très bien lorsqu'il dit:

It is not surprising that such performance has become a highly visible – one might say almost emblematic – art form in the contemporary world, a world that is highly self-conscious, reflexive, obsessed with simulations and theatricalizations in every aspect of its social awareness.<sup>78</sup>

On peut effectivement tracer de nombreux parallèles entre l'inflation hyper-réflexive contemporaine et l'essor de la performance. Ce qui ne fait que réitérer le cœur du paradoxe du *display* performatif : dispositif hyper-réflexif dans un monde qui croule sous l'excès de conscience de soi, en quoi la performance est-elle encore potentiellement subversive? En quoi renouvelle-t-elle des accès au commun? Sa recherche constante de transgression a-t-elle l'efficace qu'elle voudrait croire? À cet égard, la contribution de Jon McKenzie est sans doute la plus intéressante qu'on puisse trouver dans le *Performance Studies reader* : développant le concept de norme liminale, il souligne comment la recherche de la limite dans les *performance studies* s'impose elle-même comme la nouvelle norme. En nous invitant à nous intéresser à des formes de performativité plus communes et pas nécessairement transgressives, McKenzie ne montre-t-il pas finalement la voie vers le micropolitique?<sup>79</sup>

(Fin de l'exkursus)

---

<sup>77</sup> Dans ses *Notes anthropophagiques*, Patrick Poulin dépeint de manière colorée le concept de privatisation de l'existence tel qu'il s'exprime dans le moindre recoin de la culture pop : « La privatisation de l'existence pose que la vie sociale et ses possibilités ne sont que la somme de la contribution des individus statistiquement stables qui les composent. (...) À cette privatisation de l'existence correspond un humour spécifique, auquel les publicités et les comédies contemporaines recourent tout particulièrement. Ce type de comédie fonctionne par la publication honteuse des comportements secrets d'un individu : (...) c'est le technicien d'une compagnie de téléphone qui danse jusqu'à ce qu'il s'aperçoive qu'on l'observe; c'est la dame n'osant pas avouer que l'eau que son amie lui sert goûte bizarre, et qui attend que celle-ci ait tourné le dos pour vider son verre à la dérobée, dans une plante verte. Le comique tient ici tout entier dans la honte de déborder les limites de l'individualité (...) » « Les frères Marx au noir. Le comique magique contre la vie privée », in *OVNI*, N.1, Montréal, 2008, p.39.

<sup>78</sup> *What is performance?*, p. 71-72.

<sup>79</sup> La référence faite à *Chaosmose* de Félix Guattari dans son article nous amène certainement à le croire. D'autre part, sa distinction entre « transgression » et « résistance » à l'intérieur du paradigme du performatif permet d'affiner considérablement l'appréciation du potentiel de subversion des performances.

## Extase, venue-au-monde et verticalisation

Au sortir de cet excursus sur le *display* performatif, il convient de réélaborer le problème de l'ambivalence fondamentale (et proprement anti-métaphysique) au cœur de la question de la relation entre anonymat et résistance politique, de manière à en dégager la dimension corporelle-extatique. Nous approcherons ainsi d'une description plus détaillée de la pratique des itinéraires de désubjectivation – nous voyons déjà comment ce dernier mot participe de l'ambivalence dont il est question. Nous disons ambivalence, paradoxe peut-être, mais certainement pas contradiction. Tout dépend de quel côté on aborde la question, si on décide d'insister sur l'injonction spectaculaire à « être quelqu'un » et ses effets individualisant, ou si au contraire, on met d'abord en évidence l'absence au monde qu'engendrent la capture dans les différents dispositifs correspondant à la phase actuelle du capitalisme. Agamben définit ainsi le second versant de la question : « Les sociétés contemporaines se présentent ainsi comme des corps inertes traversés par de gigantesques processus de désubjectivation auxquels ne répond aucune subjectivation réelle. »<sup>80</sup> La subjectivation réelle dont il est question pour Agamben est intrinsèquement politique. À elle renvoie ce que nous appelons (avec *Espai en blanc*) la politisation de l'existence. Mais celle-ci en retour ne peut se réaliser (telle est notre thèse) sans une désubjectivation (démobilisation) préalable, laquelle, sans nier son potentiel politique, se joue d'abord au niveau éthopoïétique, ou encore, communautaire, dans la mesure ou la *communitas* renvoie nécessairement à quelque chose d'anonyme ou impersonnel (vs la *societas* des droits individuels).<sup>81</sup>

Disons donc, afin de systématiser un peu notre propos : l'individu mobilisé est par définition absent au monde (il est absent au monde en fonction de son degré de mobilisation ou de capture dans les différents dispositifs); la subjectivation réelle dont parle Agamben, ou encore la politisation de l'existence selon *Espai en blanc*, ne recourent aucunement l'individualisation exigée par le Spectacle. Une subjectivation réelle implique un processus de *verticalisation politique*;

---

<sup>80</sup> Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Rivage, Paris, 2007, p. 46. En droite ligne avec Agamben (ce dernier leur fait référence d'ailleurs dans son *Apostille 2001 à La communauté qui vient*), Tiqqun articule le rapport entre politique extatique et dispositifs en ces termes : « La politique de la singularité quelconque : dégager ces espaces où aucun acte n'est plus assignable à aucun corps donné. Où les corps retrouvent l'aptitude au geste que la savante distribution des dispositifs métropolitains (...) leur avait dérobée. En les reconnaissant. En les immobilisant. En les faisant tourner à vide. En faisant exister la tête séparément du corps. » In *Comment faire?*.

<sup>81</sup> Voir Roberto Esposito, *Immunitas*, Biblioteca Einaudi, Torino, 2002, p. 28 et suivantes pour une discussion éclairée de ce thème à partir de la pensée de Simone Weil.

laquelle est intrinsèquement liée à l'avènement d'un monde – une venue au monde.<sup>82</sup> Malgré plusieurs points communs, cette pensée du venir-au-monde ne doit pas être confondue avec ce que plusieurs penseurs, dans la foulée de Habermas, ont appelé « la crise de l'espace public ». Penser la subjectivation politique en termes de prise de position dans l'espace public nous rabattrait sur une problématique de la représentation qui ne nous convient pas. Comme le souligne Lopez Petit, « la *politisation de l'existence* n'a rien à voir avec l'octroi d'une dimension politique à des intérêts privés et est beaucoup plus près de l'émergence d'un nous vide d'identité. »<sup>83</sup>

Plutôt que de relever d'une crise de l'espace public, la verticalisation politique renvoie à une crise de la présence, comme nous l'avons souligné plus tôt.<sup>84</sup> Dans cette optique, on pourrait dire que le passage-anonymat constitue une perturbation radicale du texte de notre existence. Inversement, on dira que sans accès au commun, il n'y a pas de possibilité de désobjectivation. Faire sienne la force de l'anonymat et faire de son vouloir-vivre un défi comporte un moment politico-nihiliste qui interrompt une certaine manière de se rapporter à soi. L'effet premier de cette interruption, c'est la verticalisation de l'existence, l'exigence (vertigineuse) d'habiter sa grandeur propre à l'aune du monde. C'est quelque chose de physique, c'est le corps qui entre en résistance afin de défendre son ouverture extatique. Depuis un bon moment déjà, la politisation de l'existence ne se réalise plus sous l'auspice d'une promesse de « lendemains qui chantent ». À l'époque de la fin des métarécits, il faut désormais enfouir l'espoir :

Celui qui nourrit réellement des espérances, qu'il les enterre aussi profondément qu'il peut, car c'est seulement comme forces silencieuses qu'elles seront profitables; c'est seulement de cette façon-là qu'elle ne se mêlent pas aux séries causales qui conduisent aux catastrophes [la mobilisation]; (...) c'est seulement de cette façon-là qu'elles deviennent des forces vitales qui agissent dans le dos [verticalisation] et qui les portent pour franchir les abîmes [la traversée] au-dessus desquels les mondes diurnes sont érigés.<sup>85</sup>

---

<sup>82</sup> Voir la discussion de l'œuvre de Sloterdijk dans le chapitre *Sloterdijk et la question de l'agir* pour un développement plus substantiel de la question.

<sup>83</sup> Santiago Lopez petit, *Horror Vacui : la nuit de la traversée de la Nuit du Siècle*, Éditions siglo XXI de España, Madrid, 1996, (ma traduction). p.70 Notons comment le titre de cet ouvrage souligne la nécessité d'un passage, d'une traversée.

<sup>84</sup> Voir le chapitre *Comment sauver le commun du communisme?*.

<sup>85</sup> *La mobilisation infinie*, p.278.

Les itinéraires de désubjectivation et leur passage-anonymat se rapportent, en définitive, à une question : non pas « Que faire? », question qui renvoie à l'étroitesse d'un politique qui nous aligne sur un axe téléologique éclipsant systématiquement la dimension éthopoïétique, mais « Comment faire? » laquelle au contraire s'y ouvre directement. Tel est, en dernière analyse, l'enjeu propre à l'idée de désœuvrement, tel qu'entendue par Agamben :

Désœuvrement ne signifie pas inertie, mais *katargesis* – c'est-à-dire une opération dans laquelle le *comment* se substitue intégralement au *quoi*, dans laquelle la vie sans forme et la forme sans vie coïncident en une *forme de vie*.<sup>86</sup>

En guise de conclusion à ce premier chapitre d'introduction, nous allons compléter notre esquisse d'un cadre théorique en essayant de définir plus formellement le rapport entre éthique et politique, ce qui nous conduira à spécifier ce que l'on entend par éthopoïétique.

### **Éthopoïétique, intercession et formes-de-vie**

*Le communisme n'est pas un autre mode de distribution des richesses, d'organiser la production ou de gérer la société. Le communisme est une disposition éthique. Disposition à se laisser toucher, dans notre contact avec les autres êtres, par ce qui est en commun. Disposition à partager ce qui est commun.*  
Tiqun, Postface italienne à Théorie du bloom

Si on devait synthétiser à l'extrême le cadre théorique de cette thèse, on pourrait dégager les trois points suivants :

1. Dans le cadre de cette thèse, j'aborde le politique en fonction de sa nécessité éthopoïétique. La mobilisation globale est ainsi essentiellement conçue comme atteinte aux capacités extatiques. C'est dans ce contexte que s'impose l'usage du concept de verticalisation.
2. L'éthopoïétique désigne généralement « tout ce qui a trait au devenir de formes-de-vie en relation, ou de la vivacité relationnelle de l'en-formation. » Elle renvoie par ailleurs à une conception de la vérité « telle qu'elle se lit dans la trame des *actes accomplis et des postures corporelles*. »<sup>87</sup> L'éthopoïétique est, comme son nom l'indique, production d'ethos, mise en consistance, incorporation.

<sup>86</sup> *La comunità che viene*, p. 93. (Ma traduction).

<sup>87</sup> Michel Foucault, *L'herméneutique du sujet*, Seuil-Gallimard, Paris, 2001, p. 510.

### 3. Le politique pour sa part constitue un certain degré d'élaboration dans l'élément éthique.

Cette définition du politique est tirée de l'œuvre de Tiqqun; la première partie de la définition de l'éthopoïétique est formulée par Brian Massumi. Pour éviter tout malentendu, je crois qu'il est nécessaire de citer *in extenso* les passages d'où elles sont tirées. Commençons par Tiqqun :

Nous employons ce terme : « éthique ». Par là, nous ne renvoyons jamais à un ensemble de préceptes formulables, de règles à observer, de codes à établir. Le terme « éthique » désigne dans notre bouche *tout ce qui a trait aux formes-de-vie*. Éthiques du futur ou de la fragilité, bioéthiques ou commerce éthique : toutes sortes de spéculations se proposent en guise d'alternatives impuissantes au règne de la pure force policière, et qui s'autoproclament « éthiques ». Tout cela n'a aucun sens. Il n'y a pas d'éthique formelle possible. Il n'y a que le jeu des formes-de-vie entre elles, et les protocoles d'expérimentation qui en font localement la trame.<sup>88</sup>

Toute différence entre formes-de-vie est une différence *éthique*. Cette différence autorise un jeu, *des jeux*. Ces jeux ne sont pas politiques en eux-mêmes, ils le deviennent à partir d'un certain degré d'intensité, c'est-à-dire, aussi, *à partir d'un certain degré d'élaboration*.<sup>89</sup>

Une des limites principales de la pensée révolutionnaire jusqu'à aujourd'hui est d'être demeurée incapable de comprendre les formes-de-vie. Un certain marxisme en a même fait un objet de mérite. Mais ce n'est qu'en se situant sur le terrain éthique, le terrain de la constitution des divers mondes sensibles, que la pensée révolutionnaire peut devenir force matérielle. Il s'agit dorénavant de thématiser explicitement les processus de mise en consistance et d'en révéler l'arête politique, plutôt que de les prendre pour acquis (comme c'est la règle pour le paradigme identitariste et un certain militantisme de la déconstruction). De manière toute schématique, on dira que l'option *poiétique* s'intéresse aux processus de venue-au-monde. Elle s'inscrit d'emblée dans les champs de force de la vie au présent.

Dans le cas de la définition de l'éthopoïétique tirée de l'article « Du droit à la non-communication des différences » de Massumi, on pourrait dire qu'elle est en plusieurs points complémentaires à l'effort théorique déployé par Tiqqun. En effet, plutôt que d'un mouvement du politique vers l'éthique, on sent bien que Massumi part de l'être-ensemble potentiel, ou comme il le dit lui-même, de « la dimension ontologique de ce qui est en train de se former ». Il décrit un va-et-vient entre l'éthique et le politique qui met en évidence le plan

<sup>88</sup> *Théorie du bloom*, p. 142-143.

<sup>89</sup> *Tiqqun*, « Introduction à la guerre civile » in *Tiqqun II*, aphorisme 27.

de l'en-formation; c'est à ce niveau qu'il identifie un troisième terme, précisément l'éthopoïétique (éthopoïèse) :

Si la catalyse de la relation est l'acte éthique par excellence (en ce qu'elle soigne directement l'être-ensemble potentiel en tant que processus) et la poursuite de la négociation sociale représente l'acte politique (la re-structuration; la construction de nouveaux dispositifs pour la réadaptation mutuelle des *êtres formés*), alors le troisième genre de technique, l'art éthico-politique de s'occuper du rythme de la réciprocité reprocessualisation-restructuration, mérite son propre nom. Celui que propose Vinciane Despet convient : l'éthopoïèse. Il s'agit bien, comme suggère ce terme, du devenir de formes de vie en relation, ou de la vivacité relationnelle de l'en-formation. La belle phrase d'Isabelle Stengers, l'écologie des pratiques, est une autre façon de le dire. Pour ceux qui s'y pratiquent, Deleuze a suggéré le nom d'intercesseurs.<sup>90</sup>

Pour Massumi, le politique se rapporte donc aux êtres formés; l'éthique, aux processus de formation; et entre les deux, on trouve l'éthopoïétique, qui est à proprement parler l'espace virtuel des devenirs. La progression de l'en-formation vers les êtres formés (du politique) correspond parfaitement au politique entendu comme degré d'élaboration dans l'élément éthique. Dans le cadre de ce doctorat, l'éthopoïétique se rapportera plus précisément aux conditions concrètes du passage-anonymat, lequel, comme Massumi le suggère, se confond *de facto* avec la recherche d'intercesseurs. C'est ce que nous chercherons à mettre au clair dans le chapitre qui suit.

---

<sup>90</sup> Brian Massumi « Sur le droit à la non-communication de la différence », in Isabelle Stengers et Tobie Nathan (ed.), *Ethnopsy. Les mondes contemporains de la guérison* (Paris), no. 4 avril 2002, p. 93-131.



## INTRODUCTION (II)

### UN SOUCI DU PASSAGE

*Je ne puis assurer mon objet. Il va trouble et chancelant, d'une yvresse naturelle. Je le prens en ce point, comme il est, en l'instant que je m'amuse à luy. Je ne peints pas l'estre. Je peints le passage (...)*  
Montaigne, *Du repentir*

*Chacun de ceux qui ont pénétré dans le domaine de l'impersonnel y rencontre une responsabilité envers tous les êtres humains. Celle de protéger en eux, non la personne, mais tout ce que la personne recouvre de fragiles possibilités de passage dans l'impersonnel.*  
Simone Weil, *La personne et le sacré*

Dans ce deuxième chapitre d'introduction, nous allons compléter, dans une perspective dite méthodologique, notre réflexion autour des concepts directeurs de ce doctorat. Plus spécifiquement, nous essaierons de montrer comment l'exigence d'une mise en jeu éthopoïétique et la recherche d'intercesseurs commandent une certaine pratique de la recherche et de l'écriture, et comment l'insistance sur le *comment* de l'effectuation se concrétise et s'exprime dans la production et l'agencement de ce que nous avons appelé des itinéraires de désubjectivation. D'une certaine manière, il s'agira de rendre compte de la *composition* de ce doctorat, qui répond, en dernière analyse, d'un *souci du passage*.

#### **De la déambulation comme mode de connaissance**

*Comment l'intuition, qui désigne avant tout une connaissance immédiate, peut-elle former une méthode?*  
Gilles Deleuze, *Le bergsonisme*

J'éprouve toujours un certain malaise lorsque je me trouve contraint de désigner « la Chine » (ou le cinéma chinois) comme « mon » objet de recherche. Et ce, pour une raison somme toute très simple : la Chine n'est pas pour moi un objet de connaissance, une forme préexistante qui serait plus ou moins impossible à saisir et maîtriser, plus ou moins *objectivable* selon les codes de représentation interculturelle en vigueur. Pour reprendre l'expression de Rimbaud l'infatigable marcheur, la Chine constitue plutôt pour moi le lieu d'un long, immense et raisonné

dérèglement de tous les sens, l'endroit où je me suis abandonné à d'innombrables dérives (au sens situationniste le plus strict du terme). Au plus loin de quelconque scientificité anthropologique donc, je me suis d'abord (et de plus en plus délibérément) amené en Chine afin d'éprouver de plus près, « sur ma vie » si je puis dire, quelque chose comme le passage – le tracer – de la mobilisation globale. En termes de démarche doctorale, je m'accorde donc entièrement à cette lumineuse remarque de l'empiriste William James, pour qui « la connaissance, toutes les fois que nous l'envisageons concrètement, signifie « déambulation ».<sup>1</sup>

À l'origine des itinéraires de désubjectivation, on trouve un mouvement de recherche nomade ou déambulatoire qui, plutôt que d'imposer une série de catégories à une réalité donnée, cherche à épouser au plus près – au niveau moléculaire diraient Deleuze et Guattari – une matière énergétique en mouvement, porteuses de singularités et de traits d'expression. Comme le fameux boucher de Zhuangzi, il s'agit de *suivre* les articulations intimes du réel : « Celui qui connaît la conformation naturelle du bœuf sait glisser le mince tranchant dans ses interstices. Il agit avec aisance parce qu'il opère par le vide. »<sup>2</sup> L'étymologie du mot « suivre » en chinois, 隨 *sui* (caractère non-simplifié : 隨) qui est aussi le nom de l'hexagramme 17 du *Yi-Jing*, semble directement renvoyer à la dimension événementielle de l'exemplaire découpe bouchère. L'idéogramme est formé de l'assemblage de trois caractères, groupés côte à côte. Il comporte en bas le signe de la viande et en haut un caractère qui signifie main.<sup>3</sup> Combiné avec le caractère de la viande, cette main forme un caractère autonome essentiel en chinois, 有 *you*, qui se traduit généralement par « avoir » ou « il y a », mais qui, si on s'en tient au mouvement qui le constitue, indique le plan ontogénétique où les choses se révèlent et viennent à l'existence. Au milieu du caractère *sui*, on trouve le signe général de la marche ou du mouvement. Il vient préciser, selon Faure et Javary, le mouvement de découpe de la viande. Dans notre cas, on peut également lui donner une valeur déambulatoire. Le dernier composant, le plus à gauche, est un signe général à valeur d'abstraction. Il signifie que le reste de l'idéogramme est à prendre au sens abstrait ou métaphorique. L'ensemble forme un caractère toujours très employé de nos

---

<sup>1</sup> William James, *The Meaning of Truth*, Harvard University Press, p.247, cite par David Lapoujade, « Du champ transcendantal au nomadisme ouvrier: William James », in Eric Alliez (ed.), *Gilles Deleuze: une vie philosophique*, Synthélabo, Paris, p.270. Certains reprocheront à cette approche son manque de sérieux académique, son caractère « ludique ». Et pourtant,

<sup>2</sup> Traduction de Liou Kia-Hway et Bénédicte Grympas in *Philosophie taoïste*, Gallimard, Paris, 1967, p.105-106.

<sup>3</sup> Le caractère non-simplifié est encore plus explicite : c'est la main gauche, « la main qui tient l'équerre », qui se trouve au-dessus du caractère de la viande, suggérant l'idée d'une viande découpée.

jours et dont le sens principal est, selon la belle formulation de Faure et Javary, « se conformer de manière féconde à quelque chose d'extérieur ».<sup>4</sup> Deleuze et Guattari ne semblent pas dire autre chose dans leur *Traité de nomadologie* lorsque, s'opposant à l'idéal de reproduction de la science royale ou étatique, ils soulignent comment « on est bien forcé de suivre lorsqu'on est à la recherche de « singularités » d'une matière ou plutôt d'un matériau, et non pas à la découverte d'une forme », ou que « cette matière-flux ne peut être que *suivie*. »<sup>5</sup> En découle une définition forte du *dao* de l'artisan (doctorant?) comme *itinérance* :

On définira donc l'artisan comme celui qui est déterminé à suivre un flux de matière, un *phylum machinique*. C'est *l'itinérant, l'ambulant*. Suivre le flux de matière, c'est itinérer, c'est ambuler. C'est l'intuition en acte.<sup>6</sup>

Certains seront tentés de stigmatiser le caractère « ludique » de cette approche, ou de lui reprocher son manque de sérieux académique. Et effectivement, tout cela demeure sans doute trop général, et demande à être contextualisé. D'abord, il ne suffit pas, bien que cela soit effectivement vrai, de *dire* que la mondialisation change les coordonnées du monde, ou qu'il faille nous défaire des catégories engendrées par une conception désuète des vieilles frontières nationales. Autrement dit : il ne s'agit pas, dans mon travail à tout le moins, de redéfinir le champ des études asiatiques ou des *area studies*, mais bien de poser des problèmes de mise en consistance éthopoïétique et culturelle, qui auront émergé au fil de ma rencontre avec la Chine dans un contexte de mondialisation. En ce sens, nous ne pouvons nous satisfaire des mots d'ordre postcoloniaux nous invitant à dépasser les frontières traditionnelles : en effet, le défi pour nous consiste plutôt à nous donner les moyens théoriques afin de rendre compte dans le détail de cette mutation géopolitique.<sup>7</sup> Dans cette optique, mon travail doctoral se lit comme

---

<sup>4</sup> Pierre Faure et Cyrille Javary, *Yi-jing. Le livre des changements*, Albin Michel, Paris, 2002, p.301. D'une manière fort suggestive pour notre propos sur la déambulation comme mode de connaissance, les auteurs notent également que « l'idéogramme évoque donc un double mouvement : celui d'un flux qui crée une structure et celui de l'insertion dans un vide créé par cette structure. C'est pour cette raison qu'il a été choisi pour écrire en chinois le nom du type de mémoire d'ordinateur qui stockent l'information au hasard des espaces vides qu'elle rencontre et dont l'acronyme est RAM (random Access Memory). » (p.302) Soulignons encore que le *Yi-Jing*, littéralement le « classique des mutations », constitue un modèle de connaissance par déambulation, qui figure des passages à la limite et des changements d'état situationnels dans une optique cosmologique (易 *yi* suggère entre autre l'idée d'une fluide facilité, mais aussi celle d'un passage à la limite : en lui adjoignant le radical de la terre, on obtient 場 *yi*, « limite », « frontière »).

<sup>5</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, Éditions de minuit, Paris, 1980, p.460, 509.

<sup>6</sup> *Mille plateaux*, p.509.

<sup>7</sup> À titre d'exemple cet extrait tiré d'un article d'un des plus éminents spécialistes des études est-asiatiques, Arif Dirlik : « Recognition of areas in their concrete formations exposes the ideological mystifications

une rencontre qui se décline sur différents niveaux, plus ou moins simultanés. À titre indicatif, nous pourrions en distinguer trois : d'abord, un niveau dit idéal et cosmologique, où il s'agit d'élaborer une certaine idée du devenir-imperceptible et de la démobilisation en suivant, entre autre, la référence plus ou moins prégnante à la pensée chinoise antique dans les œuvres de Sloterdijk et de Deleuze. Ce niveau déplaît généralement à la critique anti-orientaliste qui voudrait simplement le refouler, dans la mesure où il mobilise un héritage philosophique qui risque de porter ombrage à l'étude de la Chine moderne. Pourtant, cette élaboration lucide sur ce que nous avons précédemment appelé « l'hypothétique ligne de partage cosmologique entre Orient et Occident » est nécessaire, ne serait-ce que pour dégager un espace de rencontre interculturel qui tienne compte de la part fantasmatique qui anime cet élan de recherche.

En deuxième lieu, mes recherches m'ont progressivement amené – c'est un passage obligé – à me confronter au phénomène du communisme en Chine et, par contrecoup, à redéfinir mon idée du politique. C'est surtout dans le chapitre intitulé *Comment sauver le commun du communisme?* que cette question est abordée, mais il va sans dire que tous les chapitres en sont, de près ou de loin, affectés. La manière dont on aborde le phénomène du « socialisme réellement existant » en Chine conditionne fortement notre appréhension de la libéralisation économique des 30 dernières années, et plus généralement, l'idée même de modernité chinoise. À cet égard, les travaux de Wang Hui concernant la transition économique chinoise ont été d'une importance capitale afin de remettre en question certains *a priori* idéologiques qui insistent subtilement dans l'idée même de « libéralisation ».

Finalement, parler d'itinérance ou de déambulation oblige à une mise en jeu intime sur les lignes de forces qui configurent des plans de consistance collectifs afin, éventuellement, d'en offrir des figurations, itinéraires ou cartographies. Dans le contexte de la Chine continentale, la question de la production d'une image nationale unifiée sur la scène internationale constitue

---

promoted by the spatialities of area studies. Border crossings are crossings only against a legacy of abstractly established borders, which do not correspond to the borders shaped by flows of labour and capital in the modern world. A radical perspective on Asia Pacific needs to grasp Asia Pacific as a formation of contradictory forces; most importantly from the top and the bottom." "Asia Pacific Studies in an Age of Global Modernity", *Inter-Asia Cultural Studies*, Vol.6, N.2, p.168. Sur le fond, nous ne pouvons qu'être d'accord avec Dirlík. Seulement, l'idée de saisir l'Asie Pacifique comme formation de forces contradictoires « from the top and the bottom » illustre bien le genre d'abstractions que les concepts d'itinérance ou de déambulation nous obligent à dépasser, en nous installant d'emblée au niveau où s'effectuent ces « forces ».

sans doute l'élément prédominant autour duquel se structure un ensemble de pratiques artistiques et culturelles que nous nous serons efforcés de « suivre ». Suivant la perspective générale de ce doctorat, nous nous sommes davantage intéressés aux pratiques artistiques qui tracent des lignes de fuite hors des représentations nationales officielles. Dans le cas de Jia Zhangke par exemple, il s'agira de voir comment son geste filmique s'interpole à même ce que nous appellerons parfois « l'extrême molarité chinoise ». De même, l'analyse d'un film comme *The World* nous amènera à problématiser le rapport complexe entre représentation nationale et mondialisation dans un contexte chinois.

### **Idee de la composition doctorale**

Ainsi conçue, ma démarche doctorale est à la fois unitaire et concertée, cependant que ses résultats tendent à être fragmentaires et non-systématiques. Elle engendre d'abord de multiples mouvements de recherche ou d'itinérance qui vont du singulier au singulier, selon une logique dite analogique ou paradigmatique. Ces mouvements de recherche produisent un plan d'immanence ou de consistance propre, qui correspond à ce que nous avons précédemment appelé la recherche d'intercesseurs. Une infinité de micro-tensions animent ces mouvements d'itinérances, lesquels, de proche en proche, en viennent à se recouper et s'interpoler, pour se concrétiser dans un processus d'écriture.

L'unité du plan de consistance doctorale répond, en dernière analyse, à une exigence éthopoïétique, laquelle s'exprime à la fois dans le choix des œuvres traitées et dans le style de leur présentation. Cette exigence éthopoïétique *signe* l'effort doctoral. Elle est le lieu, plus ou moins implicite, d'un *faire* qui traverse et informe l'expression écrite – le lieu d'un passage entre ethos et langage.<sup>8</sup> Dans le cadre de mon doctorat, ce faire s'accomplit dans la capacité à dégager aussi distinctement que possible la structure d'un passage à même et entre les œuvres étudiées. Il s'agit ainsi de présenter chaque œuvre dans sa singularité, tout en opérant des agencements – des montages – qui pourront décupler leur puissance éthopoïétique. En ce sens, le grand défi consiste à tracer des *constellations exemplaires*, lesquelles, dans le cadre de notre travail, peuvent être conçues comme autant d'itinéraires virtuels ou passages pour la communauté qui vient.

---

<sup>8</sup> Sur cette question, voir le chapitre *Foucault anonymat*.

Au final, ces itinéraires posent un défi littéraire au sens le plus fort du terme. Ils commandent un art de la composition qui problématise, tout en la performant, la question de la production du savoir et de la mise en scène de la pensée. Cet art de la composition s'oppose directement au principe déconstructionniste de la différance infinie et son ascèse du verbe-qui-cultive par mise en suspension. Le résultat de cette pratique discursive est d'ailleurs manifeste : dissoudre et disqualifier toute intensité, pour soi-même n'en jamais produire aucune.<sup>9</sup> Dans la plus riche tradition de la littérature comparée, nous voulons au contraire assumer dans notre écriture la puissance primordiale de la littérature à fictionner le réel, dégager des plans d'idéalité et engager des devenirs.<sup>10</sup>

### L'itinéraire comme parcours de déprise

故有之以为利 无之以为用

*Ce qui est donne prise,  
Par le vide on en fait usage.  
Laozi, Daodejing*

Dans la première partie de son livre *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Agamben se questionne sur l'origine du mot « dispositif » dans la pensée de Foucault. Il remarque que dans *L'archéologie du savoir*, Foucault n'utilise pas encore le terme dispositif, mais un autre dont l'étymologie est proche : *positivité*. Par l'entremise de Jean Hyppolite, que Foucault reconnaît comme l'un de ses maîtres, Agamben retrace l'origine de ce mot chez le jeune Hegel, dans un essai de 1796 intitulé *La positivité de la religion chrétienne*. Hyppolite montre comment le concept de positivité renvoie à l'élément historique, c'est-à-dire à « l'ensemble des institutions, des processus de subjectivation et des règles au sein duquel les relations de pouvoir se concrétisent. »<sup>11</sup> Dans cette optique, les dis-positifs se définissent avant tout par leur capacité à faire prise, de sorte

---

<sup>9</sup> Dans divers endroits de son œuvre, et en particulier dans *Le temps qui reste* et *Signatura rerum*, Agamben développe une critique fine et conséquente de la déconstruction comme « messianisme bloqué ». « L'éphémère succès de la déconstruction dans les trente dernières années du 20<sup>ème</sup> siècle est solidaire d'une pratique interprétative qui suspend et laisse tourner à vide les signatures, de manière à ne jamais donner accès à un événement achevé de signification. » Giorgio Agamben, *Signatura rerum. Sul metodo*. Bollati Boringhieri, Torino, 2008, p.79.

<sup>10</sup> Pour une réflexion accomplie sur la dimension littéraire de la production de savoir et le rôle de la littérature comparée au sein des institutions modernes, voir Terry Cochran, *Plaidoyer pour une littérature comparée*, Éditions Nota Bene, Montréal, 2008.

<sup>11</sup> Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Rivages, Paris, 2007, p.16.

qu'on comprend aisément comment l'œuvre de Foucault se caractérise essentiellement par un irrésistible mouvement de déprise.

À la manière des minutieuses enquêtes foucaaldiennes, les itinéraires qui composent ce doctorat constituent autant de trajets d'apprentissage locaux et singuliers, situés par les *lieux d'une prise*. En tant que tels, « la généralisation leur est un poison, car elle risque de leur faire perdre prise, de leur proposer un raccourci qui empêche d'apprendre. »<sup>12</sup> Il en va, pour ainsi dire, de leur étanchéité, de leur capacité à *caractériser* une situation. Comme nous l'avons souligné au début du premier chapitre d'introduction, les itinéraires se veulent liminaux. Leur efficace dépend de leur capacité à catalyser des mises en jeu éthopoïétiques, sur la ligne de notre vulnérabilité face aux captures par les dispositifs.<sup>13</sup> C'est pourquoi, simultanément, les itinéraires sont dits « de désubjectivation » : ils signent un passage, une déprise, une intercession. Leur objectif ultime : *livrer passage aux singularités, aux formes-de-vie*, à rebours de l'assignation à la positivité de l'être que résume la formule *I am what I am*.

En dernière analyse, peut-être que la meilleure manière de rendre compte du potentiel de déprise que comporte chaque passage ou itinéraire, c'est encore de les considérer comme des *pratiques de désenvoûtement*. Car comment nier l'évidence? Mobilisés, transis de dispositifs, nos contemporains font figure d'ensorcelés. Comme l'écrit un ami,

Tous les gauchistes du monde peuvent bien prétendre leur ouvrir les yeux sur l'étendue de la catastrophe, l'affaire est entendue depuis plus de 70 ans : il ne sert à rien de conscientiser un monde déjà malade de conscience. Car cet ensorcellement n'est pas le produit d'une superstition ou d'une illusion qu'il suffirait d'abattre, c'est un *ensorcellement pratique* : c'est leur assujettissement aux dispositifs, le fait qu'il n'y ait qu'accouplés à tel ou tel dispositif qu'ils s'éprouvent comme sujets.<sup>14</sup> (Je souligne)

Prendre acte de la crise de la présence qui affecte une civilisation qui chaque jour davantage se raidit implique de se préparer à rivaliser avec le capitalisme sur le terrain des mises en consistance – le terrain de la magie. Assumer la schizophrénie capitaliste dans le sens d'une croissante faculté de désubjectivation. Prendre sur soi la dissolution de la présence dans le sens

---

<sup>12</sup> Philippe Pignarre et Isabelle Stengers, *La sorcellerie capitaliste*, La découverte, Paris, p.104.

<sup>13</sup> Sur la question du passage sur la ligne et de son étanchéité, voir le chapitre *La Chine et la ligne*.

<sup>14</sup> <http://lafeteestfinie.free.fr/enfer.htm>

d'une démultiplication simultanée, asynchrone de ses modalités. S'intercéder. Se décentrer.

DEVENIR SORCIER.

\*\*\*

Pour arrêter la dissolution, il y a une voie : aller délibérément à la limite de sa propre présence, assumer cette limite comme l'objet à venir d'une *praxis* définie; se placer au cœur de la limitation et s'en rendre maître; identifier, représenter, évoquer les « esprits », acquérir le pouvoir de les appeler à volonté et de profiter de leur ouvrage aux fins d'une pratique professionnelle. Le sorcier suit précisément cette voie : il transforme les moments critiques de l'être-au-monde en une décision courageuse et dramatique, celle de se situer dans le monde. Considéré en tant que *donné*, son être-au-monde risque de se dissoudre : il n'a pas encore été donné. Avec l'institution de la vocation et de l'initiation, le magicien défait donc ce donné pour le *refaire* en une seconde naissance; il redescend à la limite de sa présence pour se restituer à lui-même sous une forme nouvelle et bien délimitée : les techniques propres à favoriser la labilité de la présence, la transe elle-même et les états voisins, expriment justement cet être-*là* qui se défait pour se refaire, qui redescend à son *là* pour se retrouver en une présence dramatiquement soutenue et garantie. En outre, la maîtrise à laquelle il est parvenu permet au magicien de plonger non seulement dans sa propre labilité, mais également dans celle d'autrui. Le magicien est celui qui sait *aller au-delà de soi-même*, non au sens idéal, mais vraiment au sens existentiel. Celui pour qui l'être-au monde se constitue en tant que problème et qui a le pouvoir de se procurer sa propre présence, n'est pas une présence parmi les autres, mais un être-au-monde qui peut se rendre présent chez tous les autres, déchiffrer leur drame existentiel et en influencer le cours.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Ernesto de Martino, *Il mondo magico*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007, p.97-98.



## **PASSAGES THÉORIQUES**

## CHAPITRE I

### FOUCAULT ANONYMAT

*Le discours n'est pas la vie : son temps n'est pas le vôtre; en lui, vous ne vous réconciliez pas avec la mort; il se peut bien que vous ayez tué Dieu sous le poids de tout ce que vous avez dit; mais ne pensez pas que vous ferez de tout ce que vous dites, un homme qui vivra plus que lui.*  
Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*

Il y a un rapport fondamental dans l'œuvre de Foucault entre résistance politique et anonymat qui est demeuré jusqu'à présent relativement peu exploré, en particulier dans le contexte de sa réception nord-américaine. Difficile d'en expliquer le pourquoi; mais on peut certainement supposer que la célébration de la « différence » et le triomphe de la politique de l'identité a fortement contribué à l'occultation de cette dimension fondamentale de son œuvre.

Je voudrais suggérer ici une autre manière d'avancer vers une nouvelle économie des relations de pouvoir (...) ce nouveau mode d'investigation consiste à prendre les formes de résistances aux différents types de pouvoir comme point de départ.

(...) ce sont des luttes qui mettent en question le statut de l'individu : d'un côté, elles affirment *le droit à la différence* et soulignent tout ce qui peut rendre les individus véritablement individuels. De l'autre, elles s'attaquent à tout ce qui peut isoler l'individu, le couper des autres, scinder la vie communautaire, contraindre l'individu à se replier sur lui-même et *l'attacher à son identité propre*.<sup>1</sup> (Je souligne)

D'une manière générale, il semblerait que la réception nord-américaine de Foucault ait insisté d'abord et surtout sur « le droit à la différence », en laissant quelque peu en plan la critique, pourtant prédominante chez Foucault, de l'attachement à l'identité. Sans doute, l'expression même « *droit à la différence* » nous suggère déjà pourquoi cet aspect de sa pensée a été le plus volontiers intégré à la critique politique dans un contexte néolibéral et multiculturaliste. Dans les milieux universitaires, l'identité minoritaire s'est progressivement imposée comme référent privilégié de la *french theory* et est devenu le cheval de bataille d'une large fraction de la gauche américaine à partir des années 80.<sup>2</sup> Dans ce contexte, si la pensée foucauldienne fait figure

---

<sup>1</sup> Michel Foucault, « Pourquoi étudier le pouvoir: la question du sujet », in Hubert Dreyfus et Paul Rabinow, *Michel Foucault : un parcours philosophique*, Gallimard, Paris, 1984, p.300-302.

<sup>2</sup> Voir François Cusset, *French Theory*, Éditions la Découverte, Paris, 2005, et en particulier le chapitre 6, « Politiques identitaires ».

d'autorité, c'est dans la mesure où elle permet d'articuler plus finement les relations entre pouvoir et production de subjectivité, et ainsi d'étendre la portée de la résistance contre les différentes formes de domination – entendues essentiellement comme vecteurs d'homogénéisation. Mais les insuffisances de cette conception de la différence comme résistance sont chaque jour plus évidentes :

La différence a fini surtout par autoriser une segmentation plus fine du marché, une extension du capital aux sphères de l'affinité furtive et de l'intimité clandestine (...) Alors qu'elle devait renverser les forces uniformisantes du capitalisme occidental, « la différence (...) est entre-temps devenue le principal outil de gestion du biopouvoir. »<sup>3</sup>

De fait, le « statut » de la résistance dans la pensée de Foucault est passablement problématique et a fait l'objet de nombreuses discussions. Au cœur de la plupart d'entre elles, on trouve la question du nihilisme. La pensée de Foucault aurait un effet démobilisateur; ses descriptions pessimistes d'un pouvoir omniprésent réduiraient à néant les possibilités (espoirs) de résistance. D'autre part, son insistance sur la dimension du micro-pouvoir, et plus précisément, son hypothèse d'une stricte continuité entre résistance et pouvoir ne permettrait pas de fonder une politique oppositionnelle effective. Elle manquerait, à toute fin pratique, de radicalité. Finalement, son refus de définir explicitement un horizon d'émancipation la condamnerait au « gauchisme infantile » (Walser) et à une « incroyable partialité » (Taylor, Rorty).

À travers ces différentes critiques du concept de résistance dans la pensée foucauldienne, ce qui est posé, c'est le problème du *lieu* propre à la résistance. Foucault en était parfaitement conscient. Pour lui, il n'y a pas « d'ailleurs » du pouvoir, au sens d'un dehors comme d'une exception; cette immersion l'oblige à se « coltiller » partout avec lui (on entend dans ce mot la découpe des couteaux, des « *coltelli* »), dans un corps-à-corps dont l'enjeu est notre propre mise en consistance, notre *contenance*. Ce rapport de proximité, cette intimité nouvelle avec le pouvoir qui se profile dans les descriptions foucauliennes n'est peut-être pas sans rapport avec la sagesse des Corleone : « Je garde mes amis près de moi, et mes ennemis encore plus près... » Chez Foucault, la résistance est une mise sous tension, qui déchire l'intériorité privée.

Lorsque Dreyfus et Rabinow ont demandé à Foucault s'il y avait moyen de rendre la résistance « positive », celui-ci répond d'abord en soulignant qu'il faut avoir « une conscience historique

---

<sup>3</sup> *French Theory*, p.347.

de la situation dans laquelle nous vivons ». Comme l'a très bien indiqué Habermas, Foucault a « le présent pour cible »<sup>4</sup>. C'est un penseur radicalement *in situ* – en situation. Ensuite, il explique que sa démarche d'investigation « consiste à prendre les formes de résistance aux différents types de pouvoir comme point de départ », ce qui, entre autre chose, explique qu'il ne cherchera jamais à développer une « théorie » du pouvoir, mais bien des « pratiques de liberté ».<sup>5</sup> À partir de ces indications sommaires et pourtant tout à fait déterminantes pour comprendre la démarche foucauldienne, on pourrait formuler l'hypothèse suivante : dans la mesure où notre époque est, selon Foucault, dominée par le « gouvernement par individualisation », le point de départ de ses analyses, si elles sont effectivement ancrées dans la résistance, ne doit-il pas se trouver nécessairement dans une certaine forme d'anonymat ? Si tel est le cas, le défi essentiel que pose aujourd'hui l'œuvre de Foucault ne sera pas tant de remédier à une hypothétique insuffisance de sa conception de la résistance, que de penser dans son ambivalence constitutive l'idée qu'« écrire pour ne plus avoir de visage » devrait mieux *nous* faire entendre « le grondement de la bataille ».

On voit déjà le paradoxe auquel cette hypothèse conduit : est-ce que l'anonymat peut réellement offrir un lieu *positif* de résistance ? N'y a-t-il pas quelque chose de contradictoire à vouloir présenter l'anonymat comme lieu spécifique de la résistance ? Ce désir d'identifier un espace formel de la résistance semble profondément opposé à l'esprit et à la pratique foucauliennes. Rien de moins foucauldien par exemple que cette tentative (par ailleurs amicale et fort stimulante) de Judith Butler d'adjoindre à la résistance foucauldienne une prothèse psychanalytique afin de systématiser la possibilité d'une résistance au cœur de la « vie psychique » du pouvoir : « There is resistance to identity at the heart of psychic life » affirme-t-elle à la suite de Jacqueline Rose, solutionnant ainsi à ses yeux l'aporie qu'elle identifie dans la conception foucauldienne de l'assujettissement et de l'intériorité.<sup>6</sup> Dans la perspective de la

---

<sup>4</sup> Titre de l'article de Jürgen Habermas dans David Couzens Hoy ed., *Michel Foucault. Lectures critiques*, De Boeck université, Bruxelles, 1989.

<sup>5</sup> Voir « Pourquoi étudier le pouvoir : la question du sujet », p. 297 et suivantes.

<sup>6</sup> Jacqueline Rose, *Sexuality in the field of vision*, Verso, Londres, 1987, p.91, cité in Judith Butler, « Subjection, Resistance, Resignification : Between Freud and Foucault », in John Rajchman (éd.), *The Identity in Question*, Routledge, New York, 1995, p. 229-249. La thèse défendue par Butler mériterait certainement une discussion plus approfondie. Dans le cadre de notre propos, elle demeure toutefois un exemple représentatif de la manière dont l'idée d'anonymat reste généralement en marge de l'étude du problème de la résistance chez Foucault.

On trouve chez Rey Chow un autre exemple d'une lecture sympathique de Foucault qui manque de peu le complexe anonymat. Dans *The Protestant ethnic and the Spirit of Capitalism* (Columbia University Press, New York, 2002), Chow dénonce, en forgeant l'expression « coercitive mimetism », l'injonction implicite d'autoreprésentation de soi en tant que sujet ethnique qui pèse sur les membres des minorités visibles dans les

théorie de la résistance développée par Butler à la suite de Foucault, on perd l'insistance du *comment* de la désubjectivation qui traverse toute son œuvre, à la frontière du dire et du faire.

Michel de Certeau offre une piste de réflexion qui s'avère certainement plus pertinente pour essayer de penser la question de l'anonymat dans l'œuvre de Foucault lorsqu'il affirme que celui-ci, par son grand art de la narration, « pratique le non-lieu ». <sup>7</sup> Pratiquer le non-lieu : n'en irait-il pas ici encore de cette expérience de l'anonymat vers laquelle semble tendre toute l'œuvre de Foucault? Cette formule ne manque pas d'entrer en résonance avec celle, consacrée, de Augé : « c'est dans l'anonymat des non-lieux que s'éprouvent solitairement la communauté des destins humains. » <sup>8</sup> Penser la question de l'anonymat, ce serait dès lors penser les formes de production du commun, ou comme le souligne Foucault, s'attaquer à tout ce qui « scinde la vie communautaire, contraint l'individu à se replier sur lui-même et l'attache à son identité propre ». Et inversement, ce partage du sensible et cette production du commun correspondraient d'emblée à un problème narratif, un enjeu énonciatif, un art du dire vis-à-vis duquel l'anonymat chez Foucault jouerait un rôle crucial qui reste à définir.

« La clef de l'attitude politique personnelle d'un philosophe, ce n'est pas à ses idées qu'il faut la demander, comme si elle pouvait s'en déduire, c'est à sa philosophie, comme vie, c'est à sa vie philosophique, c'est à son éthos. » <sup>9</sup> Poser la question de la relation entre anonymat et résistance dans l'œuvre de Foucault, c'est approcher de ce point où la théorie et la pratique, la vie et la pensée d'un auteur deviennent indiscernables. À la manière de ces personnages conceptuels qui contribuent à la définition des concepts selon Deleuze et Guattari, Foucault émerge peut-être finalement comme figure exemplaire de l'anonymat : un Foucault anonymat comme critique radicale de l'intériorité privée et fiction accompagnante pour interrompre le service identitaire et désoccuper l'identité. Mais cette figure, il nous reste maintenant à la découper.

---

sociétés occidentales contemporaines. À ce sujet, elle citera un long passage de *La volonté de savoir* qui présente l'homme occidental comme un animal confessionnel tenu de dire la vérité sur soi. La référence à Foucault est dans ce contexte on ne peut plus pertinente; mais en s'en tenant exclusivement à la dimension représentationnelle de la question du rapport à l'autre, ou autrement dit, en ne lisant Foucault que dans la perspective d'une critique des représentations interculturelles, on comprend que Chow n'en viendra jamais à aborder la dimension éthopoïétique ou spirituelle que le mouvement de désoccupation de l'identité implique.

<sup>7</sup> Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, Gallimard, 1990, p.122. Très près en cela de l'approche foucauldienne, l'analyse de « l'art du dire » de de Certeau insiste essentiellement sur ce que le récit *fait*.

<sup>8</sup> Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Éditions du Seuil, Paris, 1992, p.150.

<sup>9</sup> Michel Foucault, « Politique et éthique : une interview », in *Dits et écrits II*, Gallimard, Paris, 2001, p.1404.

## I. L'anonymat comme critique de l'intériorité privée

*Il m'arrive aussi de croire que, bien que rien ne se passe, je me rapproche du lieu où  
j'espérais combattre.*  
Maurice Blanchot, *Celui qui ne m'accompagnait pas*

Dans les dernières années de son parcours, Foucault a souligné à maintes reprises que le thème fondamental de ses recherches n'était pas tant le pouvoir que la question du sujet. C'est dans cette perspective que devient pleinement intelligible son choix de prendre les différents types de résistance au pouvoir comme point de départ de son analyse. En fait, ce nouveau point de départ implique une reformulation du problème politique :

Et si les luttes aujourd'hui n'étaient plus seulement des luttes contre les dominations politiques, plus seulement des luttes contre les exploitations économiques, mais des luttes contre des assujettissements identitaires?<sup>10</sup>

Plusieurs préféreraient voir ici une problématique exclusive au 3<sup>ème</sup> Foucault; mais tel n'est pas le cas. Bien sûr, cette reproblématisation est explicitement formulée dans le cadre de ses recherches à propos de l'esthétique de l'existence et du souci de soi chez les Grecs antiques. Et c'est bien là un problème selon plusieurs critiques, qu'on pourrait formuler ainsi : est-ce que l'esthétique de l'existence est compatible avec une résistance politique effective? Ne viendrait-elle pas dissoudre la tension antagoniste au profit d'un repliement sur soi narcissique? L'objection est de taille, et tout à fait pertinente, plus encore aujourd'hui qu'à l'époque où Foucault a écrit ces lignes. Mais elle présuppose une certaine idée de *l'affirmation politique* dont la remise en question constitue précisément un des enjeux de la reformulation du problème politique chez Foucault. On pourrait par exemple poser la question : *qui* est le sujet d'action politique chez Foucault? Mais l'unité de ce « qui », qui convient si bien au Ricoeur du *Soi-même comme un autre* lorsqu'il s'agit de mettre en évidence « l'irréductible » dimension qualitative du sujet, nous fait perdre de vue la puissance propre du *comment* qui commande les expériences foucauldienne. De sorte que la question la plus à même de nous faire entrer dans la conception foucauldienne de la résistance, ce n'est pas celle qui nous amènerait à mieux définir un sujet d'action politique, mais plutôt celle qui nous permet d'envisager la condition de possibilité propre à l'expérience du politique à notre époque : *comment faire sienne la force de l'anonymat?*

---

<sup>10</sup> Michel Foucault, *L'herméneutique du sujet*, Gallimard-Seuil, Paris, 2001, à l'endos.

Dans la foulée de Nietzsche, mais aussi de Bataille ou Blanchot, le concept d'expérience est au cœur de l'entreprise foucauldienne. C'est une expérience (limite) qui a pour but « d'arracher le sujet à lui-même (...) c'est une entreprise de dé-subjectivation. »<sup>11</sup> L'expérience chez Foucault, c'est quelque chose qui vient remettre en question l'unité du sujet. En ce sens, elle s'oppose à la conception courante de l'expérience comme quelque chose d'essentiellement personnel et privé, qui nous distinguerait absolument de ces autres qui n'ont pas vécu « les mêmes expériences que moi ». Pour Foucault,

Une expérience est quelque chose que l'on fait tout à fait seul, mais que l'on ne peut faire pleinement que dans la mesure où elle échappera à la pure subjectivité et où d'autres pourront, je ne dis pas la reprendre exactement, mais du moins la croiser et la retraverser.<sup>12</sup>

Dans cette remarque de Foucault, on voit que la conception de l'expérience comme désubjectivation préfigure également une certaine idée du commun et de sa production. La possibilité de poursuivre, croiser et retraverser l'expérience d'autrui ne va pas (jamais) de soi. Elle constitue vraisemblablement un des enjeux-clés de la résistance à l'ère du gouvernement par individualisation.

La confrontation entre Rorty et Foucault illustre cette situation et met en évidence le contexte actuel dans lequel s'inscrit la résistance. Dans son livre *Contingency, Irony and Solidarity*, Rorty privatise le *frisson du nous* avec un naturel et une aisance qui rend parfaitement l'*ethos* libéral qui domine sans partage, du moins en Amérique du Nord. Ou pour le dire autrement : Rorty a le mérite non négligeable d'exprimer très clairement le fond d'entente opérant dans les sociétés libérales (ou à tout le moins, son idéal de pacification des rapports humains). Il est un farouche défenseur de ce qu'il convient d'appeler *la privatisation de l'existence* :

I disagree with Foucault whether in fact it is necessary to form a new “we”. My principal disagreement with him is precisely over “we liberals” is or is not good enough.<sup>13</sup>

Many passages in Foucault exemplify what Bernard Yack has called the « longing for total revolution » (...) It is precisely this sort of yearning which I think should, among citizens of a liberal democracy, be reserved for private life. (...) Most

---

<sup>11</sup> Michel Foucault, « Entretien avec Michel Foucault », in *Dits et écrits II 1976-1988*, Gallimard, Paris, 2001, p. 862.

<sup>12</sup> « Entretien avec Michel Foucault », p. 866.

<sup>13</sup> Rorty, Richard, *Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge University Press, New York, 1989, p.64.

ironists confine this longing to the private sphere, as Proust did and as Nietzsche and Heidegger should have done. *Foucault was not content with this sphere.*<sup>14</sup> (Je souligne)

La critique de Rorty est très claire : Foucault ne sait pas se contenter des libertés telles qu'elles lui sont consenties dans le cadre de nos démocraties libérales contemporaines.<sup>15</sup> Sa critique renvoie à une distinction très nette entre les sphères publique et privée, en soulignant que le genre de changements auquel Foucault aspire, les désubjectivations qu'il souhaiterait voir se répandre pour permettre l'émergence de nouveaux « nous », devraient être limitées à la sphère individuelle, ou plus précisément, à l'intériorité privée. Rorty par ailleurs psychologise Foucault en le présentant subtilement comme « immature », dans la mesure où il ne sait pas contenir son désir de « totalité ». Rorty ne récuse pas directement les expériences qui arrachent le sujet à lui-même ; mais ces expériences ne doivent pas « déborder », le sujet doit tout de même savoir rester *privé*. Un partenaire de l'ordre établi. Un atome de liberté.<sup>16</sup>

Rorty touche juste. Foucault ne veut pas se contenter d'une stricte esthétique de l'existence d'obéissance libérale. Sa critique nous permet de mieux identifier le rôle crucial de la remise en question du sujet dans le projet foucauldien. La question de l'anonymat et de la résistance se formule comme critique de l'intériorité privée et moyen de la désoccuper. L'anonymat foucauldien pourfend la distinction libérale entre le public et le privé. Il ouvre la voie à une politisation de la vie quotidienne, là où Rorty invariablement psychologise le vouloir-vivre. En ce sens, on pourrait parler chez Foucault de *résistance extatique*, dans la mesure où il s'agit d'une résistance qui implique un « sortir au dehors » de la forme désormais obsolète de l'intériorité privée, afin de se rendre disponible et pouvoir participer à de nouvelles formes d'être-en-commun. *Il y a chez Foucault une figuration inédite du politique, qui pose l'anonymat comme seuil premier de la politisation de l'existence.*

---

<sup>14</sup> *Contingency, Irony and Solidarity*, p.65.

<sup>15</sup> Rorty a affirmé à diverses reprises sa position à ce sujet : « I think that contemporary liberal society already contains the institutions for its own improvement – an improvement which mitigates the dangers Foucault sees. Indeed, my haunch is that Western social and political thought may have had the last *conceptual* revolution it needs. » *Contingency, Irony and Solidarity* (p.64). Ou encore : « On my view, we should be more willing than we are to celebrate bourgeois capitalist society as the best polity actualized so far (...) » Richard Rorty, *Consequences of Pragmatism*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1982, p.210.

<sup>16</sup> Voir à ce sujet l'analyse du libéralisme comme forme de gouvernement « qui se propose de produire de la liberté à chaque instant » in Michel Foucault, *La naissance du biopolitique*, Gallimard-Seuil, Paris, 2004.



Ce thème de l'anonymat chez Foucault se profile à la jonction entre une certaine conception du langage et de la littérature, une pratique unique de l'écriture et une conception des rapports entre sujet et vérité sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir plus loin dans cet essai. Il trouve d'abord sa source dans une certaine conception de la littérature comme « passage au dehors » qui fait voler le « je » parlant en éclats :

Au moment où l'intériorité est attirée hors de soi, *un dehors creuse le lieu même où l'intériorité a l'habitude de trouver son repli et la possibilité d'un repli* : une forme surgit – moins qu'une forme, une sorte d'anonymat informe et têtue – qui dépossède le sujet de son identité simple (...) le dépossède de son droit immédiat à dire Je.<sup>17</sup> (Je souligne)

On reconnaît ici le thème célèbre de la mort de l'homme et de la disparition du sujet. Pour le Foucault de cette époque, « l'expérience nue du langage » met à mal le sujet qui parle; elle en dissout l'unité, le fait « disparaître ». L'être du langage n'apparaît pour lui-même que dans la disparition du sujet :

Le jeu propre, autonome du langage vient se loger là précisément où l'homme vient de disparaître. Depuis, on peut dire que *la littérature est le lieu où l'Homme ne cesse de disparaître au profit du langage*. Où « ça parle », l'homme n'existe plus.<sup>18</sup>

Il y aurait beaucoup à dire sur « cet anonymat du langage libéré »<sup>19</sup>, mais ce qui nous intéresse ici, c'est de montrer en quoi cette conception du langage et de la littérature est partie prenante chez Foucault d'une pratique de la résistance. On voit d'abord qu'elle interdit de prendre l'intériorité de « l'homme » pour refuge; elle remet en doute la possibilité d'une intériorité irréductible au dehors, d'un sujet constitué *a priori*. On rencontre une fois encore le thème de la désobjectivation : faire l'expérience du langage en tant que tel, ici dans un contexte littéraire, c'est l'occasion d'une désobjectivation.

On a déjà beaucoup écrit sur la fonction désobjectivante de la critique foucauldienne, sur la critique comme désobjectivation et « condition cruciale de la liberté » (Couzens Hoy). Dans cette perspective, l'enjeu est de nous faire voir la contingence de ce que nous sommes devenus, et ainsi de montrer que ce qui semblait le plus naturel et évident dans nos comportements et nos institutions est susceptible d'être transformé. Évidemment, tout l'art de la critique

---

<sup>17</sup> Michel Foucault, « La pensée du dehors », in *Dits et écrits I*, Gallimard, Paris, 2001, p. 562.

<sup>18</sup> Michel Foucault, « L'homme est-il mort? », in *Dits et écrits I*, Gallimard, Paris, 2001, p. 572.

<sup>19</sup> « La pensée du dehors », p. 565.

foucauldienne ici est de ne suggérer aucune voie concrète de transformation – de là le problème qu'on a déjà évoqué d'une résistance « en négatif » chez Foucault et les reproches de nihilisme qui s'en suivent. Cette négativité essentielle de la critique est évidemment centrale chez Foucault; on en retrouve par exemple une illustration claire dans cette déclaration où, refusant d'entrer dans le jeu des alternatives « constructives », il affirme : « Je pense qu'imaginer un autre système, cela fait actuellement encore partie du système. »<sup>20</sup>

Cette analyse du projet foucauldien centrée autour de l'idée de désubjectivation me semble tout à fait pertinente. Mais dans le cadre de ce travail, elle demeure trop générale et demande à être précisée. Quelle subjectivité s'agit-il ici de désoccuper? Au-delà de la critique philosophique de l'unité du sujet, et en complément à ce que nous avons déjà mis en lumière avec Rorty, la réponse foucauldienne est sans équivoque : il s'agit de la subjectivité humaniste, et plus précisément, d'un certain rapport au pouvoir commandé par les idéaux de l'humanisme :

L'humanisme, c'est ce qui a inventé tour à tour ces souverainetés assujetties que sont l'âme (souveraine sur le corps, soumise à Dieu), la conscience (souveraine dans l'ordre du jugement; soumise à l'ordre de la vérité), l'individu (souverain titulaire de ses droits, soumis aux lois de la nature ou aux règles de la société), la liberté fondamentale (intérieurement souveraine, extérieurement consentante et accordée à son destin). Bref, l'humanisme est tout ce par quoi en Occident *on a barré le désir du pouvoir* – interdit de vouloir le pouvoir, exclu la possibilité de le prendre. Au cœur de l'humanisme, la théorie du *sujet* (avec le double sens du mot).<sup>21</sup>

La réponse de Foucault ne renvoie donc pas seulement à une forme déterminée historiquement de production de subjectivité (l'humanisme), mais de manière beaucoup plus intéressante dans le cadre de cette étude, à une certaine manière d'entrer en relation avec « le » pouvoir. Foucault dit que l'humanisme a fonctionné en tant que restriction au désir de pouvoir, qu'il l'a conçu de manière telle qu'il devient finalement impossible de s'en saisir. Qu'est-ce que cela signifie au juste? Dans sa version libérale telle que défendue par Rorty, cela pourrait vouloir dire qu'en se contentant de la stricte séparation entre public et privé, nous ne parviendrons jamais à réellement mettre en cause le système de notre assujettissement. Dans cet ordre d'idée, il semble bien que Rorty ait tout à fait raison de supposer chez Foucault un désir de pouvoir, « a longing for total revolution » qui déborde les limites qui définissent le

<sup>20</sup> Michel Foucault, « Par-delà le bien et le mal », in *Dits et écrits I*, Gallimard, Paris, 2001, p. 1102.

<sup>21</sup> « Par-delà le bien et le mal », p. 1094.

sujet de droit de nos démocraties libérales telles que nous les connaissons. Saisir le pouvoir, dans une perspective foucauldienne, cela ne signifie certainement pas se saisir de l'État, ou d'un quelconque « organe » de pouvoir. Est-ce à dire que ce désir de pouvoir dont fait état Foucault serait précisément ce qui permettrait d'aller à l'encontre de la privatisation de l'existence? Ce que Rorty ne permet pas de penser, ce pourquoi « total revolution » n'apparaît guère ici que comme un sinistre mot-épouvantail (le désir de pouvoir est-il nécessairement totalitaire?), c'est le devenir-révolutionnaire, c'est la fenêtre de politisation que Foucault entrouvre et les pratiques de liberté qui y correspondent.

## II. Murmure et combat

*Celui-là pétrit le plus de réalité, qui saisit le plus d'irréalité.*  
Giorgio Agamben, *Stanze*

Nous avons déjà indiqué comment ces fameux silences « nihilistes » habilement orchestrés par Foucault délimitent une pratique de la critique comme désubjectivation. Cette évaluation est juste, mais toutefois insuffisante : elle ne permet pas de rendre compte du rapport déterminant entre anonymat et résistance politique dans son œuvre, et plus précisément, du travail de figuration d'un seuil du politique dans son écriture. S'il y a effectivement un désir de pouvoir chez Foucault qui puisse nous permettre de dépasser la « forme désormais impropre et insensée de l'individualité » comme le dit Agamben dans *La communauté qui vient*, il faut le chercher du côté de l'anonymat, dans son effort pour faire sienne la force de l'anonymat. Foucault ne se contente pas de nous inviter à désoccuper les souverainetés assujettissantes héritées de l'humanisme : d'une certaine manière, il le *fait* (et nous permet de le faire) à travers sa narration. Aux restrictions humanistes encadrant traditionnellement le désir de pouvoir, Foucault répond par une mise sous tension de son écriture qui induit une nouvelle intimité, une proximité accrue avec « le » pouvoir. Ou pour le dire autrement : la tension dans l'écriture de Foucault, sa violence propre, se profile sur le seuil d'un devenir-imperceptible, d'une figure de l'anonymat qui est simultanément la trace d'une nouvelle ligne de front, au cœur de nos assujettissements. Si Foucault ne cesse de disparaître, s'il écrit « pour ne plus avoir de visage », c'est pour *nous* montrer, c'est pour s'insérer là où « il se passe » quelque chose – une puissance en commun?

Commentant son *Surveiller et punir*, Foucault rappelle l'effet souvent paralysant que sa lecture a pu provoquer, en particulier chez de nombreux intervenants sociaux. Il s'en réjouit : cela prouve qu'on le lit comme « une expérience qui change », que son livre a eu un effet transformateur :

On le lit comme une expérience qui change, qui empêche d'être toujours les mêmes (...) Cela montre que, dans le livre, *s'exprime une expérience bien plus étendue que la mienne. Il n'a rien fait d'autre que de s'inscrire dans quelque chose qui était effectivement en cours*; dans, pourrions-nous dire, la transformation de l'homme contemporain par rapport à l'idée qu'il a de lui-même. D'autre part, le livre a aussi travaillé pour cette transformation.<sup>22</sup> (Je souligne)

Ce désir d'une insertion chirurgicale dans le réel afin d'atteindre à une efficacité maximale me semble tout à fait caractéristique de la démarche foucauldienne. De nombreux passages témoignent de ce désir d'entrer en parfaite résonance avec le réel, de cet « impossible anonymat » (Bellour) qui constitue la tension intime de son projet d'écriture. Nulle part mieux que dans les premières phrases de l'introduction à *L'ordre du discours* ce désir est-il mieux exprimé :

Dans le discours qu'aujourd'hui je dois tenir, et dans ceux qu'il me faudra tenir ici, pendant des années peut-être, *j'aurais voulu pouvoir me glisser subrepticement. Plutôt que de prendre la parole, j'aurais voulu être enveloppé par elle, et porté bien au-delà de tout commencement possible*. J'aurais aimé m'apercevoir qu'au moment de parler une voix sans nom me précédait depuis longtemps: il m'aurait suffi d'enchaîner, de poursuivre la phrase, de me loger, sans qu'on y prenne garde, dans ses interstices, comme si elle m'avait fait signe en se tenant, un instant, en suspens. De commencement, il n'y en aurait donc pas; *et au lieu d'être celui dont vient le discours je serais plutôt au hasard de son déroulement, une mince lacune, le point de sa disparition possible*.<sup>23</sup> (Je souligne)

---

<sup>22</sup> « Entretien avec Michel Foucault », p. 864.

<sup>23</sup> Michel Foucault, *L'ordre du discours*, Gallimard, Paris, 1970, p. 7-8. On ne manquera pas ici de voir à quel point le thème de l'anonymat chez Foucault plonge de profondes racines chez Blanchot. Une symétrie proprement déconcertante se profile entre un Foucault qui s'expose ici dans la nudité (initiale) de son désir d'anonymat, et cet extrait de *Celui qui ne m'accompagnait pas*, où Blanchot, de l'autre côté, se trouve à l'orée, à l'écoute du combat (final) : « Il m'arrive de m'entendre penser : ce n'est peut-être que le commencement. Il m'arrive aussi de croire que, bien que rien ne se passe, je me rapproche du lieu où j'espérais combattre. *C'était ici, là-bas, d'où je l'entendais parler, et c'est le combat qui me parlait. Ici a lieu le combat décisif, tout est prêt pour la décision, les paroles elles-mêmes sont prêtes, elles sont mêmes déjà prononcées, la décision n'est pas seulement prête, elle est tombée, tout a donc pris fin?* Oui, tout a pris fin; et qu'est-ce qui a été décidé? Cela même qu'il n'y aurait pas de fin, de sorte que je continue à entendre le combat, je me rapproche du lieu de la décision, et je me dis : ce n'est peut-être encore que le commencement, toujours seulement le commencement. » Maurice Blanchot, *Celui qui ne m'accompagnait pas*, Gallimard, Paris, 1953, p. 118. (Je souligne)

On connaît l'immense effort déployé par Foucault afin de miner une certaine conception de l'histoire comme continuité, abri privilégié pour la souveraineté de la conscience et « corrélât indispensable à la fonction fondatrice du sujet. »<sup>24</sup> Mais en faisant état de son désir d'être « enveloppé » dans l'intériorité du discours (dominant, il va sans dire) et d'en n'être que le simple prolongement, ne souscrirait-il pas ainsi précisément à cette confortable continuité?<sup>25</sup> Dans cette réticence à *prendre la parole*, à interrompre formellement « l'ordre du discours » établi, ou ce qui revient au même ici, dans son extrême souci de s'insérer aussi efficacement que possible dans le discours en sa rareté, *tel qu'il est donné*, ne ferait-il donc rien d'autre que de s'arrêter tout juste devant ce que Lacan a appelé « le vide de l'acte »?<sup>26</sup>

Ce passage magnifique – certainement un des plus beaux de toute son œuvre – condense et reconduit une série de problématiques que nous avons réunies ici sous le thème de l'anonymat. C'est une leçon inaugurale pour le moins paradoxale : Foucault y prend effectivement la parole, mais pour apparemment n'en aménager que le retrait. Il souhaiterait n'être que le point de disparition possible du discours; et peut-être ici le devient-il, effectivement. Dans l'expression de « cet irréalisable désir d'être nulle part » dont Foucault fait état ailleurs dans son œuvre, il faudrait dès lors savoir reconnaître la pratique aguerrie d'un non-lieu – un pointillé sur la ligne du « On meurt » de Blanchot.

Il faudrait que je suppose que dans mon discours il n'y va pas de ma survie? Et qu'en parlant je ne conjure pas ma mort, mais que je l'établis; ou plutôt que j'abolis toute intériorité en ce dehors qui est si indifférent à ma vie, et si neutre qu'il ne fait point la différence entre ma vie et ma mort?<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris, 1969, p.21.

<sup>25</sup> Discutant de sa reprise par Godard dans les *Histoire(s) du cinéma*, Rancière insiste plutôt sur le caractère circonstanciel de ce discours tenu par Foucault lors de sa séance inaugurale au collège de France. Pour Rancière, il s'agit d'un discours d'intronisation, « genre où, dit-il, il est requis de faire l'éloge du défunt auquel on succède. » Rancière poursuit en soulignant que cette « voix anonyme qui rend possible toute parole » est celle de Jean Hyppolite, auquel Foucault succède dans la chaire d'histoire des systèmes de pensée. Voir Jacques Rancière, *Le destin des images*, La fabrique, Paris, 2003, p. 47-48.

<sup>26</sup> Le « vide » ainsi posé, ne manquerait que quelques « actes performatifs », c'est-à-dire ici « intrinsèquement » politiques, pour le conjurer. Mais cela suffira-t-il jamais à « restituer au discours son caractère d'événement » et à « lever enfin la souveraineté du signifiant », tel que le formule Foucault plus loin dans cette même leçon inaugurale au Collège de France? Nous avons déjà présenté dans l'introduction le rapport entre performativité et politique. Ici, notons simplement qu'à la critique dans *Mille plateaux* des limites du performatif en regard des agencements collectifs d'énonciation, on peut sans doute adjoindre une analyse des pratiques discursives chez Foucault qui semble elle aussi vouloir aller au-delà du performatif proprement dit.

<sup>27</sup> *L'archéologie du savoir*, p.274.

Chez le Foucault de *L'ordre du discours* et de *L'archéologie du savoir*, ce combat sur la ligne du Dehors devient une tentative de concevoir le discours et la pratique discursive en tant qu'événement. D'abord, c'est une question de mise en disponibilité : il faut « se tenir prêt à accueillir à chaque moment du discours son irruption d'événement »; il faut décrire patiemment l'espace d'extériorité du discours pour « se rendre libre pour décrire en lui et hors de lui des jeux de relations »; c'est finalement, en regard du champ d'exercice de la fonction énonciative, procéder à « une certaine conversion du regard et de l'attitude pour pouvoir le reconnaître et l'envisager en lui-même. »<sup>28</sup> Plusieurs passages de *L'archéologie* laissent ainsi voir un Foucault qui cherche à se conformer à ce champ des énoncés afin de pouvoir s'y glisser, anonyme, et y être « de bout en bout actif », comme ce champ l'est lui-même. Anonymat tonique.

Mais en parallèle, tout le défi de ce premier Foucault est de nous montrer en quoi « parler, c'est faire quelque chose »<sup>29</sup>, comment « il faut concevoir le discours comme une violence que nous faisons aux choses, en tout cas comme une pratique que nous leur imposons »<sup>30</sup> ou encore comment les discours sont « des pratiques qui forment systématiquement les objets dont ils parlent »<sup>31</sup>. C'est précisément cette violence faite aux choses que Foucault rend perceptible à travers cette mise en scène d'un souci extrême de ne pas faire irruption, de ne rien interrompre; c'est précisément cette pratique qui s'exprime là même où il ne prend la parole que pour en aménager le retrait. Les fictions qu'il met en œuvre, on pourrait dire d'une certaine façon qu'elles prennent en charge l'invisible : elles constituent « l'intermédiaire neutre, l'interstice des images »<sup>32</sup>, le fond anonyme sur lequel peuvent apparaître les configurations discursives.

Foucault ne se contente donc pas, de prendre la parole, au sens où on l'entend généralement : il figure le lieu même du combat. Dans *L'ordre du discours*, il présente le discours lui-même comme « ce pour quoi, ce par quoi on lutte, le pouvoir dont on cherche à s'emparer »<sup>33</sup>. Il y a donc chez le premier Foucault une politisation de l'enjeu énonciatif : et c'est peut-être là sa contribution majeure, sur laquelle nous devons revenir. Mais pour l'instant, on peut sans

---

<sup>28</sup> *L'archéologie du savoir*, p. 37, 41 et 145. Dans *Truth and Singularity. Taking Foucault into Phenomenology*, Rudi Visker décrit le concept de discours chez Foucault dans une optique similaire: « Far from being itself an anonymous subject, "discourse" is simply making our own subjectivity more anonymous, and less in our control that we had hoped it to be. » Kluwer Academic Publishers, Dordrecht, 1999, p.4.

<sup>29</sup> *L'archéologie du savoir*, p. 272.

<sup>30</sup> *L'ordre du discours*, p. 55.

<sup>31</sup> *L'archéologie du savoir*, p. 67.

<sup>32</sup> *La pensée du dehors*, p. 552.

<sup>33</sup> *L'ordre du discours*, p. 12.

doute conclure que si vraiment Foucault écrit « pour ne plus avoir de visage », c'est, d'une certaine manière, pour pouvoir faire sienne la force de l'anonymat.

### III. Biopolitique mineure

*Sois plusieurs, mais ne soit qu'un avec tout ce qui SE résiste.*  
Santiago Lopez Petit, *Horror vacui*

Dans la première partie de ce travail, nous avons esquissé une première fois le rapport étroit qui s'instaure chez Foucault entre anonymat et résistance politique. D'une certaine manière, on peut dire que Foucault a d'abord cherché à penser la puissance de l'anonymat au niveau de « l'ordre du discours ». À cet effet, on a vu comment c'est en référence à la littérature (et en particulier, à Blanchot) que Foucault a développé sa conception d'un dehors à même le langage qui permette de désoccuper la forme de l'intériorité privée, et qui culmine dans la politisation de l'enjeu énonciatif.

Dans cette deuxième partie, nous déplacerons légèrement la perspective, afin de mettre davantage en évidence la mise sous tension radicale de l'existence qu'implique cette pensée de l'anonymat. À cet égard, le texte *Qu'est-ce qu'un auteur?* apparaît absolument crucial : il s'y dessine les prémisses d'un déplacement significatif de l'enjeu énonciatif vers le domaine de l'éthopoïétique, que nous allons maintenant chercher à élucider.

Jusqu'au début des années 70, Foucault semble avoir attribué à la littérature un statut privilégié par rapport aux autres discours, une extériorité relative qui fondait son potentiel de subversion. Dans *L'ordre du discours* encore, il souligne comment

Tous ceux qui (...) ont essayé de contourner cette volonté de vérité (...), tous ceux-là, de Nietzsche à Artaud à Bataille, doivent maintenant nous servir de signes, hautains sans doute, pour le travail de tous les jours.<sup>34</sup>

Mais progressivement, Foucault se détourne des « cas » littéraires, pour porter son attention vers les pratiques de résistance politiques proprement dites. Cette transition correspond  *grosso modo*  à son engagement dans le GIP, le Groupe d'Information sur les Prisons. Si une certaine approche des cas littéraires a permis à Foucault de penser une première fois la transgression

---

<sup>34</sup> *L'ordre du discours*, p.22-23.

de l'ordre, ceux-ci deviennent par contre beaucoup moins utiles lorsqu'il s'agit désormais de penser l'émergence de formes collectives de résistance. Revel souligne brillamment cette aporie :

Les « cas » littéraires sont certes des événements *singuliers*, c'est-à-dire extraordinaires; mais ce sont aussi, plus banalement (...) des « cas » *individuels* sans recomposition possible, c'est-à-dire des fragments de solitude.<sup>35</sup>

Pour Revel, les cas littéraires ne sont guère appropriés pour penser la résistance dans la mesure où ils ne permettent pas de penser la production de commun :

Tant qu'il ne s'agissait que de mouvements individuels de résistance, le problème était seulement d'échapper le plus longtemps possible aux stratégies de récupération de discours. Dans le cas de foyers collectifs de résistance, c'est la constitution et le devenir des foyers eux-mêmes, *en tant que collectifs*, qui est maintenant à problématiser.<sup>36</sup>

Le déplacement de la problématique de travail foucauldienne pose désormais une question déterminante : qu'est-ce que la résistance? La réponse qui s'impose communément et étymologiquement suppose un arrêt, un blocage : ¡no pasarán! C'est la résistance définie essentiellement dans son être-contre : elle pose le pouvoir en extériorité. L'usage d'inspiration psychanalytique du mot est sans doute le plus apte à nous en révéler l'insuffisance : « elle est en résistance » dira-t-on, ce qui veut dire, à toute fin pratique, qu'elle est cernée. Pensée en terme réactifs, la résistance a nécessairement le souffle court. Jamais elle n'arrivera à traverser le *mainstream*. Il lui manquerait – des bras de mer. À l'ère du biopouvoir et de la privatisation des existences, il ne s'agit plus tant de ré-sister que de con-sister. Respirer au politique présent. Conspirer – le pouvoir.

La percée théorique élaborée en parallèle par Foucault et Deleuze redéfinit les termes du singulier et du multiple, du pouvoir et de la résistance, en s'en tenant au plus près de la mise en consistance des existences. La question de la résistance/consistance ainsi posée, l'expression «production du commun » devient par contre légèrement incommode. On sait par exemple que Negri l'affectionne particulièrement. Mais comme plusieurs passages de son œuvre, elle

---

<sup>35</sup> Judith Revel, « La pensée verticale : une éthique de la problématisation », in Frédéric Gros (éd.), *Foucault. Le courage de la vérité*, PUF, Paris, 2002, p. 76.

<sup>36</sup> Judith Revel, *Scolie de Michel Foucault : de la transgression littéraire à la pratique politique*, texte mise en ligne à [www.multitudes.org](http://www.multitudes.org) (mai 2003).



tend à télescoper le lieu de la résistance et de la mise en consistance, à le « généraliser » d'une distance qui oscille entre le descriptif et le performatif – et qui agit finalement comme *dis-play* dépotentialisant.<sup>37</sup>

C'est de la *mise en jeu* de l'existence impliquée dans la conception foucauldienne de la résistance dont il s'agit de rendre compte dans la foulée de l'idée d'anonymat. Ce passage sur la ligne du dehors tel que nous l'avons souligné plus tôt et qui signifiait la dissolution de l'intériorité privée se double désormais d'une dimension collective essentielle, dans la mesure où comme l'affirme magnifiquement Lopez Petit, « seul un nous-autre peut se constituer dans sa dés-identification continue. »<sup>38</sup> Ce qui signifie d'abord, à la verticale de sa vie : *résister en personne*. Comme on dirait : croire en quelqu'un.

Deleuze a souligné cette ambivalence constitutive de la mise en jeu intime qui anime la conception foucauldienne de la résistance d'une façon extrêmement suggestive. Il aurait dit un jour à Foucault : « Vous avez été le premier à nous apprendre quelque chose de fondamental : l'indignité de parler pour les autres. » On connaît l'effort déployé par Foucault dans le cadre des luttes menées par le GIP afin de restituer aux prisonniers la possibilité d'une parole autonome. D'une main assurée, Deleuze nous écarte du versant simplement autonomiste et libertaire de la prise de parole en nom propre, de l'aspect bêtement affirmatif (et désormais dangereusement idéologique) que prend trop souvent l'expression à la première personne, pour littéralement nous donner à voir en quoi elle « consiste » :

Qu'est-ce que ça veut dire parler pour son compte et non pour les autres?  
Évidemment, ce n'est pas chacun son heure de vérité ni ses Mémoires ou sa

---

<sup>37</sup> L'exposition (*display*) participe d'une logique de la représentation dont le dépassement est au cœur du projet philosophique de Foucault et de Deleuze. C'est dans cette opposition entre une certaine théâtralité du *display* (comme nous l'enseignent les *Performance Studies*) et la tension incorporée vers un devenir-imperceptible qu'il faut penser l'anonymat. Dans la justification méthodologique de leur projet théorique, Hardt et Negri insistent particulièrement sur la dimension performative de cet effort, sur son rôle potentiellement mobilisateur sur le plan politique: « La multitude a besoin d'un projet politique pour exister. Ayant examiné les conditions qui rendent la multitude possible, il nous faut déterminer le type de projet politique *susceptible de lui donner vie*. » Michael Hardt et Antonio Negri, *Multitude. Guerre et démocratie à l'âge de l'Empire*, Boreál, 2004, p. 250. Cette dimension performative du projet philosophique de Hardt et Negri témoigne d'une compréhension novatrice du rôle performativo-littéraire du *Manifeste du parti communiste* en rapport à la *possibilité* de la révolution. Pour une réflexion féconde à ce sujet, voir l'article de Wenceslao Galán, « Sentido y subversión. Sobre la lógica del manifiesto, in *Espai en blanc*, N1-2 "Vida y política", Bellaterra, Barcelona, 2006, p. 135-154. Voir aussi Marina Garcés, *Las prisiones de los posibles*, Bellaterra, Barcelone, 2002. Dans le cas de Hardt et Negri, il faut se demander si leur description de la multitude, malgré son indéniable pertinence, ne porte pas malgré elle le danger de la mettre *bors-jeu*, en voulant si résolument l'ex-poser. Peut-être n'y a-t-il en effet de politique de la multitude que nocturne...

<sup>38</sup> Santiago Lopez Petit, *El infinito y la nada. El querer vivir como desafío*, Edicions Bellaterra, Barcelone, 2003, p.191.

psychanalyse, ce n'est pas la première personne. *C'est nommer les puissances impersonnelles, physiques et mentales, que l'on affronte et que l'on combat, dès que l'on essaie d'atteindre un but, et que l'on ne prend conscience du but que dans ce combat. En ce sens, l'être même est politique.*<sup>39</sup> (Je souligne)

La politisation de l'enjeu énonciatif chez Foucault suppose une mise sous tension qui révèle une opacité constitutive : résistance tungstène. Dans ce passage magnifique, Deleuze parvient à transmettre l'idée d'un être-en-vigueur éthopoïétique sans lequel la résistance n'aurait tout simplement *pas lieu*. Et c'est sans doute dans cette perspective que la description de Foucault faite par Deleuze dans *l'Abécédaire* est à prendre en compte : un Foucault sous extrême tension et capable de la plus grande maîtrise, dont l'arrivée dans une pièce suffisait, dit-il, à en changer l'atmosphère; un Foucault « précurseur sombre entre deux potentiels » – une puissance de résister.

En dernière analyse, cette puissance de résister n'est-elle pas finalement rien d'autre que celle de la « vie [qui] devient résistance au pouvoir quand le pouvoir prend pour objet la vie »? « Quand le pouvoir devient biopouvoir, la résistance devient pouvoir de la vie »<sup>40</sup> : cette équation politico-philosophique que Deleuze nous propose dans son *Foucault*, pour être véritablement opératoire, implique une fonction éthopoïétique, sans laquelle le concept de résistance se montre insuffisant – sans laquelle on n'atteint pas tout à fait à l'idée que « l'être même est politique »<sup>41</sup>. Ici, on commence à entrevoir comment l'exigence éthique qui découpe la vie et l'œuvre de Foucault, ce « tranchant historique de la spiritualité » qu'il thématise dans les dernières années de sa vie, n'est pas entièrement soluble dans les descriptions vitalistes deleuziennes. Nous y reviendrons dans la dernière partie de ce travail. Pour l'instant, soulignons simplement que Deleuze nous permet d'aborder dans un même souffle biopouvoir, résistance et éthopoïétique chez Foucault.

Évidemment, l'idée de biopouvoir chez Foucault n'apparaît qu'à l'époque de *Il faut défendre la société* et de *La volonté de savoir*. Mais déjà dans *Qu'est-ce qu'un auteur?*, on trouve une conception

---

<sup>39</sup> Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Éditions de Minuit, Paris, 1990/2003, p. 121.

<sup>40</sup> Gilles Deleuze, *Foucault*, Éditions de Minuit, Paris, 1986, p. 98.

<sup>41</sup> Ce qui pose de plein fouet la question de la relation entre nihilisme et éthopoïétique, et celle plus générale de la relation entre nihilisme et vouloir-vivre, question axiale de l'œuvre de Lopez petit. Le vitalisme deleuzien serait-il incapable de laisser place au nihilisme, tel que Lopez Petit le suggère? Ce qui est vraisemblablement en jeu dans une telle question, c'est la possibilité de penser l'être comme étant politique avec suffisamment de radicalité.

de l'éthique définie en étroite relation à l'anonymat qui préfigure certains développements subséquents de son œuvre. Plusieurs continuent encore aujourd'hui de s'étonner du « tournant éthique » du dernier Foucault, et voudraient s'en tenir à ce qu'ils reconnaissent chez lui comme étant proprement politique (et qui se réduit souvent à quelques passages de *Surveiller et punir*). Ils se refusent à considérer l'idée que le politique pourrait être un degré d'intensité au sein de l'élément éthique, tel que Foucault le suggère à maintes reprises, dans les dernières années de sa vie il faut bien le dire.<sup>42</sup>

Dans le texte *Qu'est-ce qu'un auteur?*, Foucault poursuit sa critique contre les souverainetés assujettissantes de l'humanisme et pose une nouvelle fois le problème des mises en consistance opérée par le discours, cette fois à travers une critique serrée des unités présumées dans les notions « d'œuvre », et surtout, « d'auteur ». « Qu'est-ce donc que cette curieuse unité qu'on désigne du nom d'œuvre? » se demandera-t-il, pour ensuite souligner que « le mot « œuvre » et l'unité qu'il désigne sont probablement aussi problématiques que l'individualité de l'auteur. »<sup>43</sup>

Ce qui nous intéresse plus directement ici, c'est évidemment sa fameuse reprise de la formulation de Beckett : « Qu'importe qui parle, quelqu'un a dit qu'importe qui parle. » Écoutons ce qu'en dit Foucault :

Dans cette indifférence, je crois qu'il faut reconnaître un des principes éthiques fondamentaux de l'écriture contemporaine. Je dis « éthique », parce que cette indifférence (...) est une sorte de règle immanente, sans cesse reprise, jamais tout à fait appliquée, un principe qui ne marque pas l'écriture comme résultat mais *la domine comme pratique*. (Je souligne)

Si Foucault insiste pour dire que ce principe d'indifférence est éthique, c'est dans la mesure où il domine l'écriture comme *pratique*. Et dans cette pratique d'écriture soulignera-t-il plus loin, « il est question de l'ouverture d'un espace où le sujet écrivant ne cesse de disparaître. » On peut donc dire que l'écriture apparaît ici comme pratique de l'anonymat; c'est une autre fois l'idée d'« écrire pour ne plus avoir de visage ». Mais en quoi cette pratique de l'anonymat peut-elle être proprement dite « éthique »? N'y a-t-il pas quelque chose de parfaitement contre-intuitif (ou, à tout le moins, de profondément anti-lévinassien) à promouvoir quelque chose

---

<sup>42</sup> Voir par exemple cet interview accordé à une brochette de philosophes nord-américains de renom, parmi lesquels Charles Taylor et Richard Rorty, où il affirme : « Je serais assez d'accord pour dire qu'en effet ce qui m'intéresse c'est beaucoup plus la morale que la politique, ou, en tout cas, *la politique comme une éthique*. » (Je souligne) « Politique et éthique : une interview », in *Dits et Écrits II*, p. 1404.

<sup>43</sup> Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur? », in *Dits et écrits I*, p. 794-795.

comme une indifférenciation « éthique »? Au contraire de ce qu'une lecture superficielle pourrait laisser croire, *Qu'est-ce qu'un auteur?* ne vise pas à éliminer le sujet individuel, au sens d'une « mort de l'homme » qui ne laisserait plus place qu'à un froid structuralisme de la pensée, où les sujets seraient dépourvus de toute agencéité. En fait, c'est tout le contraire. Ou presque...

Nous avons déjà montré plus haut comment l'expérience de l'anonymat constitue une perturbation radicale du texte de notre existence qui ouvre sur une conception renouvelée de la résistance. Dans cette perspective, si la pratique de l'anonymat est éthique, c'est dans la mesure où elle implique une mise en jeu radicale de l'existence, suivant la définition d'Agamben : « Éthique n'est pas la vie qui se soumet simplement à la loi morale, mais celle qui accepte de se mettre en jeu dans ses gestes, irrévocablement et sans réserve. »<sup>44</sup>

Cette conception de l'éthique se soustrait entièrement aux catégories juridiques. Elles-mêmes se trouvaient déjà dépassées par l'évolution d'un biopouvoir au sein duquel « c'est la vie beaucoup plus que le droit qui est devenue l'enjeu des luttes politiques. »<sup>45</sup> Elle implique d'autre part une mise à nue radicale du sujet parlant, elle-même déjà subtilement préfigurée dans la formule de Beckett : « qu'importe qui parle, *quelqu'un a dit* qu'importe qui parle. » L'anonymat du sujet parlant mis ici en scène par Beckett ne serait finalement qu'une manière particulièrement réussie de mettre en évidence *l'experimentum linguae*, l'expérience du langage en tant que tel, expérience de désubjectivation par excellence à laquelle Agamben revient constamment au fil de son œuvre; une expérience éminemment « commune », mais aussi profondément singulière et chargée d'une puissance éthopoïétique. Expérience dans laquelle il en va de la production même de la subjectivité :

Une subjectivité se produit là où le vivant, rencontrant le langage et s'y mettant en jeu sans réserve, exhibe en un geste la propre irréductibilité à celui-ci. Tout le reste est psychologie et nulle part en psychologie ne trouvons-nous quelque chose comme un sujet éthique, une forme de vie.<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> Giorgio Agamben, *Profanazioni*, Nottetempo, Roma, 2005, p. 77.

<sup>45</sup> Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I : la volonté de savoir*, Gallimard, Paris, 1976, p. 191.

<sup>46</sup> *Profanazioni*, p. 81.

#### IV. *Being-sharp* ou la question du frottement

*À tout ce qui arrive, souviens-toi de te retourner vers toi-même afin de chercher quelle puissance tu possèdes pour en faire usage.*  
Épictète

*Le terme, c'est notre action qui se trouve à la base du jeu de langage.*  
Wittgenstein, *De la certitude*

Chez Foucault, on trouve une exigence éthique décidément très proche de celle d'un Wittgenstein, sur le seuil d'un positivisme raréfié; un rapport au réel et aux conditions d'énonciation – à ce qui peut être dit – d'une rigueur telle qu'elle fait de son œuvre un puissant champ de tension éthopoïétique. Dans les dernières années de sa vie, Foucault thématise toujours davantage la question de l'éthopoïétique et du rapport entre théorie et pratique, dans le cadre de ses études sur le rapport à soi dans l'antiquité gréco-romaine. Dans son introduction à *L'usage des plaisirs* par exemple, Foucault s'explique sur la réorientation radicale de son projet d'une histoire de la sexualité et affirme plus clairement que jamais sa conception « essayiste » ou expérimentale de la philosophie :

« L'essai » – qu'il faut entendre comme épreuve modificatrice de soi-même dans le jeu de la vérité et non comme appropriation simplificatrice d'autrui à des fins de communication – est le corps vivant de la philosophie, si du moins celle-ci est encore ce qu'elle était autrefois, c'est-à-dire une « ascèse », un exercice de soi, dans la pensée.<sup>47</sup>

La compression existentielle foucauldienne, son *ascèse* propre, trouvera dans son analyse du souci de soi antique, et en particulier de la *parresia* hellénique, de profondes résonances. Comme le souligne à juste titre Frédéric Gros, on dirait « qu'à travers ses études sur la *parresia*, il problématisait le statut de sa propre parole et la définition de son rôle. »<sup>48</sup> Dans *Le gouvernement de soi et des autres*, Foucault définit la *parresia* comme « une éthique du dire-vrai, dans son acte risqué et libre »; il s'agit d'une forme de vie ou d'un mode de comportement dans lequel il en va de l'inscription du philosophe dans le réel, « où le philosophe ne veut pas simplement être *logos*, mais toucher aussi à la réalité (...) Et ce réel se marque en ceci que la philosophie est

<sup>47</sup> Michel Foucault, *Histoire de la sexualité II : L'usage des plaisirs*, Gallimard, Paris, 1984, p.16.

<sup>48</sup> Frédéric Gros, « Situation du cours », in Michel Foucault, *Le gouvernement de soi et des autres*, Gallimard-Seuil, Paris, 2008, p. 350.

l'activité qui consiste à parler vrai, à pratiquer la vérité par rapport au pouvoir. »<sup>49</sup> Dans l'analyse foucauldienne de la *parresia*, l'écart irréductible entre ethos et langage est une nouvelle fois réitéré – la *parresia*, c'est le courage de la vérité.

Au fil de notre travail, nous avons vu comment la question de l'anonymat chez Foucault problématise le rapport au langage et à la résistance et trace, en creux, le lieu d'une mise en jeu éthique. Un des défis de notre analyse était d'arriver à rendre compte de cette tension sourde qui informe toute l'œuvre de Foucault, par laquelle l'écriture devient intégralement pratique – « être le point d'une disparition possible » dira-t-il. Nous avons vu qu'il ne s'agit tant pour Foucault de faire jouer l'anonymat *contre* l'identité, au sens où il faudrait simplement se soustraire aux noms et à la nomination, mais plutôt de problématiser la manière même dont on rend compte des processus de subjectivation. C'est ainsi que, malgré les apparences, les derniers développements de l'œuvre de Foucault concernant le rapport à soi ne s'opposent pas directement au thème de l'anonymat, mais, du point de vue de cette tension éthique que nous avons cherché à mettre en évidence, en constitue en fait un prolongement de première importance.

Toutefois, Deleuze a raison de dire dans son *Foucault* que le silence prolongé qui suit la publication de *La volonté de savoir* révèle une crise qui introduit une certaine rupture dans le travail de Foucault. Est-ce que Foucault ne se serait-il pas finalement « enfermé dans les rapports de pouvoir »<sup>50</sup>, comme le suggère Deleuze? Dans *La vie des hommes infâmes*, Foucault se fait une objection à lui-même qui offre un aperçu sur la forme même de son ascèse philosophique :

On me dira : vous voilà bien, avec toujours la même incapacité à franchir la ligne, à passer de l'autre côté, à écouter et faire entendre le langage qui vient d'ailleurs ou d'en bas; toujours le même choix, du côté du pouvoir, de ce qu'il dit ou fait dire.<sup>51</sup>

Comme nous l'avons vu, la tension éthique qui traverse l'œuvre de Foucault implique un rapport intime au pouvoir. « Le point le plus intense des vies, celui où se concentre leur énergie, est bien là où elles se heurtent au pouvoir »<sup>52</sup> répondra-t-il suite à l'objection auto-

---

<sup>49</sup> *Le gouvernement de soi et des autres*, p.64, 211.

<sup>50</sup> Gilles Deleuze, *Foucault*, p.101.

<sup>51</sup> Michel Foucault, « La vie des hommes infâmes », in *Dits et Écrits II*, Gallimard, Paris, 2001, p. 241.

<sup>52</sup> « La vie des hommes infâmes », p.241.

formulée; et force est de constater que le réel de la philosophie qu'il cherche à penser à travers la figure du parrésiasite implique le risque d'une confrontation avec les pouvoirs établis. Dès lors, on peut dire que Foucault présente plus ou moins ironiquement comme une « incapacité » constitutive de son approche de pensée apparaît finalement comme le ressort propre d'un mode d'être d'une rare vigueur. La « ligne » de conduite qui s'en dégage doit être, en dernière instance, comprise comme une sorte de contrainte productive – la possibilité d'une discipline, d'une ascèse éthopoïétique. Franchir ou ne pas franchir la ligne, c'est la formule d'une mise sous tension de l'ethos d'un être et de sa posture énonciative qui, malgré de nombreux points en commun, se démarque sur un plan essentiel d'une pensée du devenir-imperceptible et du « passage sur la ligne » tels que pensés par Deleuze et Guattari.<sup>53</sup> Dans l'écart entre ces deux approches se joue, en définitive, la question du pouvoir et de son élaboration politique.

\*\*\*

Dans un moment fort singulier de ses *Recherches philosophiques*, Wittgenstein décrit un conflit entre le langage effectif qu'il analyse et son exigence personnelle de clarté, « la pureté de cristal de la logique » visée par ses recherches. Le conflit devient à ses yeux intolérable : « l'exigence menace de se vider de son contenu » dit-il, signifiant par là que l'idéal logique risque de ruiner la possibilité même d'*avancer* dans la recherche, dans la mesure où sur le plan de l'idéalité, il n'y a pas de frottement, et donc, impossibilité de marcher. « Mais nous voulons marcher, et nous avons besoin de *frottement*. Revenons donc au sol raboteux! », conclura-t-il d'un ton énergique.<sup>54</sup>

Il y a chez Foucault une même exigence de clarté, et un même désir de s'ancrer dans le réel. Mais surtout, les deux hommes sont secrètement liés par une même sensibilité à ce qui ne se dit pas d'une part, et à ce qui ne peut être dit; chez Foucault comme chez Wittgenstein, se profile une exigence éthique qui définit une tension toute particulière entre ethos et langage, une manière d'être qui engage résolument à l'agir.

Dans *Le gouvernement de soi et des autres*, on trouve une lecture remarquable de la lettre VII de Platon qui entre en résonance de manière profonde et étonnante avec la remarque de

---

<sup>53</sup> Pour une discussion sur ce que Mathieu Potte-Bonneville appelle une « éthique de la disparition » commune à Foucault et Deleuze, voir le chapitre « Disparaître » in Philippe Artières et Mathieu Potte-Bonneville, *D'après Foucault. Gestes, luttes programmes, Les prairies ordinaires*, Paris, 2007.

<sup>54</sup> Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, Gallimard, Paris, 2004 (1953), p.83.

Wittgenstein citée plus haut. Au cœur de cette lecture, le concept de *tribé*, qui, à la base, signifie frottement. Foucault souligne que dans un sens plus général, ce mot désigne également « tout ce qui est exercice, tout ce qui est entraînement ». Selon Foucault, Platon dit, en substance, deux choses : d'abord que c'est par le frottement des modes de connaissance les uns contre les autres « que la connaissance de ce qu'est la réalité dans son être va être possible »; ensuite que dans ces conditions, « eh bien un homme sérieux (*spondaios*) ne peut pas traiter par écrit de ces choses. »<sup>55</sup> Foucault poursuivra avec une critique lumineuse de la célèbre thèse de Derrida selon laquelle le rejet platonicien de l'écriture donne lieu à quelque chose comme l'avènement du logocentrisme dans la philosophie occidentale. « Ce n'est pas parce qu'elle s'oppose au *logos* que l'écriture est rejetée, dit-il, c'est au contraire parce qu'elle est du même côté que lui, et qu'elle est, à sa manière, une forme dérivée et seconde du *logos*. »<sup>56</sup> En redécouvrant l'importance de la matérialité de l'exercice du souci de soi jusque dans les écrits de Platon, Foucault souligne une nouvelle fois l'irréductibilité de l'éthopoïétique au *logos*, au langage, et ouvre la voie à une pensée des modes concrets de leur *implication*.

Dans cette optique, ne pas franchir la ligne, c'est encore, d'une certaine façon, s'assurer de la possibilité d'un frottement.

---

<sup>55</sup> *Le gouvernement de soi et des autres*, p.232-233.

<sup>56</sup> *Le gouvernement de soi et des autres*, p.234



**CHAPITRE II**  
**LA CHINE ET LA LIGNE**  
**UNE ÉTUDE DE LA RÉFÉRENCE CHINOISE DANS *MILLE PLATEAUX***

*La peinture chinoise est principalement de paysage. Le mouvement des choses est indiqué, non leur épaisseur et leur poids, mais leur linéarité si l'on peut dire. Le chinois possède la faculté de réduire l'être à l'être signifié.*

Henri Michaux, *Un barbare en Asie*

*D'être devenu une ligne était catastrophique, mais c'était, si c'est possible, encore plus inattendu, prodigieux. **Tout moi devait passer par cette ligne.***

Henri Michaux, *Misérable miracle*

## **Introduction**

Aux dires de Nietzsche, les Chinois auraient un proverbe que les mères enseignent de bonne heure à leurs enfants : *xiao xin* (小心), « fais-toi un cœur petit ».<sup>1</sup> Ce serait là, opine-t-il, le signe d'une tendance fondamentale des civilisations sur leur déclin, de chercher ainsi à se rapetisser.

Lu Xun, écrivain et essayiste considéré sans conteste comme le plus important de la littérature chinoise continentale de la première moitié du 20<sup>ème</sup> siècle, est l'auteur de *La véritable histoire de Ah Q*, une satire virulente d'une Chine suffisante et empêtrée dans ses traditions, incapable de répondre aux défis de la modernité, et surtout aux affronts infligés par les puissances étrangères de l'époque. C'est bien le cas de Ah Q, le caricatural héros de ce roman : constamment raillé et roué de coups par son entourage, il trouve tout de même le moyen de se sortir de ces fâcheuses situations en se confortant de « victoires psychologiques » obtenues contre ses agresseurs au moyen d'une autodépréciation le ravalant, par exemple, au rang d'insecte : « S'en prendre à un insecte – qu'en dites-vous? Je suis un insecte – allez-vous maintenant me laisser partir? » (Lu Xun, 2004, p.18)

Lorsque dans *Mille plateaux*, Deleuze et Guattari jouent de la référence chinoise, c'est pour esquisser une idée qui, à plusieurs égards, apparaît comme une des clés de voûte de cet

---

<sup>1</sup> En fait, *xiao xin* signifie communément « fais attention! ».

ouvrage : le devenir-imperceptible. En irait-il ici encore d'une sorte de diminution volontaire de soi?

Précisons le projet de Nietzsche et de Lu Xun. Lorsque dans ses écrits Nietzsche se réfère aux Chinois, c'est en rapport inverse à ce en quoi consisterait une « grande politique » européenne – le « Chinois » y apparaît comme le contre-exemple par excellence de ces « grands hommes » potentiels capables de mener à bien une telle politique. Et lorsque Lu Xun pourfend ses contemporains à travers ses écrits, lorsqu'il les exhorte à enfin sentir et penser par eux-mêmes, il a en vue une modernisation radicale de son pays, et en premier lieu le rejet exprès d'une part non négligeable de ses mœurs traditionnelles et de son passé. D'une manière extrêmement perturbante et paradoxale, les visions de Lu Xun et de Nietzsche à propos de la Chine se croisent et concordent : tous deux s'entendent pour décrire le « Chinois » de l'époque comme un être soumis et insuffisamment individualisé. Ainsi donc, et bien qu'il ait sûrement été en total désaccord avec ce commentaire particulièrement odieux de Nietzsche concernant l'émergence de la classe ouvrière européenne, on peut tout de même légitimement imaginer que Lu Xun en aurait partagé les prémisses :

[l'ouvrier européen] se trouve en beaucoup trop bonne posture pour ne point « questionner » toujours davantage, et avec toujours plus d'outrecuidance. (...) Il faut complètement renoncer à l'espoir de voir se développer *une espèce d'homme modeste et frugale, une classe qui répondrait au type du chinois* : et cela eut été raisonnable, et aurait simplement répondu à une nécessité.<sup>2</sup> (Je souligne)

Ce que le rapprochement de Nietzsche et de Lu Xun permet peut-être d'entrevoir, au-delà d'une évidente essentialisation de la Chine (problème sur lequel nous reviendrons), c'est une conception du politique dominée par l'exigence de l'auto-affirmation de soi. Évidemment, l'affirmation de soi de quelques surhommes nietzschéens n'a que très peu à voir avec l'organisation du prolétariat comme sujet politique; il n'en demeure pas moins que dans les deux cas, on a affaire à une conception « forte » du sujet politique, qu'il soit collectif ou individuel.

Penser de nouvelles formes de politisation de l'existence implique de s'interroger plus en détail sur les modes concrets de production de subjectivités politiques et de transformation effective des formes-de-vie à notre époque. C'est précisément ce que se propose de faire Deleuze et

---

<sup>2</sup> Friedrich Nietzsche, « Le crépuscule des idoles », in *Œuvres II*, Robert Laffont, Paris, 1994, p.1015.

Guattari lorsqu'ils tentent de définir le champ d'une micropolitique – la référence au petit dans cette dénomination ne saurait désormais nous échapper...! C'est dans ce contexte que prennent forme dans *Mille plateaux* les idées-clés de la poursuite de lignes de fuite, d'un devenir-minoritaire, et surtout d'un devenir-imperceptible. À première vue, cette orientation de pensée placée sous le signe de la métamorphose s'oppose directement aux modes d'affirmations traditionnels dans le champ du politique. C'est un problème qui, de près ou de loin, nous occupera tout au long de cette étude. Nous l'aborderons indirectement, en nous concentrant sur les quelques références directes faites à la Chine tout au long de l'ouvrage. Elles sont de fait peu nombreuses; 3 ou 4 tout au plus (si on exclut le « traité de nomadologie »). Et pourtant, elles surgissent chaque fois à un moment crucial de l'argumentation : elles accompagnent chaque fois de très près l'émergence de l'idée d'un devenir-imperceptible.

Il semble donc justifié de tenter une lecture de *Mille plateaux* qui mette au centre de ses préoccupations l'usage « prospectif » qui y est fait de la référence à la Chine, un usage qui en aucune manière ne se voudrait « représentatif » – justement parce que ce dont il s'agit peut-être ici, ce n'est pas tant de parler de manière autorisée de la Chine, que de se frayer grâce à elle un chemin vers ce qui, jusqu'à présent, avait pu sembler inconcevable et inaccessible. La référence chinoise fonctionne de fait comme modèle achevé de poursuite d'une ligne de fuite, l'application même de cette manière de « faire le multiple », de trouver ses « voisinages » et ses « zones d'indiscernabilité » que Deleuze et Guattari décrivent tout au long de leur ouvrage. Reste désormais à voir à quel point (ou de quelle manière) *Mille plateaux* et ses références chinoises sont vraiment « indiscernables » l'un de l'autre...

### « La Chine est la mauvaise herbe dans le carré de choux de l'humanité »

La première approximation de *Mille plateaux* à la Chine s'opère dès l'introduction, à l'intérieur d'une discussion plus générale qui oppose la transcendance, « maladie proprement européenne », la recherche du fondement-racine, à l'immanence orientale, le rhizome. « Bien sûr, c'est trop facile de présenter un Orient de rhizome et d'immanence »<sup>3</sup> nous disent-ils; et de fait, on voit bien que ce ne sera pas le propos de *Mille plateaux* d'entrer dans le détail de cette

---

<sup>3</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, éditions de Minuit, Paris, 1980, p.30.

opposition.<sup>4</sup> Mais c'est dans la foulée de cette discussion qu'apparaît une image, qui reviendra plusieurs fois dans la suite de l'ouvrage : celle de l'herbe. Cette image, conductrice des efforts à venir, est empruntée à Henry Miller, dont un long passage de son *Hamlet* est cité. Voici une partie du passage en question :

La Chine est la mauvaise herbe dans le carré de choux de l'humanité. La mauvaise herbe est la Némésis des efforts humains. (...) Mais en fin de compte c'est toujours l'herbe qui a le dernier mot. En fin de compte, tout retourne à l'état de Chine. C'est ce que les historiens appellent communément les ténèbres du moyen-âge. Pas d'autres issues que l'herbe. L'herbe n'existe qu'entre les grands espaces non cultivés. Elle comble les vides, elle *pousse entre*, et parmi les autres choses. La fleur est belle, le chou est utile, le pavot rend fou. Mais l'herbe est débordement, c'est une leçon de morale.<sup>5</sup>

Ce qui intéresse plus particulièrement Deleuze et Guattari, c'est cette faculté de l'herbe à proliférer (c'est en ce sens qu'on parle de « mauvaise » herbe), à être au milieu, entre les choses, à « pousser entre », bref, à *communiquer*. Ce modèle particulier de communication entre les choses que Deleuze et Guattari cherchent à mettre en évidence trouvera de multiples formulations tout au long de l'ouvrage. Une chose déjà est mise au clair dès l'introduction : la difficulté de voir les choses « par le milieu », de « voir l'herbe dans les choses et les mots »<sup>6</sup> correspond à celle posée par la perspective d'écriture de Mille plateaux, c'est-à-dire le défi d'être « en connexion immédiate avec un dehors ».<sup>7</sup> Comme on peut s'en douter, c'est une perspective qui confronte de plein fouet les modes traditionnels de représentation : le livre comme « agencement avec le dehors » s'oppose directement à ce que Deleuze et Guattari appellent « le livre-image du monde ». C'est la question la plus pressante posée dans l'introduction : « Comment le livre trouvera-t-il un *dehors suffisant* avec lequel il puisse *agencer* dans l'hétérogène, plutôt qu'un monde à reproduire ? »<sup>8</sup> (Je souligne) C'est une question de style (au sens fort), une question de méthode. Mais en quoi la référence à la Chine (dans ce cas-ci, à travers l'image de l'herbe) serait-elle d'une quelconque utilité à l'intérieur d'un tel projet d'écriture?

---

<sup>4</sup> La tentative de réponse à la question « Qu'est-ce que la philosophie ? » reprendra la discussion de l'immanence orientale de manière beaucoup plus sérieuse et détaillée. Voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Éditions de minuit, 1993, p. 86 et suivantes.

<sup>5</sup> *Mille plateaux*, p.29. Notons au passage que chaque fois qu'il est fait référence à la Chine dans cet ouvrage, Miller n'est jamais loin...

<sup>6</sup> *Mille plateaux*, p.34.

<sup>7</sup> *Mille plateaux*, p.29.

<sup>8</sup> *Mille plateaux*, p.35.

La question est d'autant plus difficile que cette première référence, à travers la plume de Miller, est passablement incommodante, étant donné sa redoutable audace et son caractère fantastique. Incommodante, parce qu'elle semble ouvrir la porte à un orientalisme débridé, à une quête d'exotisme où la recherche d'un dehors auquel se connecter se confondrait finalement avec celle d'un « tout autre » irréductible dans son incommensurable différence. Mais déjà, voir les choses ainsi, ce serait les polariser et passer à côté du « milieu »; ce qui ne manquera pas d'arriver si on se confine au niveau d'une simple problématique de la représentation adéquate, d'un « comment parler correctement de l'Autre ». <sup>9</sup> Non pas que cette question soit en soi irrecevable : au contraire, elle est en quelque sorte indispensable dès qu'il s'agit de réfléchir aux conditions de production de connaissances dans un contexte interculturel, réflexion qui implique une constante remise en question de ce que l'on entend par représentation adéquate ou autorisée.

Mais il semble que ce ne soit pas tout à fait de ce dont il est question dans le cas qui nous occupe. Déjà Deleuze et Guattari ne vont pas sans s'interroger sur la portée d'une description aussi délirante d'une Chine « mauvaise herbe ». Mais c'est immédiatement pour orienter cette interrogation dans un sens explicitement prospectif : « De quelle Chine parle Miller, de l'ancienne, de l'actuelle, d'une imaginaire, ou bien *d'une autre encore qui ferait partie d'une carte mouvante?* » <sup>10</sup> (Je souligne) Ainsi donc, la question sera méthodiquement laissée en suspens. Méthodiquement, dans la mesure où l'introduction de *Mille plateaux* cherche à définir une méthode qui  *fasse effectivement le multiple*. Cette insistance sur le « faire », on l'entend déjà dans l'idée « d'agencer avec l'hétérogène » ainsi que dans l'expression « carte mouvante » <sup>11</sup>. Si l'on veut mieux saisir l'importance propre de la référence chinoise dans *Mille plateaux*, c'est donc ce faire qu'il faudra maintenant interroger.

---

<sup>9</sup> Rudi Visker définit avec beaucoup d'à-propos l'appauvrissement du « milieu » dans une perspective de représentation interculturelle: « For multiculturalism has no “in-between”, or better: it must consider the “in-between” as a sort of cultural condom which protects and shields the reality of one’s own enjoyment and turns it into the mere enjoyment of one’s own. » « Transcultural Vibrations », in *Ethical perspective*, N.1-2, Leuven, 1994, p.89-100.

<sup>10</sup> *Mille plateaux*, p.29.

<sup>11</sup> Plus loin dans le texte, on trouve dans une interpellation directe cette même insistance : « Quelles sont tes lignes à toi, quelle carte es-tu en train de tracer? » *Mille plateaux*, p.249.

### « Le multiple, il faut le faire à force de sobriété »

Pour penser l'idée de « faire le multiple » dans son intégralité, il faut d'abord mettre en évidence quelque chose d'apparemment très clair dans *Mille plateaux*, mais qui a souffert d'une grande confusion dans plusieurs milieux : « faire le multiple » selon Deleuze et Guattari est quelque chose d'éminemment « sobre », qui n'a guère sinon rien à voir avec la célébration postmoderne de la différence (identitaire). Et c'est précisément en fonction de cette orientation sobre de la pensée du multiple chez Deleuze et Guattari que prend toute sa valeur la référence chinoise dans *Mille plateaux*.

Le thème de la sobriété revient comme un leitmotiv à travers *Mille plateaux*, toujours lié à la production concrète de multiplicité :

« Le multiple, il faut le faire, non pas en ajoutant une dimension supérieure, mais au contraire le plus simplement, à force de sobriété, au niveau des dimensions dont on dispose, toujours n-1 (c'est seulement ainsi qu'on fait du multiple, en étant toujours soustrait). »<sup>12</sup> (Je souligne)

Il ne faut pas se laisser abuser par la relative simplicité du vocabulaire employé ici : ce qui se profile en arrière-plan, c'est la difficile question de l'unité comme prise de pouvoir par le signifiant, qui est au cœur du combat théorique de Deleuze et Guattari mené principalement contre la linguistique saussurienne et la psychanalyse. Nous y reviendrons dans quelques instants. Pour le moment, et bien que Lacan ait effectivement une tendance problématique à « calembouriser l'inconscient » comme le note joliment Sloterdijk, il semble que l'idée de sobriété soit plus utile pour marquer une distance avec la célébration de la multiplicité, qu'on retrouve même dans des ouvrages qui se veulent hautement critiques de la situation politique actuelle, comme par exemple dans celui de Hardt et Negri, *Multitude*. Est-ce parce que Hardt et Negri concluent leur livre avec l'exhortation « Devenez plus différents que vous ne l'êtes! »<sup>13</sup> que plusieurs observateurs n'ont pas manqué d'y voir une référence implicite au projet politique de Deleuze et Guattari? Mais à la « sobriété » et à la « soustraction créatrice » de *Mille plateaux*, *Multitude* oppose un « éloge du monstrueux ». La célébration de la différence (monstrueuse) qui se déprend de l'analyse de la multitude chez Hardt et Negri prend indiscutablement le pas sur l'étude des conditions concrètes de production de subjectivités

---

<sup>12</sup> *Mille plateaux*, p.13.

<sup>13</sup> Michael Hardt et Toni Negri, *Multitude. Guerre et démocratie à l'âge de l'Empire*, Boréal, Montréal, 2004, p.401

politiques. Cette conclusion souffre par contre d'une notable exception qui mérite d'être signalée. En effet, dans le sous-chapitre « Mobilisation du commun », on voit Hardt et Negri descendre de leur observatoire ontologique de la production biopolitique de subjectivités pour entrer dans le vif du sujet et remarquer simplement combien :

Chaque fois que l'on se rend dans un endroit où la révolte gronde, on est frappé par la similarité des relations entre les individus et des façons de communiquer. Jean Genet remarquait ainsi que ce qui caractérisait les Black Panthers était tout d'abord un *style* – non seulement le vocabulaire, les coiffures afro ou les vêtements, mais aussi une façon de se tenir, une présence physique.<sup>14</sup>

Cette excursion dans le terrain de l'éthopoïétique et de la verticalisation politico-existentielle, marginale par rapport au développement général de l'ouvrage, mérite seule d'être mise en lien direct avec le projet de *Mille plateaux*. On y trouve un exemple idéal de traitement minoritaire de la langue et de la mise en commun des existences, pour lesquels l'idée de sobriété créatrice est beaucoup plus adaptée que celle de monstruosité pour en comprendre le développement propre. Ligne sobre de la mise en commun : « Faites la ligne et jamais le point [isolé, monstrueux]! »<sup>15</sup> (Deleuze et Guattari, 1980, p.36) Là seulement retrouve-t-on dans toute sa force le faire propre à la pensée du multiple dans *Mille plateaux*.<sup>16</sup>

### « Passer le mur du signifiant : Les Chinois peut-être, mais à quel prix? »

Les sept premiers chapitres de *Mille plateaux* peuvent être lus comme autant d'approches pour une critique radicale de la psychanalyse, de la linguistique et ultimement, de la question du signifiant. Au fil des pages, on assiste à l'approfondissement substantiel de l'idée de « faire le multiple » à travers, entre autres, les concepts de pragmatique, d'agencements collectifs et de corps sans organes, jusqu'à la nécessité affirmée de « défaire le visage ». C'est au terme de ce parcours qu'on trouve la deuxième référence chinoise, qui survient de manière totalement impromptue – dans l'économie du texte, sans doute comme ligne de fuite. Examinons donc, sans trop entrer dans le détail, cette lente progression effectuée sous le signe du politique.

---

<sup>14</sup> *Multitude*, p.251.

<sup>15</sup> *Mille plateaux*, p.36.

<sup>16</sup> Au défi de sa plus intime volonté, le projet de *Multitude* ne semble donc pas être celui d'une micropolitique. Son but serait plutôt de définir un projet politique qui puisse donner vie à la multitude dans sa globalité, « l'alternative vivante qui croît au sein de l'empire ». Mais dans la mesure où ils cherchent à penser la « production de commun », il semble que Hardt et Negri auraient gagné à être plus attentifs aux subtilités éthopoïétiques du micropolitique, plutôt que de « généraliser » allègrement la multitude.

De toute évidence, la question du signifiant, dans la mesure où elle est intrinsèquement liée à celle de l'unité, est une question politique par excellence. Lorsque Deleuze et Guattari accusent Freud « d'assurer une prise de pouvoir du signifiant », c'est toujours à partir d'une politique du multiple qu'ils mènent la charge :

Pour Freud, quand la chose éclate et perd son identité, le mot est encore là pour la lui ramener ou pour lui en inventer une. (...) N'assiste-t-on pas à la naissance d'une aventure (...), celle *du* Signifiant, l'instance despotique sournoise qui (...) substitue aux multiplicités la morne unité d'un objet déclaré perdu?<sup>17</sup>

Le combat contre le Signifiant un et maître, c'est, pour Deleuze et Guattari, un effort pour penser la multiplicité en tant que telle plutôt que comme fragment d'une Unité ou Totalité perdues ou à venir. Concrètement, cet effort de pensée se caractérisera principalement dans *Mille plateaux* par la mise en évidence de ce que nous *faisons* quand nous parlons, dans un sens qui dépasse largement ce qu'on entend généralement, à la suite d'Austin, par le concept de « performatif ». Ce que nous *faisons* : d'une part, parce que Deleuze et Guattari soutiennent le caractère nécessairement social de l'énonciation, substituant à la notion d'énoncé individuel comme unité de base de l'analyse linguistique, celle d'« agencement collectif d'énonciation ».<sup>18</sup> D'autre part, parce qu'ils privilégient une approche résolument pragmatique de l'analyse linguistique, qui accorde une importance déterminante au « mot d'ordre » et à ses impacts sur le corps social :

Un type d'énoncé ne peut être évalué qu'en fonction de ses implications pragmatiques, c'est-à-dire de son rapport avec des présupposés implicites, avec des actes immanents ou des transformations incorporelles qu'il exprime, et qui vont introduire de nouveaux découpages des corps.<sup>19</sup>

Une conséquence de cette approche pragmatique est donc – on ne sera pas étonné – de rendre le langage à sa dimension politique première. Cela signifie d'abord de voir « à quel point la politique travaille la langue du dedans »<sup>20</sup>, et de saisir chaque langue dans son devenir propre, libérée des catégories d'analyse qui la figeait dans son officialité, sa « majorité ». Mais en restituant la dimension politique du langage, c'est encore et surtout à de nouvelles possibilités

---

<sup>17</sup> *Mille plateaux*, p.40.

<sup>18</sup> « C'est la notion d'agencement collectif d'énonciation qui devient la plus importante, puisqu'elle doit rendre compte du caractère social. » *Mille plateaux*, p.101.

<sup>19</sup> *Mille plateaux*, p.106.

<sup>20</sup> *Mille plateaux*, p.106.



de faire et défaire la langue que Deleuze et Guattari nous convient. Le « traitement minoritaire » de la langue est une nouvelle occasion de « faire le multiple » et de s'exercer à cet art de la sobriété et de la soustraction créatrice, au plus loin d'une quelconque exposition identitaire :

Soustraire et mettre en variation, retrancher et mettre en variation, c'est une seule et même opération. (...) Il y a une sobriété et une variation qui sont comme un traitement mineur de la langue standard, un devenir-mineur de la langue majeure. Problème d'un devenir. (...) arriver à cette sobriété dans l'usage de la langue majeure, pour la mettre en état de variation continue (le contraire d'un régionalisme).<sup>21</sup>

La variation continue n'a que des lignes ascétiques, un peu d'herbe et d'eau pure.<sup>22</sup>  
(Deleuze et Guattari, 1980, p.125)

Une deuxième conséquence de l'approche pragmatique développée par Deleuze et Guattari est, comme nous l'avons déjà entrevu, de mettre au premier plan la question du corps dans sa relation au langage, problématique qu'on pourrait qualifier de « biopolitique », bien que Deleuze et Guattari n'emploient pas ce terme. De fait, et malgré une parenté qu'ils n'hésitent pas à souligner, la place déterminante qu'ils accordent au désir les mène à poser la question de la désubjectivation et des désassujettissements identitaires d'une manière sensiblement différente de celle de Foucault.<sup>23</sup> C'est vraisemblablement en raison de cette inflexion primordiale de leur pensée que Deleuze et Guattari « franchissent la ligne » d'écriture que Foucault s'est en quelque sorte imposé – ligne ascétique qui traverse toute son œuvre, ligne maîtresse de son style qui le porte constamment aux frontières de l'anonymat – pour tenter des descriptions de processus de mutation et de métamorphose, dans le vif des devenirs concrets.<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> *Mille plateaux*, p.132

<sup>22</sup> *Mille plateaux*, p.125.

<sup>23</sup> Cette proximité est d'ailleurs très claire aux yeux de Deleuze et Guattari. Après avoir résumé le parcours de Foucault en exposant ce qu'ils appellent sa « théories des énoncés », ils notent : « Nos seules différences avec Foucault porteraient sur les points suivants : 1. les agencements ne nous paraissent pas avant tout de pouvoir, mais de désir, le désir étant toujours agencé, et le pouvoir une dimension stratifié de l'agencement; 2. le diagramme ou la machine ont des lignes de fuite qui sont premières, et qui ne sont pas, dans un agencements, des phénomènes de résistance ou de riposte, mais des pointes de création et de déterritorialisation. » *Mille plateaux*, p.175-176.

<sup>24</sup> C'est dans la préface à *La vie des hommes infâmes* que l'expression « franchir la ligne » apparaît sous la plume de Foucault. Répondant par anticipation à ses détracteurs, il écrit : « On me dira : vous voilà bien, avec toujours *la même incapacité à franchir la ligne*, à passer de l'autre côté, à écouter et faire entendre le langage qui vient d'ailleurs ou d'en bas; toujours le même choix, du côté du pouvoir, de ce qu'il dit ou fait dire. Pourquoi, ces vies, ne pas aller les écouter là où, d'elles-mêmes, elles parlent? » Michel Foucault, « la vie des hommes infâmes », in *Dits et*

C'est dans cette optique que le mot d'ordre « faire le multiple » fera peu à peu place à la terrible injonction : « défaire le visage ». C'est un développement crucial dans l'argument de *Mille plateaux* : d'abord, ce moment correspond au point culminant de la lutte de longue haleine engagée contre le signifiant. En effet, le signifiant y est systématiquement identifié à la visagété : « C'est le visage qui donne la substance du signifiant (...) le signifiant est toujours visagéifié. (...) Tout ce qui est public l'est par le visage. »<sup>25</sup> Le visage, ce n'est déjà plus le corps, mais le support nécessaire du signifiant. Le visage n'est donc pas la face. Par ailleurs, la référence au domaine public montre déjà, par la négative, la voie privilégiée des démobilisations décrites dans *Mille plateaux* : celle du devenir-imperceptible. « Quand le visage s'efface », on entre en effet dans « d'autres zones, infiniment plus muettes et imperceptibles où s'opèrent des devenirs-animaux, des devenirs-moléculaires souterrains, des déterritorialisations nocturnes qui débordent les limites du système signifiant. »<sup>26</sup>

Tous les éléments sont maintenant réunis pour rendre compte de la deuxième référence chinoise dans *Mille plateaux*. Dans le chapitre « Année zéro – visagété », au terme de l'analyse que nous avons ici résumée, Deleuze et Guattari déclarent : « Si l'homme a un destin, ce sera plutôt *d'échapper au visage*, défaire le visage et les visagéifications, devenir imperceptible, devenir clandestin (...) »<sup>27</sup> (Je souligne) Dans la mesure où « le visage est une politique »<sup>28</sup>, le sens du devenir-imperceptible se précise et prend valeur de programme de subversion. Mais ce qui se dessine ici, ce ne sera pas un traditionnel « face-à-face », comme on serait en droit de s'attendre dans le cas d'un conflit politique entendu comme affrontement/affirmation de deux

---

*écrits II*, Gallimard, Paris, 2001, p.241. (Je souligne) Ce passage pose dans toute sa force la question du *style* de Foucault en relation avec le problème de l'émancipation, et ouvre la voie à une analyse de sa résolution performative dans son écriture. Nous remercions Pierangelo Di Vittorio pour cette précieuse indication.

<sup>25</sup> *Mille plateaux*, p.145. On ne peut s'empêcher de penser ici à Wittgenstein lorsqu'il dit : « Tout mot a certes des caractères différents dans des contextes différents, mais il a pourtant toujours un caractère – un visage. Comme s'il nous regardait. Et de fait, on pourrait imaginer que chaque mot serait un petit visage, le caractère d'écriture pourrait être un visage. Et l'on pourrait également imaginer que la phrase entière serait une espèce de portrait de groupe, de sorte que le regard de ces visages produirait une relation entre eux et que l'ensemble formerait donc un groupe pourvu de sens. » Wittgenstein cité par Jean-Pierre Cometti, *Wittgenstein et la philosophie de la psychologie*, PUF, Paris, 2004, p.156. La critique de l'intériorité psychologique menée par Wittgenstein et, plus généralement, sa conception de l'extériorité, offrent des parallèles surprenants avec Deleuze et Guattari, qui pourraient peut-être être réunis autour de ce que l'on pourrait nommer, à mi-chemin entre leurs deux approches, le « devenir ordinaire ».

<sup>26</sup> *Mille plateaux*, p.145.

<sup>27</sup> *Mille plateaux*, p.209.

<sup>28</sup> *Mille plateaux*, p.230.

« positions ».<sup>29</sup> L'expression « échapper au visage » marque déjà une distance par rapport à ce modèle traditionnel, et nous inscrit dans le champ d'une micropolitique qui se caractérise par la désoccupation du visage, c'est dire, de l'identité. Cela exige un effort qui fait fond de la richesse sémantique du « passage », qui suppose un approfondissement inédit des questions « qu'est-ce ce qui se passe », « qu'est-ce qui s'est passé? », questions qu'il faut désormais apprendre à écouter dans leur vertigineuse littéralité. C'est un effort pour devenir à la fois simple passant et maître-passeur, devenirs réels qui comportent toujours leur part de risque. Car on ne désoccupe pas l'identité, on n'opère pas des métamorphoses en toute impunité, et à cet égard *Mille plateaux* ne manque pas de précautions et de « prudences pratiques » pour qui veut passer sur les lignes de fuite.

« Passer le mur [du signifiant] : les Chinois peut-être, mais à quel prix? »<sup>30</sup> : si la référence chinoise reste passablement ambiguë (de quels Chinois parlent-t-ils donc?), sa direction et sa fonction, elles, sont très claires : c'est une percée dans l'horizon du signifiant, un point de fuite à partir duquel organiser une échappée. Pour l'instant, tout cela reste cependant trop abstrait, et on ne peut qu'entrevoir comment la référence chinoise peut engager des devenirs réels. C'est qu'il manque un indispensable relais entre « faire le multiple » et « devenir imperceptible » : la *poïesis*, un faire artiste, que la troisième référence chinoise viendra préciser.

### « Tout est passé sur les lignes »

Dans *Le canoë de papier*, Eugenio Barba affirme que la conquête de l'anonymat demande un travail sur soi de tous les instants, une intervention méthodique sur ce qu'il nomme le « tissu vivant ». En tant qu'homme de théâtre, il est bien placé pour savoir tout ce que cela implique d'observation patiente, de lâcher-prise, de minutie dans l'égarement de soi, pour peut-être finalement assister à l'émergence « d'un sens si personnel qu'il en devient anonyme »<sup>31</sup> La

---

<sup>29</sup> On retrouve ici un thème cher à Deleuze et Guattari, celui du nomadisme, qui prend origine chez Nietzsche et innerve toute la pensée poststructuraliste. Dans *Mille plateaux*, le chapitre intitulé « Traité de nomadologie : la machine de guerre » s'ouvre sur une discussion du jeu de Go (un jeu d'origine chinoise, faut-il le rappeler, ou il s'agit de faire des territoires et d'encercler l'adversaire), qui est présenté comme modèle de machine de guerre, en opposition aux échecs, théâtre d'un affrontement frontal. Notons encore qu'en opposition au traditionnel face-à-face politique, du point de vue de la micropolitique, « un champ social se définit moins par ses conflits et ses contradictions que par ses lignes de fuite qui le traversent. » *Mille plateaux*, p.114.

<sup>30</sup> *Mille plateaux*, p.229.

<sup>31</sup> Eugenio Barba, *Le canoë de papier*. Éditions Bouffonneries, p.64.

résonance avec le devenir-imperceptible est évidente, et elle éclaire par ailleurs la nature particulière du travail sur soi qu'il exige.

La conception de l'art développée dans *Mille plateaux*, intimement liée au politique, poursuit la réflexion sur les transformations incorporelles et le découpage des corps entamé dans la critique de la linguistique. Ce n'est jamais de l'art pour l'art dont il est question, mais d'une conception qui implique directement la « vie » :

Mais l'art n'est jamais une fin, il n'est qu'un instrument pour **tracer les lignes de vie**, c'est-à-dire tous ces devenirs réels, qui ne se produisent pas simplement *dans* l'art, toutes ces fuites actives, qui ne consistent pas à fuir *dans* l'art, à se réfugier dans l'art (...)<sup>32</sup> (Je souligne en gras)

Deleuze et Guattari insistent à plusieurs reprises sur le caractère « actif » de la ligne de fuite, qui n'est jamais fuite dans la passivité ou dans l'imaginaire. Si tel était le cas, on perdrait en effet tout rapport avec sa dimension politique. Le thème de la ligne, véritable fil rouge de l'ouvrage, se trouve donc à la jonction de l'art et du politique. D'un côté, il joue une fonction éthopoïétique; de l'autre, une fonction que nous dirons, à la suite de Deleuze et Guattari, « cosmique ». *Et c'est précisément dans le passage de l'une à l'autre que survient la troisième référence à la Chine*. Pour nous aider à rendre compte de cette situation, on peut penser à la métaphore du faire œuvre de soi. Cette métaphore nous permet de préciser de quelle manière la troisième référence à la Chine dans *Mille plateaux* engage des devenirs réels et habités.

Dans la tradition chinoise, pour faire œuvre de soi, on œuvre : on écrit, on peint, on joue de la musique, pour perfectionner sa personnalité, pour s'accomplir en accordant son humanité individuelle aux rythmes de la création universelle. L'idée que la qualité esthétique de l'œuvre d'art reflète la qualité éthique de son auteur est essentielle dans la pensée chinoise : comme il exécute son œuvre, c'est toujours et avant tout sur lui-même que l'artiste travaille.<sup>33</sup> Selon cette tradition, « une œuvre authentique (littéraire ou artistique) doit rétablir l'homme dans le courant vital universel, lequel doit circuler à travers l'œuvre et l'animer toute (...) Pour l'artiste chinois, exécuter une œuvre est un exercice spirituel. »<sup>34</sup>.

<sup>32</sup> *Mille plateaux*, p.230.

<sup>33</sup> Voir entre autres l'article de Simon Leys, « Éthique et esthétique, la leçon chinoise », in *Magazine Littéraire. La Chine: de Confucius à Gao Xingjian*, N. 429, mars 2004, p. 24-26.

<sup>34</sup> François Cheng, *L'écriture poétique chinoise*, Seuil, Paris, 1996, p.24.

Qu'en est-il dans la perspective de *Mille plateaux*? D'une manière assez surprenante, et dans la mesure où on s'en tient au « milieu » entre qualité éthique de l'œuvrant et qualité esthétique de l'œuvre, on y retrouve une conception parfaitement compatible avec l'idéal de résonance créatrice de l'être humain avec l'univers défini par la tradition taoïste. Dans *Mille plateaux*, la part de travail sur soi ainsi que la composante cosmique (le « courant vital universel » de la tradition chinoise) sont relayées par le thème du « devenir comme tout le monde ». D'abord, les difficultés éthopoïétiques sont mises en évidence :

Si c'est tellement difficile, devenir comme tout le monde, c'est qu'il y a affaire de devenir. Ce n'est pas tout le monde qui devient comme tout le monde, qui fait de tout le monde un devenir. Il y faut beaucoup d'ascèse, de sobriété, d'involution créatrice : une élégance anglaise, (...) éliminer le trop-perçu, le trop-à-percevoir.<sup>35</sup>

On voit donc qu'à ce niveau de la description, il s'agit d'un travail sur les « tissus vivants », un travail d'élimination, de réduction : « à force d'éliminer, on n'est plus qu'une ligne abstraite. »<sup>36</sup> Il s'agit d'une mise en jeu radicale de l'existence, dans l'impersonnel; tout doit passer sur cette ligne — *ma* vie d'un trait.

Lorsque Foucault emploie la métaphore du faire œuvre de soi, c'est afin d'évoquer la nécessité de se donner forme, de s'achever. Et bien qu'il souligne ne retenir de cette métaphore que sa dimension strictement « artisanale » (« travail » sur soi), on ne peut que constater à quel point il fut bien servi par l'idée d'un mouvement qui s'achemine vers sa fin, que le mot « œuvre » comporte certainement. C'est cette complétude relative de l'œuvre qui en fait une métaphore éclairante, tant dans l'analyse de Foucault que pour la nôtre. L'éthopoïétique en effet implique une *délimitation* : du soi d'une part, mais également d'un monde. C'est dans ce contexte qu'on peut interpréter cette phrase aux obscurs accents heideggeriens : « L'ethos est aussi bien la Demeure. »<sup>37</sup> Dans le devenir-imperceptible, il en va simultanément de la fuite et de l'habiter. Et comme la fuite est porteuse d'une charge politique, l'habiter pour sa part sera identifié dans *Mille plateaux* en relation à l'art, dans la mesure où « le territoire serait l'effet de l'art »; « l'artiste, le premier homme qui dresse une borne ou fait une marque... »<sup>38</sup> Dans *Mille plateaux*, l'art est

---

<sup>35</sup> *Mille plateaux*, p.342.

<sup>36</sup> *Mille plateaux*, p.343.

<sup>37</sup> *Mille plateaux*, p.384.

<sup>38</sup> *Mille plateaux*, p.388.

donc affaire de mise en consistance. Sinon, pourrait-on à juste titre parler de ligne de *vie*? La micropolitique de *Mille plateaux* est traversée de part en part par un souci de viabilité.

S'achever, devenir-ligne, ce n'est jamais se « fermer » : au contraire, c'est la condition essentielle de la mise en disponibilité, de la communicabilité, de la participation à la « gestation du monde » comme dit Anne Cheng au sujet de la tradition taoïste. Tracer des lignes de vie qui forment monde : tel est le sens du devenir-imperceptible et « comme tout le monde » proposé dans *Mille plateaux* :

Se réduire à une ou plusieurs lignes abstraites qui vont se continuer et se conjuguer avec d'autres, pour produire immédiatement, directement, *un* monde, dans lequel c'est *le* monde qui devient, on devient tout le monde.<sup>39</sup>

C'est à la jonction du devenir-ligne et du faire monde qu'on trouve la troisième référence chinoise, qui est, à ne pas en douter, la plus concluante. Au carrefour de l'imperceptible et du cosmique, Deleuze et Guattari rencontrent le peintre poète chinois tel que décrit par François Cheng dans *L'écriture poétique chinoise*, peintre poète qui, plutôt que de « poursuivre la ressemblance », « retient, extrait seulement les lignes et les mouvements essentiels de la nature ». Il n'est donc « ni imitatif, ni structural, mais cosmique ».<sup>40</sup> L'artiste chinois invoqué par *Mille plateaux* est la figure qui, suite à un certain travail éthopoïétique vers l'imperceptible, est en mesure de « faire du monde un devenir », de passer tout entier ses les lignes qu'il trace, dans l'impersonnalité de sa création. « Alors on est comme l'herbe », diront-ils, « parce qu'on a fait un monde nécessairement communiquant. »<sup>41</sup> Finalement, c'est peut-être justement un poète bouddhiste chinois, Li He, qui résume le mieux le sens de cette tâche performative, de cette participation directe au devenir du monde :

« Et le pinceau parachevant la Création,  
Le Ciel n'a pas tout le mérite! »

## Conclusion

Au terme de cette lecture de *Mille plateaux*, il semble clair que les occurrences de la Chine dans le texte renvoient, somme toute, à la conception traditionnelle de l'art chinois. Il semble par

---

<sup>39</sup> *Mille plateaux*, p.343.

<sup>40</sup> *Mille plateaux*, p.343.

<sup>41</sup> *Mille plateaux*, p.344. Un monde communiquant qui n'a bien sûr rien à voir avec une théorie de l'espace public et de l'agir communicationnel à la Habermas...

ailleurs que cette référence est parfaitement compatible avec le projet d'écriture de *Mille plateaux* : sur la question de la représentation par exemple, il est étonnant de constater avec François Jullien comment la Chine traditionnelle n'a jamais conçu la notion de mimésis, si centrale pour la tradition artistique occidentale depuis Aristote.<sup>42</sup> Et il serait facile de montrer comment l'extrême attention consacrée aux zones indéfinies de la transition dans la pensée et l'art chinois traditionnels se conjugue harmonieusement avec le souci porté aux devenir réels dans *Mille plateaux*. On pourra toujours objecter que cette référence chinoise se cantonne dans un passé désormais révolu, ou encore qu'elle contribue à « essentialiser » la Chine. Que doivent en effet les pratiques artistiques contemporaines localisées en Chine à la tradition artistique spécifiquement « chinoise » ? Ce n'est certainement pas ici le lieu de répondre à cette question, quoiqu'on pourrait faire valoir, non sans ironie, que pour Deleuze, « l'essence est toujours une essence artiste. »<sup>43</sup> Une essence artiste, et donc *par essence* mensongère ? Un mensonge pour la vie, dirait Nietzsche... Histoire de brouiller encore un peu plus les cartes (!), ou plutôt, pour montrer à quel point elles sont « mouvantes », donnons nous à méditer cette anecdote de Simon Leys, qu'il tient lui-même d'un universitaire américain qui l'avait exposée dans un article au nom décidément évocateur : « The Chinese Art of Make-Believe ». Simon Leys fait d'abord remarquer que « les Occidentaux qui visitent la Chine semblent avoir été souvent irrités par ce qu'ils appellent « l'art chinois de la mise en scène », voire tout simplement les « supercheries » et les « mensonges chinois ». Puis, l'anecdote va comme suit :

Un grand monastère bouddhiste près de Nankin était célèbre pour la pureté et l'orthodoxie de sa règle. Les moines y observaient une tradition strictement conforme aux usages originaux des monastères indiens; ainsi, à la différence des autres monastères chinois où une collation est servie le soir, ici, en guise de dîner, les moines ne recevaient qu'un bol de thé. Des savants étrangers en visite avaient relevé la chose et admiré l'austérité de cette coutume. Mais ces visiteurs étaient naïfs : si seulement ils avaient eu la curiosité de regarder dans le bol des moines, ils auraient pu constater que ce qu'on leur servait sous le nom de « thé » était en fait une bouillie de riz fort substantielle, identique à celle qui constitue l'ordinaire du soir dans tous les monastères chinois. Simplement, dans ce monastère-ci, par respect pour une tradition ancienne, il était convenu d'appeler cette bouillie « le bol de thé ».<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup> Voir François Jullien, *Le nu impossible*, Seuil Paris, 2005.

<sup>43</sup> Gilles Deleuze, *Michel Proust et les signes*, PUF, Paris, 1964, p.45.

<sup>44</sup> Cité par Simon Leys, « L'attitude des Chinois à l'égard du passé », in *Essais sur la Chine*, Robert Laffont, Paris, 1998, p.753.

\*\*\*

Si donc nous prenons la référence à la tradition chinoise dans *Mille plateaux* au sérieux, un dernier rapprochement doit être tenté, bien qu'on ne puisse ici que l'esquisser brièvement, et qui concerne la relation entre production de subjectivités politiques et viabilité. Nous avons déjà souligné comment la micropolitique de *Mille plateaux* privilégie la sobriété et est soucieuse de viabilité. Sous de multiples aspects, la pensée chinoise antique apparaît de son côté comme un programme accompli d'accompagnement à la désobjectivation et à la viabilité, en particulier lorsqu'elle est abordée par le biais de l'idéal éthique et esthétique de la fadeur. « Ce qui est fade ouvre sur le plus long itinéraire de la subjectivité », souligne Jullien, ajoutant : « il s'agit par là de rejoindre, par le procès d'une activité de conscience prolongée, cet équilibre et cette mesure fondamentale qui règlent dans son être même la vitalité du monde. »<sup>45</sup> Il y a un lien indiscutable entre le cosmique et le viable, tant du côté de la pensée chinoise antique que de celui de *Mille plateaux*. Mais cet horizon de pensée peut-il conduire d'aucune façon à une politisation de l'existence? N'y a-t-il pas plutôt là tous les germes d'une pensée de la souplesse existentielle et de l'adaptation à toutes les circonstances, bref, un parfait petit guide de *survie* à l'ère de la mondialisation?

Il est impossible dans le cadre de cet article de donner une réponse satisfaisante à cette question. Cela impliquerait de définir une conception « forte » du politique qui ne se limite pas à la simple « affirmation » d'un sujet, ainsi que de préciser les enjeux qui commandent de nouvelles formes de politisation de l'existence. Nous l'avons fait dans un autre article auquel nous prions le lecteur de se référer.<sup>46</sup> Si l'on veut bien s'en tenir aux éléments dont nous disposons déjà pour rendre justice au potentiel subversif de la micropolitique définie dans *Mille plateaux*, il faudrait peut-être revenir à l'idée du devenir-ligne et insister sur le sens de la réduction qu'il implique, un sens qu'on pourrait dire *claustrophobique*. Il y a à l'œuvre dans le devenir-imperceptible, le devenir-ligne, un phénomène d'étranglement, de claustrophobie éthopoïétique. Dans la description par Michaux du passage sur la ligne placée en exergue, on

---

<sup>45</sup> François Jullien, *La valeur allusive*, PUF Paris, 2004, p.144-145. Jullien n'est pas le seul à mettre en évidence l'importance du thème de la viabilité dans la pensée chinoise antique; la place centrale accordée aux métaphores organiques dans les textes chinois antiques suffirait déjà à appuyer ses dires. On se contentera de souligner que le mot chinois *shù* (術), dans sa graphie ancienne, représente une plante céréalière entourée de deux tracés verticaux de pas humains. D'une manière fort évocatrice, ce mot signifie « art », « technique », ou encore « méthode ».

<sup>46</sup> Voir « Résister en personne » in la revue *Espai en blanc*, edicions Bellaterra, Barcelona, 2006.



pressent une frayeur, un seuil absolument périlleux, un défi à la fois intime et déchirant le dehors : « *Tout moi* doit passer sur cette ligne », dit-il. Ce « tout moi » a quelque chose de profondément nécessaire, d'exhaustif : la *concentration* de soi doit être totale, son accomplissement ne peut souffrir aucune défaillance – c'est tout ou rien. C'est à cette condition, c'est dans *ce pouvoir* que le corps trouve ses (nouvelles) marques. N'y a-t-il pas dans le thème du passage sur la ligne un moment politico-nihiliste d'interruption du rapport quotidien à soi, un moment performatif « sur la ligne », dont on pourrait dire que le nihilisme, l'énergie du négatif, est indispensable pour en assurer « l'étanchéité », l'unité? La ligne comme espace d'une mise sous tension, un moment d'anonymat dans le dépassement de soi,

Une contenance au politique présent.

## CHAPITRE III

### SLOTERDIJK ET LA QUESTION DE L'AGIR

*Nous ne pensons pas encore de façon assez décisive la question de l'agir.*  
Heidegger

#### I. En guise d'introduction : Thérapeutique vs politique dans l'œuvre de Sloterdijk

1. Dans ce travail préliminaire, nous nous proposons de développer quelques thèmes centraux de la pensée de Sloterdijk, en prenant pour fil conducteur la question du pouvoir et son élaboration politique. D'entrée de jeu, c'est-à-dire dès sa célèbre *Critique de la raison cynique*, Sloterdijk établit une distinction polémique essentielle qui aura valeur programmatique : « L'*Aufklärung* psychologique et l'*Aufklärung* politique sont des adversaires : non seulement elles se font concurrence pour l'énergie libre des individus, mais encore elles se heurtent souvent dans leur objet. »<sup>1</sup> Stigmatisant « la naïveté psychologique de la vieille notion de politique »<sup>2</sup> et affirmant que « les psychologies des profondeurs sont pour ainsi dire le cœur pensant de la modernité »<sup>3</sup>, Sloterdijk développera progressivement une pensée du thérapeutique, dont on peut dire qu'elle constitue sans doute le trait le plus déterminant de son œuvre.

2. Chez Sloterdijk, le thérapeutique *en-globe* littéralement le champ du politique, ou pour le dire autrement : à l'universalité du politique, Sloterdijk souhaite opposer un « souci thérapeutique généralisé »<sup>4</sup> qui « interroge l'individu sur ses capacités à supporter son cosmopolitisme congénital »<sup>5</sup>. La pensée du thérapeutique chez Sloterdijk s'inscrit d'emblée dans un horizon cosmopolitique, et l'étrangeté apparente de la formule de « cosmopolitisme congénital » ne fait qu'anticiper sur le développement ultérieur de sa « théorie des sphères » et ses considérations sur les processus immunitaires.

---

<sup>1</sup> Peter Sloterdijk, *Critique de la raison cynique*, Christian Bourgois éditeur, Paris, 1987, p.121.

<sup>2</sup> *Critique de la raison cynique*, p.103.

<sup>3</sup> Peter Sloterdijk, *Le penseur sur scène. Le matérialisme de Nietzsche*, Christian Bourgois éditeur, Paris, 1990, p.189.

<sup>4</sup> Peter Sloterdijk, *Ni le soleil ni la mort. Jeu de pistes sous forme de dialogue avec Hans-Jürgens Heinrichs*, Fayard, Paris, 2003, p.254.

<sup>5</sup> *Le penseur sur scène. Le matérialisme de Nietzsche*, p.185.

3. Dans un premier temps donc, c'est-à-dire essentiellement dans *Critique de la raison cynique* et dans *Le penseur sur scène : le matérialisme de Nietzsche*, on assiste à l'élaboration d'une pensée qui interprète le politique dans le contexte général d'une critique radicale de la métaphysique de la subjectivité. Il s'agira par exemple, là où la politique révolutionnaire érige traditionnellement la partialité en valeur de vérité afin de se constituer comme sujet d'action unilatéralisé, de « dénévrotiser la politique » :

Disons ceci : comme s'opère, depuis le ventre maternel, la chute dans le capitalisme tardif, s'accumule une douleur d'individuation dont on ne saurait tenir pour responsable le capitalisme tardif comme tel – aussi concevable que soit ce réflexe et aussi nombreux que soient les discours qui nous disent où trouver le coupable quand nous sommes instinctivement à sa recherche. Pour digérer sous-politiquement cette douleur qui appartient, non à la formation de la société, mais au cycle de la vie, *il faut une thérapeutique antipolitique consciente de soi* – non pour dépolitiser les individus, mais *pour dénévrotiser la politique*, pour protéger la politique de mouvements psychodynamiques et de courts-circuits dionysiaques.<sup>6</sup>(Je souligne)

[Par le thérapeutique], la politique est libérée du soupçon d'être directement responsable des auto-poétifications et des souffrances de l'individuation de la vie individuelle.<sup>7</sup>

4. Cette critique radicale du tout-politique effectuée depuis le champ du thérapeutique constitue un des gestes essentiels de la pensée de Sloterdijk. Qu'est-ce qui est en jeu dans cette contestation radicale des prétentions du politique? Malgré la référence implicite à une certaine forme de ressentiment (« trouver le coupable »), on se méprendrait gravement sur la nature de cette critique en la réduisant à une simple tentative de psychologisation.<sup>8</sup> Cela nous conduirait, entre autre chose, à perdre de vue les motifs théologiques et religieux essentiels dans la pensée du thérapeutique, et dont Sloterdijk se réclame explicitement. Ou plutôt : si Sloterdijk prétend

<sup>6</sup> *Le penseur sur scène. Le matérialisme de Nietzsche*, p.197.

<sup>7</sup> *Le penseur sur scène. Le matérialisme de Nietzsche*, p.198.

<sup>8</sup> Le dernier livre de Sloterdijk, *Colère et temps. Essai politico-psychologique* (Paris, Maren Sell, 2007), semble contredire, du moins en partie, cette interprétation. Sloterdijk s'y adonne en effet à une assimilation sommaire des formes d'agir dissensuelles-révolutionnaires à l'expression du ressentiment et à sa fructification, décrivant ainsi une véritable économie planifiée de la colère qui, au 20<sup>ème</sup> siècle, aurait culminé sous la forme d'une « banque mondiale de la vengeance » – le communisme. Ce livre bavard et médiocre, *furieusement* nietzschéen, ne rend pas justice aux meilleures intuitions de Sloterdijk concernant la formation des écumes humaines et leurs puissances bioplastiques. Il ne laisse par contre guère de doute sur la portée de la thérapie cosmico-impériale que propose un Sloterdijk décidément toujours plus à l'aise dans le rôle de grand *kybernetes* du vaisseau humain. Pour plus de détails sur la question, je renvoie à mon article « La terapia cosmico-imperial de Peter Sloterdijk » in *Espai en blanc*, Vol.3-4, Editions Bellaterra, 2008.

révéler des mécanismes demeurés inconscients dans le politique, c'est le plus souvent pour mettre en lumière – dans la plus pure tradition de l'*Aufklärung* psychologique – « la fonction du politique comme théologie de remplacement »<sup>9</sup> (1987, p.563). Ce genre de rapprochement entre le politique et le religieux revient tout au long de son œuvre : c'est qu'il se situe, de son propre aveu, dans l'œil du cyclone des religions, « tellement à l'intérieur que la religion a disparu », son projet demeurant du reste inintelligible si on ne tient pas en considération qu'il pense expressément à partir du point « d'où l'on formule des religions positives »<sup>10</sup>. Cette posture unique dans le champ philosophique contemporain explique en partie la virulence de sa critique du livre *Empire* de Hardt et Negri, cette « bible de l'altermondialisme », tel qu'on pouvait le lire sur la couverture de la traduction française format poche, qu'il renvoie sèchement à sa dimension religieuse inassumée :

Cet « empire » ne peut être pensé qu'au singulier et a un caractère strictement œcuménique (...) De la même manière qu'il arrive fréquemment que l'Église ne puisse se distinguer du monde auquel elle prétend résister, on ne peut pas non plus couper clairement la multitude de l'univers du capital dont elle veut s'éloigner (...) Seule une décision mystique permet aux membres de *l'affluent left* de savoir qu'ils sont encore à gauche (...) Ils utilisent comme point d'appui une observation introspective, le fait qu'ils sentent en eux un pur être-contre : comme l'ennemi contre lequel on s'insurge n'a plus de contour, l'affect du « contre » doit suffire : *this being against becomes the essential key to every active position in the world...* De facto, ces *against-men*, avec leur appartenance à l'Église d'opposition, sont comme tous les contemporains des clients ambivalents du donné.<sup>11</sup>

À vingt ans d'intervalle, cette critique d'*Empire* et les considérations sur la limitation thérapeutique du politique s'éclairent mutuellement. La critique d'*Empire* illustre comment Sloterdijk rejette toute interprétation de la souffrance d'être-au-monde renvoyant simplement à un ultime antagonisme politique, et comment d'autre part il disqualifie toute prétention de faire reposer quelconque « position active dans le monde » sur un être-contre réactif. Sa condamnation de la passion totalisante du politique est sans appel, tant au niveau théorique (partition du monde entre empire et multitude), que pratique (la vérité subjective de l'être-contre comme fondement d'une position active dans le monde).

---

<sup>9</sup> *Critique de la raison cynique*, p.563.

<sup>10</sup> Peter Sloterdijk, *Essai d'intoxication volontaire*, Hachette Littérature, Paris, 2001, p.126

<sup>11</sup> Peter Sloterdijk, *Sphère III : Écumes*, Maren Sell, Paris, 2005, p.730-731.

4.1 La critique du tout-politique de Sloterdijk ne va pas sans rappeler les positions de Lacan, très prompt à renvoyer dos-à-dos apologétique chrétienne et croyance politique moderne. Ce parallèle avec Lacan doit par contre être précisé. Il est justifié dans la mesure où la psychanalyse participe de cette *Aufklärung* psychologique dont se réclame Sloterdijk, ce dernier reconnaissant d'ailleurs d'emblée l'influence que Lacan a pu avoir sur sa pensée. Leur proximité pourrait se résumer à un accord de fond quant à la critique du fétichisme de l'identité, « maladie mentale de l'homme occidental » dira Lacan, et dont l'expression la plus subversive consiste sans doute dans l'inversion de la règle freudienne « Où Ça était, je dois advenir » par « Là où j'étais, Ça doit advenir. » Ce rapprochement entre Lacan et Sloterdijk risque par contre de porter à confusion si on ne précise pas comment s'articule la critique de Lacan au tout-politique. Pour faire bref, il en va ici encore du rapport du politique à la totalité : pour Lacan,

(...) l'idée imaginaire du tout telle qu'elle est donnée par le corps, comme s'appuyant sur la bonne forme de satisfaction, sur ce qui, à la limite, fait sphère, a toujours été utilisée dans la politique, par le parti de la prêtrise politique.<sup>12</sup>

Le désir quasi parménidien de faire sphère qui anime le politique est ce qui, pour le célèbre théoricien du désir comme manque, ne saurait en aucun cas être accepté comme tel. En insistant sur le caractère imaginaire de ce « tout » fondé sur le modèle du corps, et en évoquant un « parti de la prêtrise politique » qui chercherait à imposer à ses ouailles ses formes de la « bonne satisfaction », Lacan cherche à désigner une insuffisance dans le cœur même de la *ratio* politique. Ce faisant, la critique psychanalytique du politique réitère l'opposition entre l'*Aufklärung* psychologique et l'*Aufklärung* politique mise de l'avant par Sloterdijk.

4.2 Mais au-delà de cette distinction préliminaire entre les deux *Aufklärung*, à propos de laquelle s'entendent manifestement Lacan et Sloterdijk, le commentaire de Lacan révèle un profond dissentiment en regard de la question du corps et du rapport à la totalité. C'est loin d'être une question marginale : ici s'esquisse vraisemblablement la ligne de partage essentielle de la pensée philosophico-politique continentale contemporaine, et ce n'est pas trop forcer le trait que d'en faire remonter la source (au moins partiellement) à Lacan. Cette ligne de partage, illustrée

---

<sup>12</sup> Cité par Paul-Laurent Assoun, « De Freud à Lacan, le sujet du politique », in *Cités* N.16, « Jacques Lacan : psychanalyse et politique » Paris, 2003. Au sujet du désir de totalité du politique, dans une perspective légèrement différente : « L'idée que le savoir puisse faire totalité est, si je puis dire, immanente au politique en tant que tel. » Jacques Lacan, Séminaire XVII, « L'envers de la psychanalyse », 17 décembre 1969.

sommairement, place d'un côté Badiou, Žižek et Rancière – les deux premiers se réclamant directement de Lacan, le troisième partageant son souci de la « désincorporation »<sup>13</sup>; et Agamben, Deleuze, Foucault et Sloterdijk, de l'autre.<sup>14</sup> Ce qu'il y a peut-être de plus frappant dans cette démarcation, c'est de voir comment les premiers prétendent à une plus grande radicalité politique, en disqualifiant *a priori* les approches néo-nietzschéennes (Rancière dira par exemple qu'« il n'y a pas de politique dionysiaque »), ou en revendiquant la vérité du *passage à l'acte* révolutionnaire. En dernière analyse, ce qui est ici en jeu, c'est la constitution d'un sujet d'action politique. Ultimement, c'est l'œuvre entière d'un Žižek qui s'articule autour de cette question, de son rejet du néo-nietzschéisme à son éloge débridé de Lénine :

With biogenetics, the Nietzschean program of the emphatic and ecstatic assertion of the body is thus over. Far from serving as the ultimate reference, the body loses its mysterious impenetrable density and turns into something technologically manageable, something we can generate and transform through intervening into its genetic formula – in short, something the « truth » of which is this abstract genetic formula.<sup>15</sup>

The problem of today's philosophico-political scene is ultimately best expressed by Lenin's old question "What is to be done?" – how do we reassert, on the political terrain, the proper dimension of the act?<sup>16</sup>

Est-il besoin de répondre à l'énormité de la première remarque? Žižek serait-il en attente de la découverte du gène de la présence extatique au monde..? Malgré ses lectures plus que douteuses de certains auteurs (pensons à Deleuze), il demeure tout de même un excellent interlocuteur pour tenter de formuler la question de l'agir politique. L'intérêt de cette première remarque de Žižek réside dans le fait qu'elle indique, par la « négative » et de manière très radicale, le lieu de la négativité essentielle de la subjectivité telle qu'interprétée dans une perspective lacano-hégélienne. Négativité qui introduit un écart irrémédiable entre le corps et le sujet proprement dit : dans la tradition cartésienne dont Lacan, et par suite, Žižek, se réclament, « *j'ai un corps* », ce qui s'oppose directement avec les tentatives phénoménologico-extatiques de penser l'unité du corps et du sujet parlant, dans laquelle s'inscrit pleinement

---

<sup>13</sup> « L'homme est un animal politique parce qu'il est un animal littéraire (...) Les voies de la subjectivation politique ne sont pas celle de l'identification imaginaire, mais de la désincorporation littéraire. » Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, Éditions La Fabrique, Paris, 2000, p. 63-64.

<sup>14</sup> Cette distinction est évidemment trop grossière. Malgré de nombreux points communs, Deleuze et Foucault, et à plus forte raison, Agamben et Sloterdijk s'opposent sur des points essentiels.

<sup>15</sup> Slavoj Žižek, *Organs without Bodies*, Verso, New York, 2004, p.25.

<sup>16</sup> Butler, Laclau, Žižek, *Contingency, Hegemony and Universality*, Verso, New York, 2000, p.127.

Sloterdijk.<sup>17</sup> Plutôt que d'insister sur une division essentielle du sujet sur laquelle fonder le politique, Sloterdijk préférera élaborer une description des puissances plastiques qui produisent l'humain, ce qui implique une conception forte de l'idée de sphère anthropogénétique qui intègre le politique. Cette manière d'aborder la puissance plastique anthropogénétique rapproche Sloterdijk de la biopolitique affirmative telle qu'elle s'est développée dans les dernières années dans le sillage de la pensée de Deleuze. Cette conception du biopolitique, basée sur un monisme de l'affect et davantage portée à s'interroger sur les conditions moléculaires de l'exercice du pouvoir, s'éloigne par contre sensiblement de l'analyse du biopouvoir développée par Foucault et Agamben.

Dans la deuxième remarque de Zizek, la référence à Lénine met en relief l'acte politique par excellence, la révolution, cette « négativité enfin descendu dans les choses » comme disait Marx :

With Lenin, as with Lacan, the point is that the revolution *ne s'autorise que d'elle-même*: we should venture the revolutionary *act* not covered by the big Other – the fear of taking power “prematurely”, the search for the guarantee, is the fear of the abyss of the act.<sup>18</sup>

À la lumière de ces deux remarques, il s'agit de voir comment elles projettent un authentique sujet de l'action politique qui, sans avoir recours à un grand Autre ou à quelconque assurance extatico-totalisante, assume le caractère absolument contingent et performatif de toute activité humaine, et affronte avec virilité – *le vide de l'acte*.<sup>19</sup>

5 Nous allons maintenant anticiper quelque peu sur la suite de ce travail. Nous dirons : « Que faire? » est une question essentiellement métaphysique – le vide de l'acte qu'elle implique est un

---

<sup>17</sup> Voir à ce sujet les nombreux (et très substantiels) développements de cette question dans Slavoj Zizek, *Organs without Bodies*, p. 87 à 93, et p. 120 et suivantes.

<sup>18</sup> Slavoj Zizek, *Revolution at the Gates*, Verso, New York, 2002, p.8.

<sup>19</sup> Dans cette optique, s'en tenir à la contingence de l'existence et de l'agir humain semble suffire à éviter les « dangereuses » totalisations métaphysiques. De toute évidence, il s'agit ici d'une interprétation de la métaphysique qui, quoique tout à fait recevable, diverge de celle que Sloterdijk développe dans ses ouvrages. À titre purement indicatif, et sur un ton moins polémique, je cite ce passage éloquent de *Contingency, Hegemony and Universality*, qui me semble donner une excellente idée de la manière dont la question de l'agir politique s'élabore dans cette tradition de pensée (Laclau et Butler font eux aussi visiblement grand cas des apports théoriques de Lacan): « There are significant differences among us on the question of the « subject », and this comes through as we each attempt to take account of what constitutes or conditions *the failure of any claim to identity to achieve final or full determination*. What remains true, however, is that we each value this « failure » as *a condition of democratic contestation itself*. » (Je souligne). In, Butler, Laclau, Zizek, *Contingency, Hegemony and Universality*, Verso, New York, 2000, p. 2.

vide proprement métaphysique, qui recoupe l'écart entre la théorie et la pratique. Son impensé, c'est la question du *pouvoir*, envisagée de manière immanente. Question qu'il faut reprendre du début, à partir du corps et du rapport à la totalité – c'est donc dire, sur un mode extatique. Au *vide de l'acte* lacanien et au sujet d'action qui lui correspond, opposer le vide processuel et immanent du non-agir – l'acte s'assemble seulement dans ce vide diront les taoïstes.

6. Pour bien saisir ce qui est en jeu dans la critique du tout-politique chez Sloterdijk, il faut voir dans le détail comment il développe une conception non-métaphysique du pouvoir et de son élaboration politique. Car s'il y a un problème politique récurrent à notre époque, c'est effectivement celui de la constitution d'un sujet d'action, ou encore d'une manière d'assurer le passage à l'acte, formulations que nous allons désormais subsumer dans la question de l'agir. Ce n'est évidemment pas par hasard que la critique de Sloterdijk contre Hardt et Negri s'abat précisément sur ce point (« this being against becomes the essential key to every active position in the world »). C'est, comme on peut déjà l'entrevoir, ce que la critique anti-métaphysique du pouvoir remet fondamentalement en question. Si donc la métaphysique désigne l'ensemble des efforts pour stabiliser un référent pour l'action, comment Sloterdijk pense-t-il non-métaphysiquement la question de l'agir?

## II. Critique de la métaphysique du pouvoir

*La distinction d'origine métaphysique, entre théorie et pratique, ainsi que la représentation d'une transmission entre les deux, obstrue l'accès à l'intelligence de ce que j'appelle « penser ».*  
Heidegger

1. Il y a des manières de penser le pouvoir qui conduisent invariablement à l'impuissance. Cela vaut surtout, dira Sloterdijk, pour la critique du pouvoir qui conserve inconsciemment des motifs métaphysiques. « On n'échappe pas à la contrainte et à la possibilité d'être puissant. »<sup>20</sup> (2001a, p.92)

**Glose α :** L'erreur la plus commune que l'on risque de commettre en regard d'une telle affirmation serait de la réduire à une simple expression de volonté de puissance, comme s'il s'agissait ici d'opposer ceux qui « veulent » être puissants et ceux qui, résistants par excellence,

---

<sup>20</sup> Peter Sloterdijk, *La domestication de l'être*, Éditions Mille et une nuits, Paris, 2001, p.92.



critiqueraient cette volonté pour mieux s'en abstenir. Il ne suffit pas non plus de dire : il n'y a pas « d'ailleurs » du pouvoir, ce qui peut facilement être repris dans une optique *realpolitik* primaire. Pour comprendre ce dont il est question, il faut être sensible à la passivité de la formule employée par Sloterdijk : « On *n'échappe pas* à la contrainte et à la possibilité d'être puissant ». Elle suggère que c'est une question indépendante du vouloir individuel, que le pouvoir ne découle pas essentiellement d'un vouloir. Si nous acceptons la lecture heideggerienne selon laquelle la volonté de puissance est l'expression dernière de la métaphysique, on comprendra qu'une critique anti-métaphysique du pouvoir renverse nécessairement la relation entre vouloir et pouvoir.<sup>21</sup> Dans une perspective poïétique, c'est-à-dire selon que la vie est auto-poétification, un pouvoir doit être antérieur à tout vouloir : « la structure auto-poétifiante de la vie ne peut se développer d'une façon optimale que dans la reprise d'un "pouvoir" ». <sup>22</sup> Cette idée s'oppose à toute esthétique darwiniste et hobbesienne du tous contre tous des sujets instrumentalisés, pour insister plutôt sur la « reprise » de puissances incorporelles communes – de formes-de-vie. On voit donc déjà comment l'idée d'une pensée non-métaphysique du pouvoir chez Sloterdijk s'ancre radicalement dans ce qu'il appellera ailleurs la « communicabilité originaire du vivant ».<sup>23</sup>

2. Il y a toujours plus de pouvoir dans le réel que ce qu'on peut en connaître. Ce qui, en termes spinozistes, signifie : on ne *sait* pas ce dont un corps est *capable*. Pensée poïétique qui déborde infiniment le schéma théorie/pratique, l'idée métaphysique de la théorie comme fondement de la pratique. « La modernité nous a gavé de théorie de l'action »<sup>24</sup>.

**Glose α :** Il faut se garder d'entendre cette idée d'une limite intrinsèque de ce que l'on *peut savoir* dans les termes typiquement kantien des conditions de possibilité de connaissance de la *chose en soi*. Deuxième aperçu de cette ligne de partage dont nous faisons mention plus tôt : peut-on ou non accéder à « l'Être », au « Réel »? L'impossibilité d'accès est la pierre de touche tant de la philosophie kantienne que de la théorie lacanienne; pour ce dernier en effet, le Réel,

---

<sup>21</sup> Notons que Sloterdijk prend toutefois légèrement ses distances avec la lecture heideggerienne de Nietzsche et sa prétention d'en faire l'ultime penseur de la métaphysique, préférant faire jouer Nietzsche contre lui-même. Nous n'entrerons pas dans les détails de cette discussion.

<sup>22</sup> *Le penseur sur scène*, p.103.

<sup>23</sup> *Le penseur sur scène*, p.150. Pour plus de détails sur cette question, je renvoie à mon article « Entre biopouvoir plastique et biopolitique de la sélection : Sloterdijk penseur de l'anthropogénétique » in *Altérités*, vol.5, N.2, 2007. <http://www.alterites.ca/vol5no1/bordeleau.html>

<sup>24</sup> Peter Sloterdijk, *La mobilisation infinie. Vers une critique de la cinétique politique*, Seuil, paris, 2000, p.27.

c'est ce qui résiste absolument à la symbolisation – c'est proprement l'impossible, à imaginer, à intégrer, à atteindre d'une façon ou d'une autre. Sur cet impossible fondateur s'érige non seulement toute la théorie du désir comme manque, mais également tout un appareillage théorique destiné à concevoir et légitimer le sujet d'action. On dira donc : sans noumène, pas de philosophie pratique kantienne, non plus que de *vide de l'acte* lacanien.

**Glose  $\beta$  :** À l'inverse, la pensée de l'immanence ne cesse de revenir à cette expérience d'un accès constamment renouvelé au monde, ou d'une participation à la gestation du monde comme le dit joliment Anne Cheng à propos de la pensée taoïste. Nous verrons plus loin que cette référence à la pensée immanentiste chinoise est tout sauf arbitraire lorsqu'il s'agit de penser de manière non-métaphysique la question de l'agir. Pour l'instant, Bergson donne un excellent aperçu du lien essentiel qui relie la question ontologique de l'accès à l'être et celle de l'agir dans ce passage de *L'évolution créatrice* qui critique directement la pensée évolutionniste, et en arrière-fond, le kantisme :

Si la forme intellectuelle de l'être vivant s'est modelée peu à peu sur les actions et réactions réciproques de certains corps et de leur entourage matériel, comment ne nous livrerait-elle pas quelque chose de l'essence même dont les corps sont faits? L'action ne saurait se mouvoir dans l'irréel. D'un esprit né pour spéculer ou pour rêver je pourrais admettre qu'il reste extérieur à la réalité (...) mais *une intelligence tendue vers l'action qui s'accomplira* et vers la réaction qui s'ensuivra, palpant son objet pour en recevoir à chaque instant l'impression mobile, est *une intelligence qui touche quelque chose de l'absolu*.<sup>25</sup> (Je souligne)

On ne peut manquer de voir un parallèle frappant entre cette description du rapport entre intelligence du monde et action chez Bergson et la description que Sloterdijk développe de l'entrée (la pro-duction) de l'humain dans l'ouvert en termes anthropotechniques. Un des aspects essentiels de l'œuvre de Sloterdijk consiste en effet à penser l'impensé anthropologique dans l'idée heideggerienne de la clairière de l'Être. À cet effet, il propose une théorie de l'anthropogenèse qui accorde une importance primordiale au fait technique. À près de cent ans d'intervalle, et dans une perspective « évolutionniste créatrice » fort similaire, Sloterdijk illustre avec force détails ce que Bergson cherchait de son côté à opposer à l'idéalisme abstrait en philosophie et son incapacité (proprement métaphysique) à penser le rapport entre vérité et action :

---

<sup>25</sup> Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, PUF, Paris, 118<sup>ème</sup> édition, 1966, p. VII.

S'il avait existé quelque chose comme une scène primitive de la clairière, dans la perspective de l'évolution, elle serait indubitablement constituée par une séquence d'actions au cours de laquelle le pré-homme s'empare d'une pierre (...)

Le regard qui suit une pierre lancée est la première forme liminaire de la théorie, et le sentiment de concordance engendré par le succès du jet, un coup dans le mille ou un coup efficace, est *le premier palier d'une fonction de vérité post-animale*. (...) [Cela a suffi] pour déclencher l'événement primaire de l'anthropogenèse, la première production ayant une portée ontologique, dans le sens de *la production d'un effet dans un espace ouvert*.<sup>26</sup> (Je souligne)

Penser le geste technique comme producteur d'un espace où se produit de la vérité, c'est aussi penser les « moments de vérité ». Plutôt que de surenchérir sur la capacité virile à affronter la démesure ou l'abysse de l'acte, une pensée de l'immanence préférera se concentrer sur les processus concrets qui permettent au corps d'accéder au niveau d'intensité, de précision, d'attention requis. L'espace ouvert, le vide – et la possibilité d'une justesse. Ce que José Gil appellera « l'espace du corps », « un *milieu* spatial qui crée la profondeur des lieux ».<sup>27</sup> Certains sinologues considèrent que le caractère 中 (zhong), un des caractères les plus importants de cet empire qui s'est toujours dit du « milieu », (中国 zhongguo) consiste en la représentation d'une cible vue d'en haut qu'une flèche fichée en son centre transperce de part en part. On dit que dans l'antiquité, se déroulaient tous les cinq ans des concours de tir à l'arc qui réunissaient tous les nobles à la cour royale. Lors de ces concours, l'épreuve la plus importante était le tir en musique : elle consistait à atteindre le centre de la cible au moment juste, c'est-à-dire, un moment précis de la mélodie marqué par le son du gong. Celui qui avait réussi, non seulement à viser juste mais surtout à insérer son tir dans le rythme de la mélodie, montrait par là qu'il était apte à gouverner.<sup>28</sup> Le « milieu juste » n'est donc pas une notion géométrique, mais un espace vibrant; c'est dans ce contexte que prend tout son sens l'idée que c'est dans le vide que s'assemble l'acte. Penser ainsi l'acte ouvre la sphère de l'ethos. Celle-ci ne semble aux antipodes de la sphère de l'exercice du pouvoir proprement dit que pour qui en a une conception strictement formaliste et métaphysique.

**Glose  $\gamma$  :** Dans *Le palais de cristal*, Sloterdijk multiplie les réflexions sur l'avènement du sujet moderne d'action, dans une sorte d'hommage paradoxal à ces hommes qui ont porté à terme le

<sup>26</sup> *La domestication de l'être*, p.48-51.

<sup>27</sup> José Gil, *La danse*, manuscrit non-publié.

<sup>28</sup> Cyrille Javary, Pierre Faure, *Yi-Jing*, Albin Michel, Paris, 2002, p. 985-986.

processus de globalisation, découvreurs, explorateurs, entrepreneurs et autres laisser-pour-comptes de la philosophie. Paradoxal dis-je, dans la mesure où cette description de la « stabilisation interne d'une culture d'acteurs »<sup>29</sup> à l'ère moderne consiste simultanément en une chronique de sa mort annoncée, alors que se profile désormais selon Sloterdijk une ère posthistorique « soumise à la primauté de la gentillesse, de la symétrie, de l'inhibition, de l'interaction, de la coopération »<sup>30</sup>, situation qui s'oppose à l'unilatéralisme offensif qui a caractérisé la période moderne. La psychodynamique de l'agir élaborée par Sloterdijk se veut donc une description aussi réaliste et concrète que possible du sujet d'action de l'ère métaphysique, visant à apporter des éléments de réponses psycho-politiques à la question du passage précaire de la théorie à la pratique. La théorie de Sloterdijk se développe en deux temps : d'abord, le sujet y est d'emblée défini comme un acteur; ensuite, la capacité d'action est toujours à conquérir contre une inhibition primaire :

Être « sujet », cela signifie prendre une position depuis laquelle un acteur peut passer de la théorie à la pratique. D'ordinaire cette transition se produit lorsqu'un acteur a trouvé le motif qui le libère de l'hésitation et le désinhibe pour lui permettre d'agir.<sup>31</sup>

Le problème principal qui se pose dès lors pour cette théorie, c'est d'expliquer par quels moyens le sujet parviendra à se désinhiber. Plus précisément, il s'agit de comprendre comment on arrive à obtenir un « formatage psychique » permettant d'agir « à partir de soi-même » – comment donc en arrive-t-on à se « mobiliser », Sloterdijk parlant même à cet effet d'un « armement de la subjectivité ». L'usage de métaphores guerrières pour décrire la constitution du sujet d'action moderne revient constamment tout au long de cet ouvrage, poursuivant en cela une critique de la raison subjective et une pensée de la démobilisation qui remonte aux premiers moments de son œuvre (voir 6.). Commentant l'essai de William James intitulé *La volonté de croire*, Sloterdijk met en évidence la « fonction cognitive de la fondation » dans la constitution du sujet d'action moderne :

Les individus modernes réussissent très bien, en général, à établir une « dernière instance » qui soit, pour eux, de rigueur. Le psychologue libéral américain avait compris que la « papauté » n'est pas une spécialité romaine, mais une fonction psychique à validité ubiquitaire qu'il faut activer explicitement lorsque les formes de vie individualistes commencent à dominer. Le pape intérieur a pour mission de

---

<sup>29</sup> Peter Sloterdijk, *Le palais de cristal*, Maren Sell, Paris, 2006, p.100.

<sup>30</sup> *Le palais de cristal*, p.263.

<sup>31</sup> *Le palais de cristal*, p.86.

stopper la régression infinie produite par le doute afin de faire valoir sur une base individuelle la fonction psycho-sémantique du dogme (...).<sup>32</sup>

Si on s'en tient à la définition partielle de la métaphysique proposée plus tôt (la métaphysique comme l'ensemble des efforts pour stabiliser un référent pour l'agir), on ne peut que constater à quel point le schéma de la croyance et de l'obéissance à soi-même esquissé par Sloterdijk y correspond intégralement. Cela devrait nous renseigner sur au moins une chose : la question du pouvoir est intimement liée à la question du croire, ou autrement dit : pas de « prise » de pouvoir sans l'acquisition d'équipements psychologiques adéquats. Une critique de la métaphysique du pouvoir ou de la subjectivité ne peut donc se permettre de faire l'économie d'une analyse approfondie des ressorts psychodynamiques de l'action. Ce qui donne par ailleurs une idée de l'urgence d'intégrer une dimension spirituelle dans la critique anti-capitaliste, de manière à pouvoir problématiser adéquatement la croyance comme fondement du sujet d'action métaphysique. Notons encore que la question du croire, abordée sur son arrière-fond métaphysique et avec la finesse psychologique qui convient, se révèle infiniment plus pertinente que l'incessant verbiage sur les identités (personnelles ou nationales) et leur gestion psychosociale ou multiculturaliste.

3. *Savoir c'est pouvoir* : « La vieille social-démocratie (...) a méconnu chroniquement quel est le savoir qui confère vraiment un pouvoir, et quelle sorte de pouvoir il faut avoir et être, pour parvenir à un savoir qui étende le pouvoir. »<sup>33</sup> La critique de la raison cynique trace les limites des Lumières et sa politisation exsangue de la pensée. Les Lumières développent en effet une conception étrangement décharnée du pouvoir, alors même qu'elles se mettent explicitement sous le signe de l'émancipation politique. Cette tension inhérente entre le pouvoir et son élaboration politique dans la modernité pointe vers la question de l'agir.

**Glose α** : La critique de la raison cynique, c'est avant tout le projet d'une *Aufklärung* incarnée, ce que Sloterdijk appellera également la pensée physionomique. Car c'est sur fond d'une absence à soi généralisée que le cynique comme type de masse prolifère. Autre accès à cette tension entre le thérapeutique et le politique, si déterminante pour le projet philosophique de Sloterdijk : l'*Aufklärung* objectivante qui met à distance et réifie « fait taire le monde de la

---

<sup>32</sup> *Le palais de cristal*, p.92.

<sup>33</sup> *Critique de la raison cynique*, p.112.

physionomie »<sup>34</sup>, c'est dire, elle neutralise le rapport de proximité à ce qui nous entoure, *circonstances ou environ-nement*, elle nous rend analphabète à tout ce qui fait la consistance des formes-de-vie – leur monde. Elle est en terrain propre partout où on politologise, c'est-à-dire partout où on s'exclut méthodiquement du « fagot des nombreux » pour mieux pronostiquer sur cet éternel ailleurs que serait la « scène politique ». C'est dans cette optique qu'il faut comprendre le rejet radical de « la position structurellement stupide de la critique »<sup>35</sup> chez Sloterdijk. Son problème est à la fois structurel et postural : structurel, d'abord parce qu'elle se tourne systématiquement vers l'inférieur pour se montrer supérieure, et ensuite, en ce qu'« elle est affaire de distance convenable »<sup>36</sup> alors que l'urgence est désormais à la redécouverte de la bonne proximité. Problème postural donc, dès lors qu'on ne peut douter de la misère des corps qui s'en tiennent à ce régime. Un savoir qui promettait un pouvoir? La critique reproduit l'absence, elle nous parle de là où nous ne sommes pas.

**Glose β :** La psychosomatique du cynisme telle qu'elle s'esquisse dans la première œuvre de Sloterdijk nous place d'emblée sur le terrain de l'éthopoïétique. C'est sans doute l'intérêt principal d'une approche thérapeutique de la question du pouvoir que de penser le corps en situation de pouvoir, et de mettre au centre de ses préoccupations « une vérité telle qu'elle se lise dans la trame des *actes accomplis et des postures corporelles*. »<sup>37</sup> Dans son *Métamorphoses du corps*, José Gil développe une lecture extrêmement intéressante du rapport entre corps, pouvoir et thérapeutique qui mérite d'être cité in extenso :

Le pouvoir thérapeutique apparaît comme un axe essentiel autour duquel se déploient tous les champs où se manifestent des effets de pouvoir. Comme si la question de la puissance ou de l'impuissance de telle organisation politique ou économique se répercutait (et/ou prenait sa source) dans des mécanismes à l'œuvre dans la thérapie. Ce n'est certainement pas un hasard que l'*Anti-oedipe* de Deleuze et Guattari porte comme sous-titre « capitalisme et schizophrénie », et que le mouvement de cette œuvre est un constant va-et-vient entre le champ thérapeutique et le champ du pouvoir social et économique : c'est parce *qu'au centre de la question du pouvoir se situe celle de la puissance du corps*, de son énergie du régime de circulation auquel elle est soumise selon les différentes organisations de pouvoir auxquelles on a affaire.<sup>38</sup> (Je souligne)

---

<sup>34</sup> *Critique de la raison cynique*, p.184.

<sup>35</sup> *Sphère III : Écumes*, p.390.

<sup>36</sup> *Critique de la raison cynique*, p.14.

<sup>37</sup> Michel Foucault, *L'herméneutique du sujet*, Seuil-Gallimard, Paris, 2001, p.510.

<sup>38</sup> José Gil, *Métamorphoses du corps*, Éditions de la différence, Paris, 1985, p.82.

Chaque auteur de la famille nietzschéenne aborde la question éthopoïétique à sa propre manière; on pourrait dire que c'est précisément à cette manière qu'on les reconnaît / qu'ils s'inscrivent dans cette tradition. C'est que Nietzsche a mis « l'autogenèse du sujet à l'ordre du jour de la philosophie »<sup>39</sup>, ou autrement dit, la question de la venue-au-monde, inscrivant ainsi la philosophie dans l'horizon immunitaire/biopolitique. Si Sloterdijk semble être le plus « thérapeutique » de cette tradition, c'est dans la mesure où il est celui qui reste le plus près du souci nietzschéen d'explicitier les conditions de viabilité de l'humain (en commençant par sa venue au monde) – et par suite, le plus sensible à « la nécessité d'inventer une nouvelle poétique de l'espace immunisant ».<sup>40</sup> Ce thème, qui trouvera son développement maximal dans la trilogie des sphères, on peut déjà en reconnaître les prémisses dès la *Critique de la raison cynique*, dans son souci de développer une philosophie qu'il dit intégrante et anti-schizoïde. Sloterdijk part d'une sorte d'intimité de la rondeur, comme dirait Bachelard qu'il cite en exergue du magnifique *Bulles*, et en cela, il s'éloigne visiblement d'une certaine « pensée du dehors » commune à Blanchot, Foucault ou Deleuze par exemple. C'est sur ce plan que les critiques les plus virulentes contre la pensée de Sloterdijk sont adressées, qui concernent principalement son insuffisance au moment de penser la *stasis* proprement politique, ou dit autrement : sa tendance à réduire le politique à la sphère domestique. Nous reviendrons plus loin sur ce problème. Car d'abord, il faut voir ce que Sloterdijk a à dire en regard des philosophies de la différence :

Le processus du venir-au-monde chez l'être humain est un continuum qui intègre des discontinuités. (...) Lorsque j'insiste sur le fait que le venir-au-monde est un continuum de continuités et de discontinuités, ma formulation est censée indiquer que malgré toutes les catastrophes et toutes les ruptures que subissent depuis toujours les hommes (...) il reste toujours cette étrange mosaïque du genre humain (...) Nous avons donc toujours affaire à un continuum de continuités et de discontinuités. On note la force de cette formule lorsqu'on tente de l'inverser, c'est-à-dire *lorsqu'on mise essentiellement sur la discontinuité, comme le font certaines formes de pensée relevant de la philosophie de la différence. Celles-ci se barrent aux énigmes de la continuité, dont j'affirme qu'elles ne pourront jamais être pensées avec assez de sérieux.*<sup>41</sup> (Je souligne)

---

<sup>39</sup> *La mobilisation infnie*, p.170.

<sup>40</sup> Peter Sloterdijk, « Vivre chaud et penser froid », entretien avec Eric Alliez, *Multitude* N.6, mars 2000, en ligne à l'adresse suivante : <http://multitudes.samizdat.net/Vivre-chaud-et-penser-froid>.

<sup>41</sup> *Ni le soleil ni la mort*, p.234-235.

Ce primat de la continuité s'exprime d'une infinité de façons dans son œuvre, qui se résume en ce sens à un souci de penser l'espace intérieur. Sloterdijk peste contre « la racaille des observateurs qui veut tout prendre depuis l'extérieur et ne comprend plus le moindre rythme »<sup>42</sup>; il nous exhorte à prendre notre responsabilité vis-à-vis la « climatisation symbolique de l'espace commun »<sup>43</sup>, soulignant que « croire que l'empathie des êtres humains envers les autres êtres humains n'est pas épuisable constitue une illusion irresponsable »<sup>44</sup>. C'est la dimension proprement thérapeutique de son œuvre qui s'exprime dans ce souci de l'espace intérieur, qu'on pourrait, pour les besoins de l'exposé, classer en trois plans « formels » : 1. religio-psychothérapeutique : « la faculté *d'être compris* et réparé est l'idée sur laquelle repose jusqu'à ce jour toute la profession des prêtres et des psychothérapeutes »<sup>45</sup> (je souligne); 2. politico-immunitaire : « l'expression juridique romaine *integrum* (...) la pratique juridique de type romain ou vieil-européen a une portée thérapeutique, dans la mesure où il s'agit essentiellement, pour elle, de se défendre contre la blessure et de rétablir "l'intégrité" des choses (...) »<sup>46</sup>; 3. spatio-architectural : « Qu'est-ce que le thérapeutique, sinon la connaissance du procédé et l'art du savoir de la ré-installation de rapports plus conformes à l'humain après l'irruption du démesuré – une architecture des espaces de vie après la démonstration de l'invivable? »<sup>47</sup> (2005, p. 130). Notons encore que c'est dans cette perspective que Sloterdijk s'inspire de ce qu'il appelle le « continuum chinois » – « jusqu'au seuil de notre siècle, la Chine n'était-elle pas un monstrueux exercice artistique sur le thème "exister dans un espace sans extérieur en s'emmurant soi-même"? »<sup>48</sup>

**Glose γ :** Dans l'optique thérapeutique donc, au commencement était l'intérieur. On comprendra que dans une telle perspective, le politique fasse naturellement l'objet d'une hypostase *kosmopolitique*, et que l'être-au-monde soit essentiellement pensé comme un être-dans. Et ce n'est sans doute pas un hasard que dans « l'aperçu rétrospectif » qui conclut la trilogie des sphères, Sloterdijk met en scène un macro-historien, un théologien et un critique littéraire, lesquels, malgré de grandes divergences méthodologiques, s'entendent à tout le moins

---

<sup>42</sup> *Sphère I: Bulles*, p.85.

<sup>43</sup> *Sphère I: Bulles*, p.52.

<sup>44</sup> *Ni le soleil ni la mort*, p.220.

<sup>45</sup> *Sphère I: Bulles*, p.48.

<sup>46</sup> *Sphère III: Écumes*, p.208.

<sup>47</sup> *Sphère III: Écumes*, p.130.

<sup>48</sup> *Sphère I: Bulles*, p.68.



sur la nécessité de créer une « littérature des grandes circonstances » – expression à prendre à la lettre, tant au niveau de ce qui *entoure* (cir-conscrit) que suivant l'idée qu'il y a une dimension littéraire inhérente à tout phénomène de compréhension (pensons aux scientifiques qui doivent nécessairement *se représenter* leurs théories à l'aide de modèles et de mises en récit). Mais le problème proprement politique du grand récit d'inspiration thérapeutique mis en œuvre par Sloterdijk afin d'offrir une représentation du global démesuré, c'est qu'il s'élabore à partir d'un point de vue tellement macroscopique qu'on en vient à perdre de vue toute perspective sur le politique comme forme de l'agir dissensuel. L'hyperpolitique mégalo-psychique déployée par Sloterdijk, alors même qu'elle cherche à se donner les moyens d'appréhender le caractère monstrueux de l'époque, a la fâcheuse tendance à *domestiquer* le politique, c'est-à-dire, littéralement, à le ramener dans le giron de l'*oikos*, de la maisonnée. La filiation de Sloterdijk à Platon, si brillamment relevée dans sa tentative pour renouveler la pensée humaniste esquissée dans *Règles pour le parc humain*, apparaît ici autrement problématique. On sait que chez Platon, la distinction entre *oikos* et *polis* ne se présente pas, comme chez Aristote, dans les termes d'une opposition. C'est en ce sens que Aristote critique la conception platonicienne de la *polis* et reprocher à son maître d'insister excessivement sur le caractère unitaire de la cité, risquant ainsi de la transformer en une maison. « Il est évident que si le processus d'unification vient pousser jusqu'à un certain point, écrit-il, il n'y aura plus de cité. Une cité est par nature multiple, et si elle devient trop *une* elle ne sera plus une cité mais une maison (*oikia*). »<sup>49</sup> On ne saurait exprimer plus clairement en quoi l'hypostase cosmopolitique mise en œuvre par Sloterdijk tient ultimement davantage de la théologie que du politique, et comment d'autre part sa philosophie de l'apaisement (*Gelassenheit*) comporte toujours le risque d'absorber définitivement la fracture stasiologique – mise en suspension préventive du commun?

Mais là encore, cette critique doit être elle-même mise en suspens, ou du moins nuancée, afin d'éviter d'insister prématurément sur l'écart qui séparerait Sloterdijk des philosophies de la différence, lesquelles, apparemment, penseraient plus facilement la *stasis*. Le passage de *Métamorphoses du corps* cité plus haut donne déjà un aperçu d'une dimension thérapeutique centrale chez Deleuze et Guattari : on pensera à titre purement indicatif aux nombreux appels à la prudence au moment de se faire un corps sans organes, sans parler des innombrables références au cosmique dans *Mille plateaux*. Il faudrait encore souligner le retour à la question

---

<sup>49</sup> Voir Giorgio Agamben, *Il regno e la gloria*, Neri Pozza, Vicenza, 2007, p. 35.

éthique chez le dernier Foucault, et l'incompréhension persistante dont ce tournant fait encore aujourd'hui l'objet, spécialement parmi ceux qui voit dans cette pensée de « l'esthétique de l'existence » un retrait plus ou moins marqué du radical-politique. Cet aveuglement systématique sur le fait éthique dont un certain marxisme se fait un point d'honneur est par ailleurs étrangement symétrique à la rigidité extatique institutionnalisée dans de nombreux milieux artistiques contemporains, dont le credo est de discréditer *a priori* comme romantique tout rapport au Un ou à la totalité, comme s'il n'y a avait rien de plus subversif que de se réclamer d'une conception primaire du discontinu et de la différence. Face à cela, le thérapeutique permet au moins de montrer la nécessité de reprendre depuis la situation corporelle concrète dans les jeux de pouvoir, afin de dégager un espace pour de réelles mise en jeu – un espace pour *les intercesseurs*.

4. Sous le vocable de magie, il s'agit de penser un autre type de rapport entre savoir et pouvoir. « Tel qu'on l'emploie parmi les philosophes, ce mot de mage désigne un homme alliant le savoir au pouvoir d'agir. »<sup>50</sup>.

**Glose  $\alpha$  :** L'étymologie allemande du mot pouvoir nous amène à le concevoir comme potentiel. Les mots allemands *macht*, pouvoir, ou *Machen*, faire, ont le même radical que les mots « mécanique » ou « magie », et dérivent de *mögen*, *vermögen*, « être capable de ». Cet « être-capable-de » est à entendre dans le cadre d'une théorie générale des médias. Celle-ci redéfinit en retour la question du pouvoir et de son élaboration politique.

**Glose  $\beta$  :** Nous arrivons ainsi au cœur de la conception non-métaphysique du pouvoir chez Sloterdijk. Celle-ci se résume somme toute en une question : « Ne faudrait-il pas concevoir l'individu le plus décentré comme potentiellement le plus puissant? »<sup>51</sup> Dans un sens décidément très proche, Deleuze décrira le penseur comme le précurseur sombre entre deux potentiels. Dans les deux cas, il ne s'agit plus de penser en termes d'unilatéralisation du sujet qui deviendrait ainsi un « rayon d'initiative pure »<sup>52</sup>, mais en termes de capacité à faire advenir des mondes. La conception renaissante du mage illustre cette idée :

---

<sup>50</sup> Giordano Bruno, *De la magie*, Éditions Allia, Paris, 2004, p.12.

<sup>51</sup> *Sphère I : Bulles*, p.106.

<sup>52</sup> *Le palais de cristal*, p.262.

Dans les expressions de la magie, le début des temps modernes se met d'accord sur l'être humain qui considère que son affaire est de provoquer des choses considérées jusqu'alors comme impossibles. Ce que le XVIe siècle, la grande période de prise de pouvoir et d'exacerbation des Européens, appelle le « mage », c'est l'homme capable de recevoir des stimuli encyclopédiques, doté d'une ouverture polyvalente au monde, qui se forme à la coopération attentive et artistique avec les interactions discrètes entre les choses, dans un univers hautement communicatif. Le mage, comme prototype commun du philosophe, de l'artiste, du médecin, de l'ingénieur et de l'informaticien, n'est autre que **l'entremetteur-opérateur** dans le monde des correspondances, des influences et des attractions.<sup>53</sup> (Je souligne)

Chez Sloterdijk, le thème de la magie participe d'une archéologie du thérapeutique et de la révélation de l'inconscient anti-psychoanalytique, dont le second moment fort (historiquement parlant) sera la découverte du magnétisme animal. Là encore, il s'agit d'un pan de son travail qui était déjà en germe dès les tous débuts de son œuvre : « Tout cela signifie qu'au moins depuis la fin du XVIIIe siècle, l'illusion de la conscience transparente que l'homme a de lui-même est détruite systématiquement », dira-t-il dès *Critique de la raison cynique* (p.78). Évidemment, Sloterdijk a ici dans sa mire le modèle du sujet politique traditionnel tel qu'on a pu le concevoir d'une extrémité à l'autre du spectre politique moderne, autonome, volontariste et parfaitement imperméable aux conditions dans lesquelles il se trouve plongé (« mon cœur devient fou quand j'avance vers le futur », selon l'expression consacrée dans un chant révolutionnaire chinois). Inversement, dans une théorie non-métaphysique du pouvoir, la capacité d'ouverture extatique et de mise en disponibilité deviennent des questions politiques essentielles. Le politique s'entend dès lors comme un degré d'intensité dans l'élément éthique – et le communisme, comme une disposition à se laisser toucher et à partager ce qui est commun.

5. En chinois, « médias » se dit 媒体, *meiti*, littéralement l'entremetteur (*matchmaker*) ou l'intermédiaire des corps. Sloterdijk, comme Heidegger avant lui, puise abondamment dans la pensée chinoise antique afin de dépasser la conception métaphysique de la subjectivité et la mobilisation moderne qui en découle. Sa théorie des médias participe de ce qu'il qualifie lui-

---

<sup>53</sup> *Sphère I : Bulles*, p.241.

même d'une renaissance asiatique : « un élément chinois s'y mêle en de fines pulsations, une musique fœtale des sphères à peine perceptible se fait entendre... »<sup>54</sup>

**Glose α :** L'intérêt de Heidegger pour la pensée asiatique est bien documenté. Outre ses rapports étroits avec plusieurs penseurs japonais et sa connaissance approfondie du *Zhuangzi*, on sait qu'il s'est consacré à la traduction du *Laozi* en compagnie de l'étudiant Paul Shih-yi Hsiao, à l'été 1946. Nul doute que ce séjour prolongé dans l'horizon de pensée du maître du non-agir a eu quelque influence sur la rédaction, ce même automne, de *Lettre sur l'humanisme*, où il est explicitement question de penser l'agir comme accomplir, thème qui traverse, incidemment, toute la pensée chinoise antique. C'est l'idée du performatif comme parachèvement : « Le pinceau parachevant la création / le Ciel n'a pas tout le mérite! » (Li He, poète bouddhiste chinois du 10<sup>ème</sup> siècle). Sloterdijk donne à cette riche tradition sino-heideggérienne une expression tout à fait remarquable dans son livre sur l'eutotaoïsme :

À partir de là, l'intérêt de la renaissance asiatique pour l'Occident moderne devient clair : (...) Tant que les temps seront des temps modernes, ils seront hantés par la question de la compatibilité entre les processus vitaux de l'homme et la modernité. (...) La modernité comme être-vers-le-mouvement, cette modernité est caractérisée comme « mobilisation en général », c'est-à-dire comme être-vers-l'auto-anéantissement. La « renaissance en général » que nous voyons à l'œuvre dans les menées asiatisantes de la fraction sensible de l'Occident équivaut, ni plus ni moins, à un changement de prémisses ontologiques. (...) *Qui cherche aujourd'hui une langue de la démobilisation la trouve le plus facilement dans l'antiquité orientale* où des dramaturgies différentes de celles de la civilisation de la mobilisation occidentale ont été développées pour la cinétique de la volonté de vie.<sup>55</sup> (Je souligne)

6. Penser de manière non-métaphysique la question du pouvoir, cela signifie donc essentiellement (pour Sloterdijk) : penser la démobilisation. Cela implique avant tout de dépasser la forme désormais impropre et dépassée de la subjectivité souveraine – « *I am what I am* » tel que nous l'intime le Spectacle. Mais comment cette pensée de la démobilisation se traduit-elle sur le plan politique? Ou dit autrement : comment penser le politique comme forme de l'agir disensusuel à partir d'une théorie forte des médias? Comme dans le cas de Heidegger avant lui, Sloterdijk prête flanc à la critique de l'idéalisme quiétiste. Cela constitue sans doute l'enjeu principal de la question de l'agir.

---

<sup>54</sup> *La mobilisation infinie*, p.17.

<sup>55</sup> *La mobilisation infinie*, p.76-79.

**Glose  $\alpha$  :** Marx vs Heidegger : la question de l'agir pose la distinction entre la *praxis* et la *poïesis*, c'est-à-dire, la distinction entre deux manières essentiellement différentes de concevoir l'activité productrice humaine. Chez Marx, la praxis se définit comme l'action volontaire constitutive de l'être humain en propre. Par elle, « l'homme fait de son activité vitale même l'objet de sa volonté et de sa conscience », pour ainsi se poser en tant que producteur universel.<sup>56</sup> Tout ce qui est involontaire doit devenir volontaire – telle est l'équation fondamentale de la mobilisation moderne.

À cause d'un tel mouvement, le prolétariat est appelé à comprendre ce que signifie être la classe productrice en propre; c'est seulement après avoir compris cela qu'il pourra extraire de sa faiblesse les forces pour prendre sur lui la production essentielle, (...) l'autoproduction d'un monde social dans lequel les travailleurs ne sont pas de pauvres diables aliénés à eux-mêmes, mais des compagnons solidaires d'une vie riche. Il ne fait aucun doute que cela constitue le projet le plus vigoureux jamais formulé en regard de l'interprétation de l'initiative humaine.<sup>57</sup>

Face à Marx penseur de la mobilisation révolutionnaire, Sloterdijk se rangera du côté de Heidegger penseur de la révolution conservatrice, pour qui le point de départ ne sera pas à chercher du côté de la praxis, mais plutôt dans la dimension poïétique de l'être-au-monde. À ce point-ci de ce travail, je me contenterai simplement d'indiquer comment Sloterdijk développe sa propre version du « pas en arrière » démobilisateur auquel appelle la pensée heideggérienne.

**Glose  $\beta$  :** Dans une perspective thérapeutico-médiatique, le constat politique préliminaire concerne la mobilisation totale. Sloterdijk rappelle en quoi elle est intimement liée à notre conception de la praxis :

Dans la théorie de la raison subjective, le monde est réduit au contenu de nos actions. La subjectivité s'est entièrement transformée en pratique. (...) Notre « pratique » (...) est en vérité le mythe central de la modernité.<sup>58</sup>

À la conscience de notre dignité de « producteur universel », Sloterdijk oppose une conception de l'homme extatico-médiatique, qui implique en premier lieu d'inverser notre rapport à l'action. Ainsi se poursuit le passage ci-haut cité :

---

<sup>56</sup> Voir l'analyse approfondie de Giorgio Agamben dans *L'uomo senza contenuto*, Quodlibet, Macerata, 1994, p.103 et suivantes.

<sup>57</sup> Peter Sloterdijk, *Venir-al-mundo, venir al lenguaje*, Pre-textos, Valencia, 2006, p.112.

<sup>58</sup> *Critique de la raison cynique*, p.653-654.

(...) dans cet éblouissement, la raison pratique ne pouvait pas comprendre que *le suprême concept de comportement n'est pas action mais abstention* (...) Celui qui pratique l'abstention ne tombe pas dans l'automatisme de la continuation spontanée d'activismes déchaînés.<sup>59</sup>

Un glissement s'opère donc de la praxis vers ce que Sloterdijk nomme ici de manière toute provisoire « l'abstention », qui affectera profondément les coordonnées de l'agir politique. Même le concept de l'action transformatrice radicale par excellence – la révolution – se trouve emporté dans ce mouvement :

Dans le concept de révolution même, vibre une harmonique qui renvoie à la tradition religieuse. Si nous y regardons de plus près, nous découvrons que la grammaire du concept de révolution présente une analogie avec le concept de conversion (...) la conversion est un terme qui ne s'intègre pas à une grammaire de l'action. Il faudrait plutôt la concevoir comme événement.<sup>60</sup>

Ce passage d'une grammaire de l'action à une grammaire de l'événement est tout à fait représentatif du « pas en arrière » qui anime la réflexion d'inspiration heideggérienne sur l'agir. La question de la conversion vient se situer exactement au point de jonction du thérapeutique et du politique. Il ne fait aucun doute que celle-ci constitue un élément fondamental pour repenser la question du politique – le dernier Foucault faisant encore une fois figure de pionnier en la matière.

**Glose  $\gamma$  :** *L'anonymat comme seuil de la politisation de l'existence.* Suivant le développement de la théorie des médias dans la pensée de Sloterdijk, l'idée préliminaire d'abstention va se préciser vers celle d'interruption<sup>61</sup>. La mobilisation totale pour Sloterdijk, c'est « la mise en place d'un système du stress synchrone à l'échelle mondiale », système dans lequel chacun est tenu au *service identitaire*. « L'excitabilité est désormais le premier devoir civique »<sup>62</sup> dit-il, en vertu de quoi :

Ma souveraineté, si elle existe, peut uniquement apparaître du fait que je laisse l'impulsion intégrée mourir en moi ou que je la retransmets, le cas échéant, sous une forme totalement métamorphosée (...) je ne suis libre que dans la mesure où

---

<sup>59</sup> *Critique de la raison cynique*, p.654-655.

<sup>60</sup> *Ni le soleil ni la mort*, p.27.

<sup>61</sup> Pour une réflexion aboutie sur la question de l'interruption dans une perspective extatico-médiatique, voir Brian Massumi, *Du droit à la non-communication des différences*, [www.brianmassumi.com](http://www.brianmassumi.com).

<sup>62</sup> *Ni le soleil ni la mort*, p.96.

j'interromps les processus qui dégènèrent et où je peux m'immuniser contre les infections d'opinion.<sup>63</sup>

Toute la question – la question de l'agir s'entend – consiste désormais en *comment* réaliser cette interruption immunisante. Question de la venue-au-monde et de l'anonymat – mot qui, si on le prend à la lettre, renvoie à la *magie* de l'état sans nom. Anonymat de la vie au présent. « Plus je suis anonyme, plus je suis présente ».

À ce point précis, il faut désormais penser Sloterdijk contre Sloterdijk.

### **Conclusion : la venue-au-monde comme résistance?**

*Celui qui veut naître doit détruire un monde.*  
Hermann Hesse

Pour Sloterdijk, le social est un continuum psycho-politique. C'est sur cette base qu'il cherche à produire une théorie compréhensive de l'espace public qui soit adéquate à une ère de complète médiatisation. Cette théorie est profondément inspirée par la cybernétique : l'hyperpolitique de Sloterdijk se présente en effet comme une théorie cybernétique de *l'experimentum mundi* de l'humain. La théorie de l'insularisation dans les sphères par exemple combine une gynécologisation de la critique heideggérienne de la technique (en privilégiant la différence natale au lieu de la différence ontologique) à une interprétation cybernétique de la théorie deleuzienne des îles désertes.<sup>64</sup> Pour le dire d'une certaine façon, le social comme continuum psycho-politique correspond chez Sloterdijk à une intégration cybernétique du vivant. Elle répond à un impératif de communicabilité, dans la mesure où la cybernétique représente une théorie de l'information postulant que le contrôle d'un système s'obtient par un degré maximal de communication entre ses parties.

En grec, *kybernetes* signifie « timonier ». De toute évidence, il y a dans la posture narrative de Sloterdijk une identification implicite avec la figure d'un grand timonier inspirateur d'espaces communs renouvelés – *tous dans un même bateau*<sup>65</sup>. C'est une posture éclairée, qui cherche à

---

<sup>63</sup> *Ni le soleil ni la mort*, p.99.

<sup>64</sup> Je dois cette mise en évidence du thème de la cybernétique dans l'œuvre de Sloterdijk à l'excellent article de Sjoerd van Tuinen, « La Terre, vaisseau climatisé : écologie et complexité chez Sloterdijk », in *Horizons philosophiques*, printemps 2007, vol. 17, N.2.

<sup>65</sup> C'est le titre d'un ouvrage « hyperpolitique » de Sloterdijk.

combattre sur son propre terrain la puanteur mass-médiatique avec l'aide d'une théorie critique de l'air qui prend sur elle-même la tâche de climatiser l'espace public. La posture d'énonciation de Sloterdijk – sa mise en scène et son impératif d'explicitation des affections intimes qui nous constitue – correspond en tout point avec ce que Rancière décrit comme une forme d'écriture lyrique « qui se sait confrontée à une écriture sensible du politique, à une fulgurabilité immédiate du politique dans l'ordre de la représentation sensible. »<sup>66</sup>

Comme nous l'avons souligné plus tôt, un des problèmes que pose le grand récit d'inspiration thérapeutique mis en œuvre par Sloterdijk afin d'offrir une représentation du global démesuré, c'est qu'il s'élabore à partir d'un point de vue tellement macroscopique qu'on en vient à perdre de vue toute perspective sur le politique comme forme de l'agir dissensuel. Cette absorption par les moyens de redescriptions mégalo-pathiques, pour aussi inspirante qu'elle puisse être, ne manque donc pas de se révéler problématique, précisément dans sa manière jubilatoire de rendre compte des processus morphologiques de longue durée. On ressent toujours un certain malaise lorsqu'on lit les grandes fresques historiques esquissées par Sloterdijk : elles tendent systématiquement à un historicisme progressif (c'est la part hégélienne de son pari sur l'explicitation) qui constitue finalement une forme sublimée d'identification aux puissances formatrices triomphantes de l'histoire, laissant peu sinon pas de places aux lignes de fuite singulières et/ou révolutionnaires. Le génie immunitaire de Sloterdijk, son souci de penser un « être-là fini, immergé et capable de transmettre »<sup>67</sup> est finalement indissociable d'une neutralisation du politique par les moyens d'une puissance pacificatrice de discernement du « sens de l'histoire ». En dernière analyse, la pensée de la domestication perd de vue le *dehors politique* :

« Hegel et Heidegger restent historicistes, dans la mesure où *ils posent l'histoire comme une forme d'intériorité* dans laquelle le concept développe ou dévoile nécessairement son destin. La nécessité repose sur l'abstraction de l'élément historique rendu circulaire. On comprend mal alors l'imprévisible création des concepts. »<sup>68</sup> (Je souligne)

---

<sup>66</sup> Jacques Rancière, *La chair des mots*, Galilée, Paris, 1998, p.22.

<sup>67</sup> *Le palais de cristal*, p.375.

<sup>68</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Éditions de minuit, Paris, 1991, p.91



Ce qui manque cruellement chez Sloterdijk, et ce, malgré ses lectures extrêmement inspirantes de Deleuze, c'est, en quelque sorte, une logique du dehors. Ce que Sloterdijk gagne en capacité d'explication des forces autoplastiques grâce à son ontologie thérapeutico-médiatique, son effort titanesque pour développer un concept sphérique de continuité « qui permet de tracer une ligne entre les formes de vie archaïques et contemporaines »<sup>69</sup>, il le perd sur le plan strictement politique de l'affirmation d'un dehors. Il arrive un point où Sloterdijk se complait dans le sphérique, le vibratoire et l'organique – on pourrait se demander à l'inverse en quoi la philosophie du pli deleuzienne (à laquelle il doit beaucoup) n'est pas domestique, en quoi elle *implique* un dehors d'une manière qui ne se réduit jamais à une *oikonomia*.

Si on veut penser cette aporie de la pensée de Sloterdijk dans ses propres termes, ou autrement dit, si on veut penser Sloterdijk contre Sloterdijk, il faut poursuivre sa pensée de la naissance et de la venue-au-monde, qui reprend un mouvement de déprise de Heidegger initié par Hannah Arendt lorsqu'elle revendique le caractère politique originaire de la naissance :

Parce que l'action est l'activité politique par excellence, la natalité, et non la mortalité, peut être la catégorie centrale de la pensée politique en tant qu'elle se distingue de celle métaphysique.

Le fait de la natalité, dans lequel est ontologiquement enraciné la faculté d'agir...<sup>70</sup>

Là se trouve une ligne de tension qui traverse toute l'œuvre de Sloterdijk, et qui porte potentiellement à une pensée régénérée du politique – une politique de la venue-au-monde comme interruption radicale du service médiatico-identitaire. Dès *La mobilisation infinie*, Sloterdijk définit sa pensée de la venue au monde dans ces termes : « Dans la mesure où des hommes participent au présent, ils sont des naissants – des êtres dans lesquels le mouvement de la venue au monde se poursuit. »<sup>71</sup> Le thème de la naissance demeure une constante dans son œuvre ultérieure. Dans son entretien avec Carlos Oliviera intitulé *Essai d'intoxication volontaire*, il renchérit : « La naissance est pour moi le point où coïncident la philosophie de l'existence, la psychanalyse et l'histoire discrète des civilisations. C'est pour moi le point brûlant, celui où débute la pensée essentielle »<sup>72</sup>; « J'ai tenté de développer un langage qui

---

<sup>69</sup> *Sphère III: Écumes*, p.729.

<sup>70</sup> Hannah Arendt, *Vita activa*, cité par Roberto Esposito, *Bios: Biopolitica e filosofia*, Einaudi, Torino, 2004, p. 194.

<sup>71</sup> *La mobilisation infinie*, p. 133.

<sup>72</sup> *Essai d'intoxication volontaire*, p.78.

laisserait plus de place à la fascination des naissances et des venues au monde »<sup>73</sup>. La naissance chez Sloterdijk constitue quelque chose comme une source subjective de révolution. Dans son combat contre les médiologies fascisantes et leur obsession de l'appartenance, Sloterdijk montrent comment ce qu'il décrit comme des utérotopes national-politiques et leur fonction de couveuse « constituent la forme politique de l'impossibilité de devenir adulte »<sup>74</sup>. Ici se trouve en jeu la *nation*. Par la négative, on trouve là une définition du devenir-humain (adulte) qui lie directement politique, naissance et existence dans un rapport irréductible au dehors.

Toute natalité humaine est seuil politique, accès au dehors, passage-anonymat. *Impouvoir*. La pensée de la démobilisation chez Sloterdijk, qui trouvent ses plus beaux accents dans le magnifique *La mobilisation infinie*, exige d'être poursuivie dans une optique anti-cybernétique qui unit l'existential et le politique sans sombrer dans les affres du thérapeutique. Malgré le manque de tranchant politique de son approche, Sloterdijk a l'immense mérite d'indiquer clairement la nécessité de repenser le rapport entre spiritualité et politique et de mettre l'enjeu éthopoïétique au cœur de cette réflexion, de manière à pouvoir offrir une alternative aux identitarismes qui polarisent de la façon la plus exécrationnelle qui soit les débats politiques contemporains.

---

<sup>73</sup> *Essai d'intoxication volontaire*, p.85.

<sup>74</sup> *Sphère III : Écumes*, p.349.

**CHAPITRE IV**  
**KID A LE BLOOM**  
**L'ANONYMAT COMME PASSAGE**

*Reste l'inéluctable inquiétude que nous croyons apaiser en exigeant des uns et des autres  
une rigoureuse absence à soi, l'ignorance de cette puissance commune devenue désormais  
inqualifiable parce qu'anonyme. Le Bloom est le nom de cet anonymat.*  
Tiqqun, *Théorie du Bloom*

*Saisir cette chance, que le sol où tu te tiens ne peut être plus grand que ne couvrent  
tes deux pieds.*  
Kafka

**Préambule**

Ce chapitre constitue à la fois un prolongement et une application directe de ma problématique doctorale. L'enjeu central qui commande son écriture correspond à la forme qu'il prendra : une réflexion sur l'agir, ou plus précisément, sur une pratique philosophico-artistique, en l'occurrence un laboratoire d'écologie mentale (*mind lab*) que j'ai animé au musée d'art contemporain DUOLUN de Shanghai le 1<sup>er</sup> juillet 2006. Dans le contexte académique de littérature comparée, réfléchir sur sa propre pratique a peut-être quelque chose d'inusité; mais comme ma pratique est essentiellement celle de produire des concepts, je pense que le fait de rendre compte de leur mise à l'épreuve dans une situation qui, très précisément, cristallise mon effort doctoral, ne peut que contribuer à leur clarification. Au final, j'espère simplement que dans cette mise en jeu par l'intermédiaire de notre jeune ami *Kid A*, j'aurai trouvé un dehors suffisant – une entrée en matière.

Ce travail se déroulera dans l'ordre suivant : d'abord, une présentation des différents éléments du laboratoire, c'est-à-dire : l'album *Kid A*, la publicité qui a été distribuée, le texte lu durant le laboratoire, les images qui ont été projetées, le T-shirt que je portais pour l'occasion. Je pense qu'il est important de donner accès aux matériaux du laboratoire, ne serait-ce que pour mesurer l'écart entre le laboratoire proprement dit et sa théorie. Ce laboratoire, de toute évidence, n'a pas été adressé en priorité à un public académique; je veux dire par là qu'il prétend à une certaine efficacité auprès de gens qui n'ont pas nécessairement pour métier de faire théorie. Par

exemple, la mise en contexte autour du rapport Orient-Occident dans l'introduction du laboratoire est relativement simpliste; mais on comprendra aisément que ce n'était certainement pas le moment d'entrer dans une énième déconstruction de la « sinicité », alors que nous cherchions à établir un contexte favorable pour plonger dans le vif d'une mutation culturelle et identitaire d'envergure planétaire. Il y a, par ailleurs, quelque chose d'assez détestable dans l'idée de devoir *justifier* l'ensemble des choix opérés dans l'élaboration d'une pratique philosophico-artistique, comme si la théorie préexistait à la pratique.

Il y a une part d'implicite dans la constitution du laboratoire qui est tout à fait cruciale et qui pose une série de problèmes théoriques qui, provisoirement, pourraient être résumés sous le thème d'une « politique du vide ». C'est le sens de cette politique qu'il reviendra d'explicitier dans la dernière partie de ce travail, en multipliant les angles d'approche théoriques. Un des objectifs principaux du laboratoire est d'établir les conditions propices pour *l'effectuation d'un passage sur la ligne* d'un dehors ou d'un vide à la fois étranger et commun. Indécidable est précisément *la mesure d'implicite* indispensable à l'effectuation « réussie ».

De façon générale, la pratique de ce laboratoire d'écologie mentale s'est articulée autour de deux axes qui recoupent exactement mon effort doctoral : d'une part, plongée heuristique dans la bloomitude chinoise; d'autre part, tentative d'opération dans le vif du bloom. Dans le cadre de cette présentation du laboratoire dans un contexte doctoral, c'est avant tout les moyens – les concepts – de cette « opération » que nous chercherons à penser.

### **1. L'album *Kid A* : quelques remarques préliminaires**

L'album *Kid A* (2000) de Radiohead est sorti trois ans après *OK Computer* (1997), album qui contribua à faire de Radiohead un des groupes rock les plus connus au monde. Cette popularité à l'échelle mondiale constitue un élément non-négligeable du laboratoire : le fait que la plupart des participants (environ 60) étaient des fans de leur musique à des degrés divers nous a placé d'emblée dans un espace culturel commun à partir duquel interroger directement le malaise bloomesque, sans que l'enjeu de la différence culturelle ne devienne prépondérant.

Au cœur de l'œuvre de Radiohead, on trouve une préoccupation constante pour la difficulté croissante à faire l'expérience d'un nous. Notons par exemple que le titre d'un film qu'ils ont réalisé dans le cadre de la tournée de *OK Computer* s'intitule ironiquement *Making Friends is Easy*.

Que Radiohead soit politiquement actif est bien connu. Dans le cadre de ce travail, l'idée est de préciser le sens de cette « activité » politique (au niveau de leur production artistique s'entend). Le rapport entre *OK Computer* et *Kid A* offre un point de départ éclairant à ce sujet. *OK Computer* décrit, pour ainsi dire de l'extérieur, un monde toujours davantage conditionné par le dispositif technique global (*Gestell*) et son effet radicalement anesthésiant – abolition immunitaire de tout dehors. *Kid A* pour sa part représente plutôt une plongée en apnée dans le sentiment claustrophobique qui caractérise la vie dans les dispositifs et qui constitue, en dernière analyse, la *stimmung* dominante à l'ère globale. À la critique de la société capitaliste esquissée dans *OK Computer* s'adjoint donc une dimension qui rend *Kid A* autrement plus *puissant* que son prédécesseur, et qui se traduira entre autre par un changement marqué du son du groupe, se rapprochant de l'électronique.

Mais comment penser cette puissance politique de *Kid A*? Ce qui, en premier lieu, reviendra à demander : *quel est le sens de cet anonymat qui insiste d'un bout à l'autre de l'album et qui se constitue comme passage?* Dans une entrevue donnée peu après la sortie de *Kid A*, Thom Yorke (le chanteur du groupe) insiste sur le fait, faisant ainsi référence aux albums précédents et à *OK Computer* en particulier, qu'il ne veut plus écrire de chansons *directement* politiques. Selon notre hypothèse, le refus de l'affirmation politique directe ou, à tout le moins, la volonté d'enfouir la critique qui caractérise *Kid A* laisse tout lieu de croire que la dimension politique de l'album s'effectue à même sa qualité d'itinéraire de désubjectivation – *Kid A* comme passage-anonymat. Par le malaise et l'angoisse qu'il suscite, *Kid A* agit comme une *pratique du non-lieu* qui unilatéralise le malaise existentiel et force à prendre acte de la situation. En d'autres mots, il s'agit de montrer comment *Kid A* se conçoit comme pratique de claustrophobie spirituelle. En assumant et conjurant le sentiment d'enfermement, *Kid A* se présente comme passage obligé pour le renouvellement des modes d'être-ensemble à l'ère globale. C'est du moins cette hypothèse qui commande notre lecture de l'album et à laquelle nous reviendrons plus en détails dans la dernière partie du travail.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Parmi les œuvres étudiées pour ce doctorat, c'est le film *The World* de Jia Zhangke qui se rapprochera le plus de cette pratique claustrophobique assumée.

## 2. La publicité du laboratoire

La publicité qui suit a été distribuée à divers endroits à Shanghai. Elle met de l'avant une proposition qui, vu le nombre surprenant de participants, semble avoir trouvé un écho privilégié au sein de la population : disparaître, devenir-imperceptible. Certains participants m'ont fait remarquer que cette proposition entre en résonance avec une expression très commune en Chine : 小隱于野, 大隱于市 (*xiao yin yin yu ye, da yin yin yu shi*), qui signifie « l'homme de peu se cache au loin (dans la nature), l'homme de bien se cache parmi les gens (en ville). Notons que l'essentiel de la publicité s'est faite en chinois pour une raison assez simple : je voulais, autant que possible, que l'auditoire soit chinois, pour des raisons pour ainsi dire ethnologiques. Souvent, les activités artistiques dans un contexte muséal en Chine regroupent surtout une foule cosmopolite « d'initiés ». Dans le cas de mon laboratoire, j'estime qu'environ 90% des participants au laboratoire étaient d'origine chinoise et avait entre 18 et 30 ans. Une des idées porteuses du laboratoire était de voir s'il n'y avait pas moyen de créer un lien entre la tradition taoïste chinoise et une version actualisée de l'idée de devenir-imperceptible en passant par l'album *Kid A*. Sans entrer dans le détail, je noterai simplement que l'immense majorité des participants ne connaissaient pas l'histoire taoïste sur laquelle s'ouvre le laboratoire; de fait, ils furent beaucoup plus intéressés par le traitement de l'album proprement dit.

**Titre : How to disappear completely ?**

Une écoute collective de l'album *Kid A* de Radiohead à travers laquelle vous deviendrez imperceptible

**Date : 1<sup>er</sup> juillet 2006, 19 :00**

**Lieu : 3F, musée d'art moderne DUOLUN de Shanghai**

**Organisateur : Erik Bordeleau**

*Ce qui apparaît est bon; ce qui est bon apparaît.*

Guy Debord, *La société du spectacle*

“I am what I am”. Pour la plupart d’entre nous, le nouveau slogan de Reebok sonne comme l’expression d’une absolue liberté. Dans cette optique, la promotion commerciale de la liberté ne semble pas mal du tout. Mais le véritable sens de cette injonction se trouve ailleurs. **Expose-toi.** Tous les jours. Tout le temps. Comme tout le monde. À l’ère du triomphe du capitalisme global, si tu ne t’exposes pas, tu n’existes pas. Intoxication culturelle par les moyens d’une sur-exposition.

Dans un tel monde, il n’y a nulle part où s’enfuir. Mais il y a peut-être une sortie d’urgence après tout. **Devenir-imperceptible.** Comme le peintre-poète traditionnel chinois. Ou comme notre petit ami... Kid A.

Ce laboratoire d’écologie mentale vise à développer de nouvelles perspectives sur la mutation des identités et de l’être-ensemble dans la Chine d’aujourd’hui. À la fin du laboratoire, les participants devraient faire l’expérience d’un renforcement de leur système immunitaire psychique, ainsi qu’un sentiment à la fois indescriptible et réconfortant de communauté.

**Attention :** Certains participants risquent de faire l’expérience d’un profond sentiment de désespoir.



### 3. Le texte du laboratoire

À l'ère de la mobilisation globale, nous sommes tous tenus au service identitaire : *I am what I am*. Pas étonnant que dans ces conditions, la majeure partie d'entre nous adopte spontanément une politique de la disparition. C'est là un premier aspect de la question de l'anonymat : anonymat entendu ici comme refuge, exil et absence au monde. *L'objectif principal du laboratoire d'écologie mental est de saisir dans le vif ce désir de disparaître.*

Le texte du laboratoire a été lu en anglais avec traduction simultanée en chinois. Les descriptions des pièces sont très succinctes (trop compte tenu du potentiel que chacune recèle), étant donné que le but était de favoriser la participation du public, et non pas de faire des exégèses sophistiquées. Le laboratoire peut être considéré à la fois comme une tentative de dialogue interculturel et une pratique d'intercession. Mais si ces deux termes semblent pratiquement synonymes, je pense que la pratique d'intercession, en cherchant à identifier une zone d'indiscernabilité au-delà des représentations et propice aux mutations et aux devenirs, rend mieux compte de l'optique générale du laboratoire. En effet, même si, dans les remarques préliminaires, je tente d'articuler quelque chose comme un rapport entre Orient et Occident, l'essentiel du laboratoire est consacré à l'exploration d'un état qui n'est pas culturellement ou régionalement assignable (quoique particulièrement frappant dans la Chine contemporaine et dans son cinéma en particulier), mais plutôt lié au phénomène de la globalisation et à l'extension des non-lieux.<sup>2</sup> À tout prendre donc, l'intercession effectuée dans ce laboratoire n'est pas tant interculturelle que politico-existentielle, et son intention explicite est de traverser la surface des représentations déjà si bien investie par le Spectacle.

---

<sup>2</sup> Pour plus de détails sur cette question, voir le chapitre *La scène comme enfermement* dans *The World* de Jia Zhangke.



## How to disappear completely? L'atelier

### I. Remarques préliminaires

#### ***1. Devenir-imperceptible vs disparaître complètement***

L'idée que nous allons expérimenter aujourd'hui semblera peut-être étrange aux yeux de plusieurs : comment devenir imperceptible. Qu'est-ce que cela peut bien vouloir dire? Quelqu'un ici a-t-il déjà désiré devenir imperceptible?

#### A. Une petite histoire de Zhuangzi<sup>3</sup>

*Il y a bien longtemps, vivait un chaman aux pouvoirs extraordinaires qui s'appelait Jixian. Ils prédisaient aux gens s'ils vivraient vieux ou mourraient jeunes, rencontreraient le bonheur ou le malheur, etc. Un jour, Liezi le rencontra et fut pris d'admiration. Lorsqu'il en parla à son maître, il dit : « je croyais que votre Voie était le plus accompli de tous, mais j'ai trouvé plus fort que vous! »*

*Le maître répondit : « Tu parades avec ce que tu tiens pour être la Voie et tu veux que le monde te croie sur parole, mais cet homme a vite fait de te percer à jour. Amène-le moi si tu peux, et qu'il s'essaye sur moi. »*

*La première fois que le chaman rencontra le maître, il crut que le maître allait bientôt mourir. Le maître expliqua à Liezi : « Je lui ai fait voir le motif de la terre, immobile et silencieux, sans mouvement ni émergence. C'est pour cela qu'il a cru que j'allais mourir. »*

*La deuxième fois, le chaman trouva le maître était en bien meilleure forme. « Il est très chanceux de m'avoir rencontré! » dit-il à Liezi. Le maître encore une fois s'expliqua : « je lui ai fait voir l'interaction du Ciel et de la Terre. Des impulsions partaient de mes talons. Je pense qu'il a aperçu en moi le surgissement de la vie. »*

*La troisième fois, le chaman dit à Liezi : « Ton maître n'est jamais le même! Je n'arrive plus à lire en lui. Qu'il reprenne contenance et je reviendrai l'examiner. » Le maître expliqua : « Je lui ai fait voir le grand vide où rien ne se dessine encore. Je pense qu'il a perçu en moi la prime manifestation de l'équilibre des souffles. »*

*La quatrième et dernière fois, dès que le chaman se trouva devant le maître, il blêmit et prit les jambes à son cou. « Je lui ai montré ce que nous sommes quand nous ne sommes pas encore sortis de notre origine. Je me suis présenté entièrement dispos et m'adaptant à ses mouvements, de sorte qu'il ne savait plus ni qui ni quoi nous étions. »*

---

<sup>3</sup> Il s'agit d'une version écourtée d'un extrait du chapitre VII du Zhuangzi. Nous nous sommes inspirés de différentes traductions, parmi lesquelles Jean-François Billeter, *Études sur le Tchouang-tseu*, Allia, Paris, 2006 et Burton Watson, *Chuang Tzu : basic Writings*, Columbia University Press, New York, 1996.

*Après cela, Liezi conclut qu'il n'avait encore rien appris. Il retourna à la simplicité première, reposant en lui-même comme une motte de terre, se maintenant scellé au milieu de l'agitation, et resta uni de la sorte jusqu'à la fin de ses jours.*

Je ne sais pas si cette histoire est vraie ou non. Elle me semblait intéressante pour illustrer l'idée du devenir-imperceptible en contexte chinois traditionnel. Cependant, j'ai l'impression que dans le monde d'aujourd'hui, nous allons avoir besoin de quelques indications supplémentaires si nous voulons parvenir à devenir-imperceptible..!

### B. Comment disparaître complètement

On trouve chez Radiohead un désir profondément ancré dans leur musique, une interrogation persistante qui traverse toute leur œuvre : comment complètement disparaître. Cette question suppose un sentiment de détresse, une profonde souffrance. Le désir de disparaître semble intimement lié au désir de mourir, de s'échapper de ce monde. On pourrait dire : *j'exprime ma mort au monde en voulant disparaître*. Complètement disparaître.

Mais alors : comment définir le rapport entre ce désir de disparaître et le devenir-imperceptible? Est-ce que le devenir-imperceptible ne serait qu'une manière plus élégante et sophistiquée d'exprimer notre mort au monde? Peut-être que oui. Peut-être que non. Disons seulement pour l'heure que c'est cette tension entre la disparition et le devenir-imperceptible que nous allons tenter d'approfondir dans le cadre de ce laboratoire.

### ***2. Devenir-imperceptible : la manière taoïste***

Dans la pensée chinoise traditionnelle, et en particulier dans le taoïsme, l'idée de devenir-imperceptible est cruciale. Dans le taoïsme, le sage ne vise pas à « devenir lui-même » : il s'efforce de devenir anonyme et impersonnel, et ce faisant, à participer directement à la gestation du monde. Prenons par exemple ce passage du *Daodejing*, chapitre 28 : 知其百, 守其黑, 为天下式, « connais le blanc, garde le noir et soit le modèle du monde ». Connais le blanc

et garde le noir est le nom d'un exercice taoïste au terme duquel on dit que celui qui le pratique devient invisible.<sup>4</sup>

En devenant impersonnel, le sage taoïste s'incorpore la capacité d'une connexion vitale avec toute chose existante. Son impersonnalité est à la fois un moyen de communication global et une manière de se rendre disponible à la singularité de chaque situation. Sans prédétermination personnelle, le sage taoïste est capable de répondre à chaque situation avec beaucoup d'efficacité. Dans cette perspective, il devient une sorte de supraconducteur humain. Pour Zhuangzi, se vider soi-même, c'est être libre dans le monde.<sup>5</sup>

### ***3. Chine contemporaine : un urgent désir d'expression de soi***

La conception taoïste traditionnelle du devenir-imperceptible est complexe et très riche en enseignement. Cependant, elle semble n'avoir que bien peu à voir avec la situation que l'on retrouve dans la Chine d'aujourd'hui.

Ce qui semble plus signifiant de nos jours est l'irrésistible désir d'une grande majorité de Chinois de profiter des nouvelles possibilités d'expression de soi qui s'offrent dans la foulée de l'ouverture de la Chine au reste du monde et son intégration dans l'espace capitaliste global. Le contraste entre l'idéal d'expression de soi et le devenir-imperceptible est en effet particulièrement marqué. N'y a-t-il pas lieu de croire que ce contraste soit source de tensions créatives au sein de l'identité et de la culture chinoise?

Aujourd'hui, nous aimerions renverser la perspective généralement adoptée sur ces questions. Plutôt que de chercher à voir en quoi la Chine s'occidentalise toujours davantage, par exemple en vertu de son goût pour l'expression de soi, ou encore de se demander ce que cela signifie « s'exprimer soi-même » dans un contexte chinois, nous allons poser les questions suivantes : est-ce que l'idée du devenir-imperceptible est toujours d'actualité au 21<sup>ème</sup> siècle? Quelles formes pourrait-elle prendre? Ainsi, nous risquons peut-être d'ouvrir sur de nouvelles manières de comprendre la mutation en cours de l'identité chinoise, et peut-être aussi de mettre au défi la conception trop souvent ressassée de la distinction entre Orient et Occident.

---

<sup>4</sup> Voir Isabelle Robinet, *Lao zi et le Tao*, Éditions Bayard, Paris 1996.

<sup>5</sup> Voir entre autres le très bon article de Allan Fox, « Reflex and Reflexivity : *wuwei* in the Zhuangzi », *Asian Philosophy*, volume 6 »1, 1996, p.59-72.

## II. Le laboratoire d'écologie mentale : « Mind the Gap »

Suite à ces remarques préliminaires, nous pouvons désormais entrer dans le laboratoire proprement dit.

### **1. Disjonction**

Nous ne pouvons devenir imperceptibles que dans un contexte bien délimité. C'est comme pour le caméléon : il n'est pas invisible en lui-même, mais seulement en relation avec son environnement. Quel est le paysage dans lequel nous allons essayer de devenir-imperceptible aujourd'hui? Une première partie de la réponse se trouve dans l'album *Kid A*. Cela peut sembler absurde. Quelques uns se diront peut-être : pourquoi choisir un album de musique pop-électronique occidental contemporain si nous voulons faire l'expérience d'une idée chinoise traditionnelle?

La pensée chinoise antique pense avec une grande aisance la dimension transindividuelle de l'existence. Même un philosophe contemporain chinois comme Mou Zongsan insiste sur cet aspect, sur le fait que nous n'existons jamais simplement en tant que purs individus, mais toujours en relation aux autres. Pensons simplement au grand concept confucéen de 仁 (*ren*). L'étymologie du caractère est explicite : à gauche, on trouve le radical de l'humain; à droite, le chiffre deux. Le sens est clair : on reconnaît sans équivoque une illustration graphique de la relation d'interdépendance constitutive qui définit notre « humanité ». Grâce au pouvoir tactile de son étymologie, l'idéogramme *ren* définit une zone éthique minimale et irréductible : il nous révèle que nous sommes toujours déjà rencontre avec autrui. Être humain, *être ren*,

C'est sortir sa conscience de son engourdissement vis-à-vis des autres, être réceptif à ce qui leur arrive, sentir renforcé son lien vital avec eux. (...) C'est promouvoir cette dimension transindividuelle propre à l'existence; être inhumain, c'est couper avec elle.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> François Jullien, *Dialogue sur la morale*, Grasset, Paris, 1995, p.83-84.

Ce caractère transmet avec force clarté que nous sommes toujours, en quelque sorte, des « membres » d'une communauté. N'est-il pas fascinant qu'en médecine chinoise, non-ren (*bu ren*) réfère à l'engourdissement des extrémités du corps?

C'est cet engourdissement, cette indifférence à l'égard des autres, et plus précisément, la difficulté croissante à faire l'expérience de cet être-ensemble qui est en jeu dans la musique de Radiohead. Par exemple, un film qu'ils ont réalisé était ironiquement intitulé : « making friend is easy » La musique de Radiohead, et tout particulièrement, l'album *Kid A*, traite de sentiment d'isolement et de solitude, de la pression et de l'aliénation qui sévissent dans les sociétés d'aujourd'hui. « Ice age is coming », Ice age is coming » comme on peut l'entendre dans une des pièces de l'album *Kid A*.

C'est ce sentiment qui constitue notre point de départ pour le laboratoire. Nous l'appellerons : proximité sans réciprocité. Nous allons aussi y référer en tant que disjonction essentielle dans notre être-au-monde. *L'idée de ce laboratoire d'écologie mentale est de faire une expérience directe de cette disjonction, à travers une écoute collective de l'album Kid A*. Affronter une version concentrée de cette disjonction, telle qu'elle est exprimée dans cet album. Voir si nous sommes capables d'en soutenir l'intensité. Et finalement, voir les effets que cette expérience a sur nous.

En d'autres mots, le but de ce laboratoire est de prendre conscience de cette disjonction. Devenir cette disjonction.<sup>7</sup> Et ainsi devenir-imperceptible. Et peut-être qu'ainsi nous arriverons à surmonter ce sentiment d'isolement en devenant nous-mêmes des opérateurs de conjonction, comme le mot « et » en français, comme le mot 和 (*he*) en chinois. Toi et moi. 你和我 (*ni he wo*). Sans conjonction entre les gens, l'idée de liberté est vide. Sans conjonction il ne peut y avoir d'harmonie, comme le mot *he* nous le rappelle subtilement.<sup>8</sup>

Écoutons maintenant la pièce d'ouverture de l'album *Kid A*, et voyons de quelle manière elle exprime ce sentiment de disjonction d'avec le monde.

## ***2. Commentaire sur « Everything in its right place »***

---

<sup>7</sup> La version anglaise dit : « Mind the gap. Become the gap. », qui fait écho au célèbre « mind the gap » du métro londonien.

<sup>8</sup> Référence au fait qu'en chinois, 和 (*he*) signifie à la fois « harmonie », « union » et « et », « ensemble-avec ».

La forte composante électronique de la pièce contraste avec les albums précédents de Radiohead et donne une forte impression d'impersonnalité. Tout ce passe comme si le personnage se voyait de l'extérieur, objectivement. Il y a un vide (gap) entre lui et lui-même. Ce même vide qu'il rencontrera dans la relation avec le monde, pour l'instant il l'expérimente directement dans son rapport à lui-même. « Il y a deux couleurs dans ma tête » dit-il. Schizophrénie?

Il y a disjonction, mais aussi distorsion. « Everything in its right place » entend-on, tout est à sa place, et pourtant, il se réveille « en train de sucer un citron ». Aucune manière de savoir ce qui est arrivé. Quelque chose n'est peut-être pas tout à fait à sa place après tout...

### **3. Pièces 2 à 5 : chansons d'une détresse croissante**

Nous pouvons interpréter les quatre chansons suivantes comme un développement et une extension de cette fissure qui traverse l'univers psychique du personnage et s'étend peu à peu au reste du monde. Les titres des pièces sont éloquentes : *Kid A*, avec son rythme entraînant et sa mélodie douce et onirique, suggère un univers d'enfant. Traitée par ordinateur, la voix de Thom Yorke y acquiert un timbre quasi-subliminal et légèrement effrayant. Elle semble décrire un monde à la limite du sommeil et de l'état de veille.<sup>9</sup>

Cette pièce est directement suivie par *The national anthem*, un titre hautement ironique dans la mesure où la chanson traite de la solitude et de la peur au milieu d'une foule hypothétique. À la fin de la chanson, la disjonction existentielle devient insupportable : on approche la folie.

Viens ensuite la pièce *How to disappear completely?* Dans le contexte de l'album, cette question sonne comme une formule de survie. Plusieurs fois, le chanteur s'écrie : « This ain't happening ». Tout indique qu'il ne peut supporter la réalité telle qu'elle est : il doit la nier, il doit disparaître. Finalement, dans la très éthérique *Treefingers*, il n'y a plus de voix. On imagine qu'il est finalement disparu, qu'il est devenu une racine ou une branche, un « doigt d'arbre ».

---

<sup>9</sup> Les paroles de la chanson font sans doute référence à la légende du « Joueur de flûte de Hamelin », reprise dans les contes des frères Grimm. Une ville aux prises avec un problème de rats fit appel à un joueur de flûte capable de les en débarrasser. Il commença à jouer de la flûte, et tous les rats de la ville le suivirent. Maintenant débarrassés des rats, les gens de la ville ne voulurent cependant pas payer le joueur de flûte. Celui-ci alors revint jouer de sa flûte magique dans la ville et tous les enfants sortit à sa suite... L'histoire s'accorde parfaitement avec l'injonction semi-subliminale d'exil lancé à la jeunesse qu'on retrouve dans la pièce *Kid A*.

#### 4. Questionner la notion d'identité privée à l'ère du capitalisme global

Dans la première partie de l'album, nous avons vu comment la disjonction d'avec le monde croît jusqu'à devenir un sentiment de détresse prononcé. Tout indique que la seule solution pour abolir cette disjonction est de disparaître complètement. À la fin de ce processus, nous ne savons pas ce qui en est resté. Il semble que le personnage se soit dissout dans le cosmos.

Si nous ne voulons pas réduire cette situation à une simple expression d'une dépression personnelle qui pourrait être guérie avec l'aide d'antidépresseurs, nous devons clarifier la nature de cette disjonction dont nous avons parlé jusqu'à maintenant. C'est seulement dans la mesure où nous résistons à une interprétation psychologisante de l'album que nous arriverons à ouvrir la possibilité de prendre conscience et de franchir le vide, de devenir nous-mêmes l'espace-entre, de devenir-imperceptible.

Au cœur de l'album *Kid A*, on trouve une tentative de problématisation de la subtile relation entre capitalisme et identité. Nous savons par exemple qu'à un certain moment du processus de conception, l'album devait s'appeler *No logo*, en référence au célèbre livre écrit par Naomi Klein et que quelques membres du groupe lisaient à cette époque. Le titre qui a été finalement retenu, *Kid A*, garde cette dimension d'anonymat que suggère l'expression « no logo » (apparemment, il réfère à un hypothétique premier bébé cloné). Il semble y avoir une relation intime entre expérience de disjonction dans le monde contemporain et anonymat dans l'album *Kid A*. Mais quelle est-elle exactement ?

Peut-être que la meilleure manière de la définir est de comprendre ce à quoi elle est opposée. Prenons le dernier slogan de Reebok : *I am what I am*. Dans cette formule tautologique, qui pourrait tout aussi bien être le titre d'un livre de croissance personnelle, il semble n'y avoir absolument aucune disjonction ou écart. Juste une pleine, parfaite totale identité à soi-même. Une parfaite auto-possession. Entre moi et moi, il n'y a que moi. Juste moi. *I am what I am* pourrait tout aussi bien être le cogito de notre époque.

Pour la plupart d'entre nous, *I am what I am* sonne comme l'expression d'une liberté absolue. *I am what I am* représenterait une affirmation sans compromis de notre individualité et une célébration de la diversité. Cette déclaration semble dire implicitement : « personne ne devrait

pouvoir vous dire comment vous comporter » ; vous devriez pouvoir vous exprimer comme bon vous semble ». Dans cette optique, la promotion corporative de la liberté ne semble pas du tout une mauvaise affaire.

Mais le sens réel de cette injonction se trouve ailleurs. D'une manière subtile et insidieuse, ce qu'elle nous dit est tout à fait différent : « expose-toi ». Tous les jours. Tout le temps. Comme tout le monde. À l'ère du triomphe du capitalisme global, si tu ne t'exposes pas, tu n'existes pas. Intoxication culturelle par les moyens d'une sur-exposition.

En fait, « Je suis ce que je suis » pourrait être reformulé de la manière suivante : « Je ne suis que moi ». Dans cette nouvelle formulation, on commence à ressentir la grande impuissance qui se cache dans ce qui ne semble à première vue n'être que l'expression glorieuse du pouvoir de l'individu. « Je suis ce que je suis » exprime ainsi la misère de l'individu privé, celui dépourvu de quelconque lien significatif avec le monde. Dans cette perspective, « ma liberté s'arrête (effectivement) là où commence celle des autres », comme le fameux dicton libéral le suggère. Vaut mieux s'y habituer.

Dans cette perspective, il devient très difficile de penser la dimension transindividuelle de l'existence. Il devient en fait presque impossible de concevoir en quoi nous sommes intimement liés les uns les autres. Dans cette perspective, la liberté ultime est de devenir soi-même une marque. Et puis briller... comme une étoile esseulée.

Ce qui est ultimement en jeu dans l'album *Kid A*, ce sont les espaces vides laissés entre chaque individu privatisé et auto-marqué (*self-branded*), le vide laissé entre chaque affirmation de « je suis ce que je suis ». Ce sont des espaces de disjonctions potentielles, des espaces de proximité sans réciprocité. Ce sont des no man's land (无人区 *wu ren qu*), des non-lieux (非居住区 *fei ju zhu qu* ou 非居住之地 *fei ju zhu zhi qu*)<sup>10</sup>.

Les chansons 6 à 10 de l'album peuvent être lues comme autant d'aspects de la société contemporaine qui, après le moment de la disparition, peuvent être directement confrontés. Cette fois-ci, il ne s'agit plus de fuir ou de nier le réel : « This is really happening » dira-t-il.

---

<sup>10</sup> La traduction du concept de non-lieu donne beaucoup de fil à retordre. À titre indicatif, le pavillon de Taiwan à la biennale de Venise 2007 s'appelait ATOPIA, qui en chinois a été rendu par 非城之境.



La pièce *Optimistic* présente l'espace cruel du capitalisme sauvage. C'est un lieu défini par la lutte pour la survie du plus adapté. La cruelle ironie du titre fait écho à celle du refrain : « you can try the best you can / the best you can is good enough ».

Dans la chanson suivante, *In Limbo*, on trouve un espace flou d'attente, où toutes les tentatives de communication avortent. Dans cet espace, « there is nowhere to hide ». Dans la tradition catholique, les limbes sont le lieu où les bébés morts avant d'avoir été baptisés se retrouvent. Le titre de la pièce suggère un sentiment inconfortable de suspension.

Dans *Idiotheque*, la violence impersonnelle qui travaillait depuis le début l'album de l'intérieur atteint son apogée. La liberté absolue, qui dans la chanson s'exprime dans le couplet « Here I'm allowed, everything all of the time », se trouve juxtaposée à un climat de peur, de violence et de guerre. Le choc avec le réel est frontal : « This is really happening » entend-on à répétition. Tout cela contraste fortement avec le sentiment d'irréalité qui dominait dans la pièce précédente.

*Morning bell* revient sur un plan plus personnel, qui semble décrire le processus de divorce d'un couple. On y trouve une des phrases les plus dures de l'album : « Cut the kids in half ». Dans la dernière pièce, *Motionless picture soundtrack*, ce qui semble vouloir être une fin paisible à cet album mouvementé consiste en fait à un retour à la médiocrité et à une existence anesthésiée.

### ***Conclusion***

*Kid A* est sans contredit un album très difficile à écouter. Certains d'entre vous auront peut-être noté que dans cet album, on ne trouve aucune expression d'espoir. Seulement un lourd sentiment claustrophobique de disjonction.

Et pourtant, cet album est immensément populaire. Comme si un nombre toujours croissant d'individus y trouvaient un écho avec la manière dont ils se sentent dans le monde aujourd'hui. D'une certaine façon, malgré que cet album ne nous offre aucun espoir à l'égard du futur, il peut par contre concrètement élargir notre marge de liberté, en nous aidant à éprouver au plus près le vide qui anesthésie nos vies. Laissons donc les expressions d'espoir aux Céline Dion de ce monde : parce qu'en dernière analyse, ils ne sont que des expressions d'impuissance. Ce que

nous avons avec *Kid A*, c'est un *empowerment* direct. Ce qui ne nous tue pas nous rend plus fort, non ?

L'expérience intensive de disjonction que nous avons essayé de mettre en œuvre aujourd'hui est à double tranchant : d'un côté, elle est très déprimante et claustrophobique, comme nous avons pu le constater. Mais précisément parce qu'elle est claustrophobique et est chargée d'une grande intensité, si nous parvenons à en faire l'expérience jusqu'au bout, nous serons peut-être capable d'identifier de nouveaux espaces en commun à partager, de nouvelles lignes de fuite sur lesquelles devenir-imperceptible...

(Fin du laboratoire)

#### 4. Images projetées durant le laboratoire

Des images du film « La société du spectacle » de Guy Debord étaient projetées durant les périodes d'écoute de l'album. L'effet de disjonction était ainsi sensiblement accentué.

#### 5. 拆 chai – le T-shirt

Pour le laboratoire, je portais un T-shirt sur lequel on lit un idéogramme qui, dans le contexte chinois actuel, est extrêmement chargé de signification : 拆 (*chai*). Chai signifie « démolir »; en Chine, ce caractère est omniprésent. On le peint sur les murs et édifices qui seront détruits pour faire place aux gratte-ciels et autres tours d'habitation hypermodernes qui redéfinissent radicalement le paysage urbain chinois. Dans une Chine en profonde mutation, *chai* symbolise le passage de l'ancien au nouveau d'une manière absolument sans équivoque.<sup>11</sup> C'est sans surprise qu'il se retrouve au cœur d'œuvres chinoises contemporaines parmi les plus significatives : on n'a qu'à penser à l'œuvre de Huang Rui « Chai-na/China » (le titre est on ne

---

<sup>11</sup> Le T-shirt a été créé par l'artiste Wang Jingsong. Sur le dos, on trouve l'inscription suivante : « Chai – cela apparaît comme une ligne de division cruciale, à gauche il y a la destruction, à droite la construction, destruction du vieux, construction du neuf, on dirait que si le vieux ne s'en va pas, le nouveau ne peut survenir. Le sens de chai apparaît instantanément, mais qu'est-ce exactement que le neuf, et qu'est-ce donc que le vieux? » (Ma traduction) Wang Jingsong témoigne ainsi de la course aveugle vers la modernisation sous l'impulsion du capitalisme sauvage qui sévit en Chine, offrant un précieux point d'appui pour débattre de cet enjeu complexe.

peut plus explicite)<sup>12</sup>, ou encore à *Still Life* (2006) de Jia Zhangke, qui s'articule entièrement autour du thème de la destruction, ici d'une ville qui doit être réduite en ruines avant d'être engloutie par les eaux du barrage des Trois Gorges.<sup>13</sup>

Mais dans le cas du laboratoire, qu'y a-t-il à détruire au juste? Pour faire court, on dira : tout ce qui, d'une manière ou d'une autre, entrave l'accès direct au bloom et son inqualifiable puissance; tout ce qui, d'une manière ou d'une autre, nous empêche d'entrer dans le vif de l'anonymat et nous retient dans les affres hyper-réflexifs du performatif identitaire et du comme si. Dans le cadre du laboratoire, *chai* est le symbole d'une interruption radicale d'un certain rapport à soi; il est le signe du *nihilisme thérapeutique* qui commande l'exécution du laboratoire. C'est tout un travail de désobstruction qui en quelque sorte sous-tend la possibilité d'un passage-anonymat, du vouloir disparaître au devenir-imperceptible. Deux plans distincts donc : en avant-plan, l'axe bloom / devenir-imperceptible. Cet avant-plan coïncide intégralement avec la proposition du laboratoire. En arrière-plan, un nihilisme thérapeutique qui demeure toujours plus ou moins implicite, et duquel dépend l'étanchéité de l'itinéraire de désubjectivation, c'est dire, la condition de son effectivité. Cet arrière-plan au degré d'implicite variable correspond au *geste* qui anime ce laboratoire.<sup>14</sup> Geste qui est en rapport direct avec un dehors – il configure une politique du vide. C'est l'articulation de ces deux plans qu'il s'agira désormais de penser.

## 6. *Horror vacui* : le nihilisme thérapeutique

Partant d'un désir de disparaître conçu comme chiffre existentiel inversé de la mobilisation globale, l'enjeu central du laboratoire consiste à convertir un malaise diffus et privatisé en l'affirmation d'un vouloir-vivre commun. Pour ce faire, il faut *unilatéraliser* le malaise bloomesque de manière à le rendre à sa puissance propre. Engendrer un sentiment claustrophobique qui déclenche la recherche d'un nouvel accès au dehors. [E]scape. Le laboratoire est dit « nihiliste » dans la mesure où il se constitue comme passage forcé sur la ligne d'un *no man's land*, d'un dehors irrespirable; c'est une pensée (une politique) du vide qui

<sup>12</sup> Pour plus de détails, voir Erik Bordeleau, « Huang Rui : la voie de la soustraction », in *Esse art+opinion*, N.61, « Peur », septembre 2007.

<sup>13</sup> Voir le chapitre *Still Life de Jia Zhangke ou les temps de la rencontre*.

<sup>14</sup> Voir le chapitre sur Foucault et, surtout, celui sur *Still Life* de Jia Zhangke pour des précisions théoriques sur le concept de geste.

s'inscrit ultimement dans l'horizon d'une « ligne d'Orient » comme l'appelle Deleuze.<sup>15</sup> Il est dit d'autre part « thérapeutique » dans la mesure où cette opération est ponctuelle et vise à déclencher des forces aptes à rompre avec la privatisation de l'existence et l'anesthésie immunitaire globale.

L'usage du concept de claustrophobie dans l'optique d'une unilatéralisation du malaise existentiel fait d'abord écho avec la récurrence de ce thème dans l'ensemble de l'œuvre de Radiohead. Dans un de leurs premiers clips, *Stop Whispering* (*Pablo Honey*, 1993), Thom Yorke chante vêtu d'un scaphandre. Dans le clip de *No Surprises* (*OK Computer*, 1997), l'effet claustrophobique est redoublé : on y voit Thom Yorke en gros plan, la tête dans un scaphandre qui se remplit lentement d'eau, jusqu'à ce qu'il n'y ait plus d'air. Il restera de longues secondes ainsi immergé en temps réel, jusqu'à ce qu'il n'en puisse plus. L'idée d'une concentration du malaise, d'une plongée dans l'irrespirable est ici exprimée dans toute sa puissance dramatique. Le même thème est abordé une autre fois dans *Pyramid Song* (*Amnesiac*), où un homme en scaphandre fait une plongée sous-marine dans une ville engloutie, et décide à un certain moment de couper l'alimentation d'air qui le relie à la surface. Rappelons encore que le site officiel du groupe s'intitule *Dead Air Space*, dont le logo a longtemps été un bonhomme avec

---

<sup>15</sup> L'expression « ligne d'orient » se trouve dans *Le pli. Leibniz et le baroque*. Chez Deleuze, à au moins deux reprises dans ses derniers ouvrages, « l'Orient » est directement associé au vide. Dans *Le pli* d'abord, le vide de la « ligne d'Orient » s'oppose directement au plein du pli baroque : « Qu'est-ce qui fait que la ligne baroque est seulement une possibilité d'Hantāi? C'est qu'il ne cesse d'affronter une autre possibilité, qui est la ligne d'Orient. C'est ainsi que Hantāi laisse vide l'œil du pli, et ne peint que les côtés (ligne d'Orient); mais il arrive aussi qu'il fasse dans la même région des plis successifs qui ne laissent plus subsister de vides (ligne pleine baroque). Peut-être appartient-il profondément au Baroque de se confronter à l'Orient. (...) Leibniz reconnaît le plein et le vide à la manière chinoise; mais Leibniz baroque ne croit pas au vide, qui lui semble toujours rempli d'une matière repliée. Les plis sont toujours pleins dans le Baroque et chez Leibniz. » Gilles Deleuze, *Le pli. Leibniz et le baroque*, Les éditions de minuit, Paris, 1988, p.51

Dans le chapitre « Les plissements ou le dedans de la pensée (subjectivation) » de son *Foucault*, Deleuze élabore une interprétation du dernier Foucault qui s'articule principalement autour de l'idée du pli. Déjà là, un certain « Orient » est présenté comme figure qui ne cadrerait pas dans le « plein » d'une « subjectivation par plissement » : « Il se peut que l'Orient ne présente pas un tel phénomène, et que la ligne du dehors y reste flottante, à travers un vide irrespirable : l'ascèse serait alors une culture d'anéantissement ou un effort pour respirer dans le vide, sans production spécifique de subjectivité. La question serait : y a-t-il un Soi ou un processus de subjectivation dans les techniques orientales? » Gilles Deleuze, *Foucault*, Éditions de minuit, Paris, p. 114.

Le rapport de Deleuze à l'Orient constitue un sujet beaucoup trop complexe pour être abordé de manière satisfaisante dans le cadre de ce chapitre. On peut toutefois noter qu'une tension essentielle est à l'œuvre entre la référence chinoise dans *Mille plateaux*, où si vide il y a, il est plutôt traité sur un plan cosmique, et la conception de « l'Orient » qui perce dans sa pensée du pli. Dans les deux cas, on peut noter de manière assez générale que la référence orientale intervient dans l'horizon d'une pensée de l'ascèse. Dans le cadre de notre travail, nous nous contenterons de souligner que la pratique claustrophobique que nous cherchons à décrire suppose un passage sur la ligne d'un dehors (moment de désobjectivation) qui correspond potentiellement à un processus de subjectivation.

une tête énorme (leur tournée pour l'album *In Raibows* se nomme *The most gigantic flying mouth for sometime*), la bouche ouverte en train de crier, ou plus précisément, en appel d'air...<sup>16</sup>

Le geste du laboratoire, tant dans sa dimension nihiliste que thérapeutique, s'accorde également avec la forme négative de la pratique philosophique de Wittgenstein. Dans son effort pour limiter la sphère de ce qui peut être dit, dans sa manière impérative de vouloir contracter l'espace existentiel afin d'en modifier la configuration, il s'agit toujours pour lui d'opérer des claustrophobies intensifiantes dont le but avoué est de provoquer des modifications radicales au sein d'un style d'être-au-monde, d'une manière de penser. Claustrophobie éthopoïétique, donc. La communication indirecte qui imprègne la philosophie wittgensteinienne se fonde dans une idée forte de la forme-de-vie, ou plutôt, de la forme du vivre :

Que la vie soit problématique, cela veut dire que ta vie ne s'accorde pas à la forme du vivre. Il faut alors que tu changes ta vie, et si elle s'accorde à une telle forme, ce qui fait problème disparaîtra.<sup>17</sup>

L'immense majorité des commentateurs de Wittgenstein insistent pour confiner son nihilisme thérapeutique dans les limites d'une pratique de soi, tout en insistant sur le caractère relativement conservateur de son œuvre. Ce n'est pas nécessairement faux; mais c'est somme toute insuffisant pour comprendre comme il se doit l'aspect proprement nihiliste de sa philosophie et le rapport extrêmement étroit à l'action qu'il comporte. Sans entrer dans le détail, disons que là se joue le rapport extrêmement riche et complexe entre l'œuvre de Wittgenstein et sa vie, dont la puissance suggestive est profondément enracinée dans l'unité indissoluble de sa forme-de-vie, c'est dire, sa « politique ». Cette politique, nous la voyons concentrée dans un aphorisme lapidaire qui rappelle le caractère agonique du zen, dont l'importance semble avoir été, à notre connaissance, absolument négligée. Cet aphorisme se termine avec la phrase suivante : « Si tu combats, tu combats. Si tu espères, tu espères. »<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> L'expression « dead air » est très suggestive. Elle désigne d'abord l'air d'une mine quand il est stagnant ou chargé d'acide carbonique. Elle signifie également l'interruption involontaire de la programmation sur les ondes radio ou télévisuelles. On peut donc la lire à la fois dans une optique claustrophobique et dans l'optique d'une interruption (messianique?) des flux médiatiques.

<sup>17</sup> Ludwig Wittgenstein, *Remarques mêlées*, GF-Flammarion, Paris, 2002, p.84.

<sup>18</sup> *Remarques mêlées*, p.128. Je recopie ici la deuxième moitié de l'aphorisme en question : « L'on dit : "Si celui-ci n'avait pas fait cela, le mal ne serait jamais arrivé." Mais de quel droit? Qui connaît les lois selon lesquelles la société se développe? Je suis convaincu que l'esprit le plus intelligent n'en a aucun soupçon. Si tu combats, tu combats. Si tu espères, tu espères.

On peut combattre, espérer et même croire, sans croire *scientifiquement*. »

Sur fond de biopolitique, l'enjeu du combat en cours, ce sont les formes-de-vie. L'intériorisation pathologique de la ligne de conflictualité politique primordiale, sa privatisation selon les codes de gestions impériaux, signe la condition bloomesque. Reconduire le bloom à sa puissance, cela ne peut se faire autrement qu'en suivant le tracé intime de ce qui le scinde et le neutralise. Entrer dans le combat. S'y maintenir. « Ceux qui refusent le combat sont plus grièvement blessés que ceux qui y prennent part » (Wilde). Prendre part au combat signifie en premier lieu, suivant l'aphorisme de Wittgenstein : désoccuper la structure de l'attente, suspendre toutes les possibilités de fuites vers l'espoir. Pourquoi? Parce que sur le plan de la stricte existence-politique, l'espoir nourrit notre absence au monde. Elle nous laisse dans l'état de disjonction sans le rendre problématique. Elle recouvre la négativité brûlante de notre rapport au monde. Si nous voulons que quelque chose nous arrive, si nous voulons être à la hauteur de notre temps, il faut enfouir l'espoir dans notre corps, dans notre vouloir-vivre, pour en faire une force agissante.

En regard du laboratoire tel qu'il s'est déroulé, on peut dire que c'est l'enjeu qui a le plus clairement ressorti. Durant les périodes d'écoute de l'album, plusieurs personnes profitaient de l'occasion pour me rejoindre et me demander littéralement : « mais y a-t-il de l'espoir? » Systématiquement, je me contentais de les renvoyer à leur malaise; il fallait maintenir l'étanchéité du laboratoire, sa condition apnéique. C'est le nihilisme de *chai*, sa puissance d'évidement, qui justifie cette posture « thérapeutique ». « N'entraver en rien l'énergie du négatif » (Heidegger). Politique du vide appliqué. Nous ne voulons pas de signifiants vides, mais des mots qui vident effectivement.

Cette pratique nihiliste trouve chez Lopez Petit un développement philosophique d'une rare vigueur. La force propre de sa pensée réside dans sa tentative de penser radicalement le rapport entre être, nihilisme et vouloir-vivre. Pour convertir le malaise existentiel en expression de vouloir-vivre, Lopez Petit préconise l'imposition d'une « terre de personne » (*tierra de nadie*) qui reconfigure notre relation au nihilisme. L'imposition de la terre de personne comporte l'application d'un « non-futur » comme levier, ce qui a pour effet d'interrompre une certaine manière d'entrer en relation avec soi, de troubler nos régimes d'auto-narration habituels. Dans le contexte du laboratoire, imposer une terre de personne signifie : plonger les participants dans une expérience du vide, avec le vertige que cela suppose. C'est un passage qui peut être dangereux; mais en même temps, il peut aussi être absolument vivifiant. Lopez Petit le dit très

bien : « Dans la terre de personne, quand la ligne du nihilisme trace les contours de mon existence, vivre n'est désormais plus survivre. »<sup>19</sup> Au terme de ce passage, s'ouvre la possibilité de faire l'expérience d'une désobjectivation, à partir de laquelle peut s'élaborer la tentative de faire sienne la puissance de l'anonymat – dégagement d'un nous irréductible à quelconque assignation identitaire. « Seul un nous-autre peut se constituer dans sa dés-identification continue. »<sup>20</sup>

Le geste d'unilatéralisation du malaise comporte, comme on peut le voir, une certaine dose de violence théorique. Celle-ci est orientée en fonction de l'atteinte d'un vide de représentation, point d'incorporation, pointe éthopoïétique radicale « où il n'y a plus aucun sujet pour regarder et décider de faire comme si »<sup>21</sup>. D'autre part, sa tension constitutive ne renvoie vers aucun ailleurs transcendant, ni vers une intériorité thérapeutique (bien que, de toute évidence, la conduite du laboratoire suppose quelque chose comme un tact thérapeutique). Le défi du laboratoire est justement de parvenir à un degré d'intimité extrême qui pourtant ne se résorbe pas dans l'intériorité privée et maintienne contact avec la ligne d'un dehors politique. Passage-anonymat et extrême ambivalence du bloom : il s'agit, au bout du compte, de préserver et de dégager les fragiles possibilités de passage dans l'impersonnel, tout en faisant fondre la « mauvaise impersonnalité » à laquelle nous sommes trop souvent confinés et qui n'est, en définitive, qu'absence au monde.

« *L'impersonnel ne garantit pas assez l'anonymat* »<sup>22</sup>. Dans notre effort pour penser le nihilisme entendu comme politique du vide appliqué, nous arrivons à un point où le politique consiste précisément dans l'assomption des conditions de production de dehors – tâche d'autant plus marquée qu'elle s'inscrit dans un contexte d'immunisation impériale généralisée. Parce qu'il ne

<sup>19</sup> Santiago Lopez Petit, *Amar y pensar. El odio del querer vivir*, Edicions Bellaterra, Barcelona, 2005, p.116. (Ma traduction)

<sup>20</sup> Santiago Lopez Petit, *El infinito y la nada. El querer vivir como desafío*, Edicions Bellaterra, Barcelone, 2003, p.191. (ma traduction) Ce « nous » irréductible à quelconque assignation juridico-identitaire possède un statut politico-philosophique particulier, que Agamben développe de façon fort conséquente dans l'horizon messianique. Je me contenterai ici de renvoyer à ce passage de *Il regno e la gloria* : « « Noi » è il termino attraverso cui Paolo si riferisce in senso tecnico alla comunità messianica, spesso in contraddizione a laos. Il pronome noi si precisa subito in "i chiamati". *La comunità messianica come tale è, in Paolo, anonima e sembra situarsi in una soglia di indifferenza fra pubblico e privato.* » (je souligne) Traduction libre: « Nous » est un terme à travers lequel Paul se réfère en un sens technique à la communauté messianique, souvent en opposition à *laos* [peuple]. Le pronom nous se précise immédiatement en « les appelés ». *La communauté messianique comme telle est, chez Paul, anonyme et semble se situer sur le seuil d'indifférence entre public et privé.* » (Je souligne) Giorgio Agamben, *Il regno e la gloria*, neri Pozza, Vicenza, 2007, p.196

<sup>21</sup> Giorgio Agamben, *Le temps qui reste*, Rivages, Paris, 2000, p.70.

<sup>22</sup> Maurice Blanchot, *Le pas au-delà*, Paris, 1973, p.53.

suffit absolument pas de parler de ligne du dehors sans poser le caractère essentiel du conflit. Sans combat assumé, pas d'accès au dehors : il faut, en dernière analyse, penser la *stasis* comme assumption des conditions de production de dehors politique. C'est en ce sens que Rancière peut dire qu'il n'y a pas d'être anonyme, mais seulement des devenirs-anonymes : parce que l'anonymat n'est pas une substance à la manière de la multitude de Hardt et Negri, mais bien une force disjonctive qui ne peut que s'éprouver dans le renouvellement.<sup>23</sup>

## Conclusion

*Sans discours à soi, il tourne tout son être vers le passage libre.*  
Simone Weil

Suite à cette dernière section, où nous avons essayé de préciser le sens d'un geste d'unilatéralisation nihiliste compris comme pragmatique de l'interruption des flux psychomédiatiques spectaculaires, nous remarquons que l'analyse du laboratoire correspond *grosso modo* aux trois moments du [E]scape : l'espace immanent de la fuite, le vide appliqué, le vide extatique. En guise de conclusion, il nous reste à ouvrir quelques perspectives en direction de cet ouvert qui signe le devenir-imperceptible.

1. Dans la dernière partie, nous avons beaucoup insisté sur l'idée de combat nécessaire pour accéder à un dehors. C'est une idée qui, pour ne pas devenir une triste polarisation guerrière, doit nécessairement être pensée en fonction d'une dimension d'impersonnalité ou d'anonymat, suivant notre définition du politique entendu comme degré d'élaboration dans l'élément éthique. Politique extatique. Inversement, les approches spiritualistes demeurent fatalement impuissantes dans la mesure où elles se réfugient dans des abstractions domestiques qui font perdre de vue les conditions d'accès à des dehors réellement vivifiants (d'où l'importance que le laboratoire ne devienne pas une thérapie de groupe).<sup>24</sup> Deleuze est certainement un des penseurs qui permet le mieux d'articuler le passage entre le politique et l'existentiel, ou plus précisément, entre l'exigence du combat et l'accès à l'impersonnel. Son commentaire sur la pratique de Foucault au sein du GIP afin de restituer aux prisonniers la possibilité d'une parole

---

<sup>23</sup> Voir le très beau texte de Jacques Rancière, « Política y estética de lo anónimo », in *Sobre políticas estéticas*, Edicions Bellaterra, 2005, pp.81-88.

<sup>24</sup> Voir chapitre *Sloterdijk et la question de l'agir*, sur la distinction entre *oikos* et *polis*.



autonome est de ce point de vue fondamental. D'une main assurée, Deleuze nous écarte du versant simplement autonomiste et libertaire de la prise de parole en nom propre, de l'aspect bêtement affirmatif (et désormais dangereusement idéologique) que prend trop souvent l'expression à la première personne, pour littéralement nous donner à voir en quoi elle consiste :

Qu'est-ce que ça veut dire parler pour son compte et non pour les autres? Évidemment, ce n'est pas chacun son heure de vérité ni ses Mémoires ou sa psychanalyse, ce n'est pas la première personne. *C'est nommer les puissances impersonnelles, physiques et mentales, que l'on affronte et que l'on combat, dès que l'on essaie d'atteindre un but, et que l'on ne prend conscience du but que dans ce combat. En ce sens, l'être même est politique.*<sup>25</sup> (Je souligne)

Penser la première personne dans cette perspective oblige à tenir compte de tout son « être ». Le tout de l'être marque un seuil éthopoïétique. Pour devenir-imperceptible, il faut que « tout de moi passe sur cette ligne », dira Michaux. Ce « tout de moi » a quelque chose de profondément nécessaire, d'exhaustif : la *concentration* de soi doit être totale, son accomplissement ne peut souffrir aucune défaillance – c'est tout ou rien. C'est à cette condition, c'est dans *ce pouvoir* que le corps trouve ses (nouvelles) marques. N'y a-t-il pas dans le thème du passage sur la ligne un moment politico-nihiliste d'interruption du rapport quotidien à soi, un moment performatif « sur la ligne », dont on pourrait dire que le nihilisme, l'énergie du négatif, est indispensable pour en assurer « l'étanchéité », l'unité? La ligne du dehors comme espace d'une mise sous tension, un moment d'anonymat dans le dépassement de soi – une contenance au politique présent.

2. Cette entrée en matière que commande la pensée de l'impersonnel et de la politique extatique est au cœur du travail de Eugenio Barba. Dans « Le canoë de papier », il distingue d'abord un anonymat du plein, « fruit d'un acquiescement à l'esprit du temps », et un anonymat du vide, « qui se conquiert à la première personne ». On peut déjà noter le paradoxe, qui renvoie à la perspective développée par Deleuze : en quoi peut bien consister un anonymat « à la première personne »? Barba nous dit qu'il est le résultat « de la révolte personnelle, de la nostalgie, du refus, du désir de se trouver et de se perdre »; mais plus important, il implique de « concevoir son propre spectacle, être en mesure de le construire et de le piloter vers le

---

<sup>25</sup> Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Éditions de Minuit, Paris, 2003 (1990), p. 121.

gouffre », face auquel nous attend une métamorphose nécessaire, « sous peine de sombrer ». Ce que Barba décrit ici a sûrement à faire avec la déprise de soi, et en soi, cela n'est pas nouveau. Mais le mérite indéniable de Barba est d'avoir systématisé une certaine conception de ce dessaisissement, d'en avoir même fait une « technique » de formation, d'acteurs dans le cas échéant. Ce qui nous intéresse plus particulièrement, c'est son insistance sur le travail corporel que cette déprise implique : « Il est impossible d'utiliser cette technique sans intervenir sur le tissu vivant qu'est le niveau pré-expressif », affirme-t-il. De ce travail de désubjectivation systématique « émerge un sens inattendu, si profondément personnel qu'il en devient anonyme. »<sup>26</sup> Dans le cadre du laboratoire, la tentative d'articulation d'un passage entre le bloom et le devenir-imperceptible ne peut faire l'économie d'une pensée de l'anonymat ancrée dans les tissus vivants. Il en va de la prise de l'itinéraire de désubjectivation, comment sa forme parvient à capter une force et à la contracter. Avec *Kid A*, il s'agit précisément de « concevoir son propre spectacle » bloomesque et d'en arriver au seuil où nous attend une métamorphose, « sous peine de sombrer ». Tout le défi de l'itinéraire de désubjectivation est de maintenir la pression, de marquer un arrêt, d'effectuer un point d'appui à partir duquel les forces vives puissent se reconfigurer. L'itinéraire de désubjectivation passe sur la ligne du dehors : c'est ce qui en garantit l'étanchéité. Il s'effectue sur la ligne intériorisée du conflit : c'est ce qui en assure la pertinence.

3. La politique extatique déplace le centre de gravité politique en problématisant la présence. Elle ne peut être menée à bien que par ceux qui sont sensibles à cette labilité de la présence. En ce sens, la politique extatique se distingue singulièrement des formes classiques de politisation. L'horizon philosophique dans lequel s'inscrivent les itinéraires de désubjectivation n'est pas celui du performatif. On ne performe pas un passage-anonymat. Le passage-anonymat est nécessairement claustrophobique, d'une manière qui excède les descriptions d'investiture d'inspiration psychanalytique. On en rend beaucoup mieux compte en disant : plonger, ou sombrer. *Kid A* est une plongée, et les premières notes de l'album sont, à cet égard, programmatiques. En effet, sur le plan de l'écriture musicale, ces premières notes (do-la-si-sol-do) créent un effet très particulier. Elles forment un mouvement mélodique descendant et indiquent une écriture modale. La principale caractéristique de ce mode d'écriture est de ne pas créer de plan de tension formels, parce qu'il ne résout pas toutes les dissonances. Cela a pour

---

<sup>26</sup> Eugenio Barba, *Le canoë de papier*, Éditions Bouffonneries, 1993, p.64.

effet de créer une atmosphère complexe et statique, non-unifiée autour d'un seul point focal de tension harmonique. Pour le dire en d'autres mots, l'univers modal permet d'avoir des relations multiples de tension-détente sans jamais en affirmer une seule.<sup>27</sup> Ces notes d'ouverture nous disent donc quelque chose de très important : Kid A est une plongée, une immersion détendue dans le statique – ou peut-être vaudrait-il mieux dire : une immersion extatique.

Une même insistance sur le thème de la plongée claustrophobique peut être lue dans cette phrase que l'on trouvait en 2007 sur le site *Dead air Space : Sub est nova supreni*, « le bas est le nouveau haut » (en esperanto), qui, tout en suggérant une ouverture sur le thème taoïste et messianique de la faiblesse comme force, gagne à être interprétée sur un plan plus strictement éthopoiétique, comme plongée nécessaire pour accéder à de nouveaux espaces respirables. Con-spiration des corporités critiques. Cette interprétation, qui convient avec l'importance du thème claustrophobique chez Radiohead, a aussi pour elle cette note laissée sur leur blog à la fin de l'été 2006 : *we have not disappear, merely become invisible*. La plongée est la « hodiau direktion », la direction d'aujourd'hui, comme il est aussi mis en évidence dans l'intitulé du blog. Tout indique qu'il y a une forte composante messianique dans la pratique claustrophobique de Radiohead. De nombreux parallèles restent à faire avec l'analyse du temps messianique, « temps de maintenant » par excellence tel que compris par Agamben dans *Le temps qui reste*. Ou avec la pensée du *katargein*, désœuvrement, mot que Jérôme traduisait par « vider ». D'une manière ou d'une autre, il s'agit de penser une *forme* qui arrête et nous donne le temps, des formules d'exhaustivité pour que le bloom puisse *se résister* en pleine immanence. Il y a là un problème *littéraire* au sens le plus fort.

L'unilatéralisation du malaise bloomesque ne semble pouvoir se réaliser que par l'entremise d'une communication indirecte. C'est là que l'écart se creuse avec les formes classiques de politisation, « directement politiques », pour reprendre la remarque de Yorke citée précédemment. Une politique du vide a partie liée avec une pensée de l'implicite et de l'indirect, deux catégories qui, à terme, transforment de fond en comble l'idée « d'action », si cruciale lorsque vient le temps d'aborder le politique. En tous les cas, la puissance politique de Kid A n'est envisageable que si on développe une pensée de l'indirect comme forme de plongée / élaboration d'itinéraires de désubjectivation.

---

<sup>27</sup> Nous remercions Alexandre Corbeil pour ces précieuses indications.

4. Dans *Idee de la prose*, Agamben remarque que le mot « paix » (pax) renvoie au pacte et à la reconnaissance mutuelle, tandis que la paix véritable est associée à *otium*, dont les racines indoeuropéennes signifient « vide », et qui renvoie pour sa part à un désœuvrement essentiel, libre de toute finalité – « un geste pur ».<sup>28</sup> C'est dans le vide de représentation que cet état comporte, dans la prise directe qu'il offre sur le temps de maintenant, qu'il faut chercher l'actualité du bloom et sa puissance anonyme disjonctive.

---

<sup>28</sup> Giorgio Agamben, *Idea della prosa*, Quodlibet, Macerata, 2002, p.63.

**PASSAGES CHINOIS**

## CHAPITRE V

### 2046 DE WONG KAR-WAI: TOPOLOGIE D'UN SECRET OU PIÈGE PSYCHANALYTIQUE?

#### Introduction<sup>1</sup>

*Et cette maladie qu'était l'amour de Swann avait tellement multiplié, il était si étroitement mêlé à toutes les habitudes de Swann, à tous ses actes, à sa pensée, à sa santé, à son sommeil, à sa vie, même à ce qu'il désirait pour après sa mort, il ne faisait tellement plus qu'un avec lui, qu'on n'aurait pas pu l'arracher de lui sans le détruire lui-même à peu près tous entier: comme on dit en chirurgie, son amour n'était plus opérable.*  
Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*

2046, c'est peut-être avant tout l'histoire d'un secret, d'un secret qui traverse et hante le héros du film, mais surtout, lui tient lieu de consistance. Il trouve sa source dans le film précédent de Wong Kar-Wai, *In the Mood for Love*, magnifique ode à l'amour (malheureux) et sensuelle mise en scène d'une séduction à l'état de latence. Dans l'épilogue de *In the Mood for Love*, cherchant à se guérir d'un amour impossible et désormais « non opérable », le héros, Chow Mo-Wan (joué par Tony Leung), se réfugie dans le temple de Angkor Wat au Cambodge, pour y enfouir son secret dans une des colonnes du temple à la manière d'un rite ancien qui sera maintes fois évoqué dans 2046, et qui est une première fois exposé dans *In the Mood for Love* en ces termes:

Chow Mo-Wan: - Jadis, si quelqu'un avait un secret qu'il ne voulait pas partager, tu sais ce qu'il faisait?

Ah Ping: - Aucune idée.

Chow Mo-Wan: - *Il allait à la montagne, trouvait un arbre, creusait un trou dans l'arbre et y murmurait son secret. Il bouchait ensuite le trou avec de la boue, se défaisant ainsi de son secret pour toujours.*

Ah Ping: - Que de troubles! J'irais simplement baiser.

Chow Mo-Wan: - Tout le monde n'est pas comme toi!

---

<sup>1</sup> Ce chapitre a été publié dans le *National Central University Journal of Humanities* de l'université de Taïwan, Vol.34, 2008, pp.213-246. J'aimerais remercier les deux correcteurs anonymes pour leurs critiques précises et constructives. Mon travail en a grandement bénéficié.

Ah Ping: - Je suis juste un homme ordinaire. Je n'ai pas de secrets comme toi. Toi tu refoules les choses [You bottle things up].

Ce rite à prétention thérapeutique, véritable leitmotiv de *2046*, sera effectué de nouveau à l'occasion d'une rencontre avec une androïde à réaction émotionnelles différées, laquelle en permettra l'accomplissement le plus significatif. Dans cette étude, nous nous proposons de faire la topologie de ce secret et du rite qui le symbolise, secret qui, trouvant sa source dans l'amour malheureux dépeint dans *In the Mood for Love*, constitue le cœur de la trame narrative de *2046*. C'est donc dire, suivant l'étymologie de ce mot « topologie », dans lequel on ne manquera pas de reconnaître un premier écho à la pensée lacanienne, que nous allons dans un premier temps observer son passage au sein des lieux et circonstances où il sera porté. Ou plus précisément: nous en tenant au plus près du Lacan du *Séminaire de la lettre volée*, nous tenterons de le suivre « à la trace », d'en retracer le circuit propre, dans la mesure où ce secret, constamment rejoué, semble vouloir se conformer avantageusement à l'idée de l'autonomie du signifiant. Dans cette perspective, nous ferons nôtre ce mot d'ordre lacanien: « Ce qui nous satisfait le mieux dans une analyse structurale, c'est un dégagement aussi radical que possible du signifiant. »<sup>2</sup>

Cette analyse du secret dans *2046* en tant que signifiant-maître nous permettra d'autre part de rendre compte de la mise en consistance du sujet du secret à travers le processus de représentation de sa souffrance, représentation qui prendra précisément la forme du secret et qui acquerra valeur de signifiant. Pour Lacan en effet, « (...) tout ce qui est susceptible d'entrer dans un système clos et de s'y comporter différenciellement peut devenir signifiant : “objet, relation, actes symptomatiques” (...) Toute représentation peut prendre le statut de signifiant. »<sup>3</sup> Le processus de symbolisation mis en œuvre par le truchement du secret est indissociable de l'unité du sujet, unité que nous aurons l'occasion d'interroger plus en détails tout au long de ce travail.

---

<sup>2</sup> Jacques Lacan cité in François Roustang, *Lacan: de l'équivoque à l'impasse*, Éditions de Minuit, Paris, 1986, p.48.

<sup>3</sup> Jean-Pierre Cléro, « Concepts lacaniens », *Cités* 16, 2003, p.154. Notons au passage qu'aux dires de Lacan, étudier la langue chinoise « m'a beaucoup aidé (...) à généraliser la fonction signifiante – même si ça fait mal aux entournures à quelques linguistes qui ne savent pas le chinois. » Extrait du séminaire de février 71, reproduit dans François Jullien, *L'indifférence à la psychanalyse: sagesse du lettré chinois, désir du psychanalyste*, PUF, Paris, 2004, p.186.

Le mot « topologie », cette « géométrie des situations » telle qu'on l'appelait à l'origine, est marqué chez Lacan d'une ambivalence qui répond à celle, savamment articulée, que constitue cet énigmatique espace-temps maintes fois replié sur lui-même qu'est 2046<sup>4</sup>. Comme souvent dans l'œuvre de Wong Kar-Wai, le chiffre « 2046 » est le lieu d'une multitude de renvois intertextuels complexes qui tissent des liens entre les œuvres elles-mêmes et également entre elles et le monde dans lequel elles s'inscrivent. 2046 correspond d'abord au numéro de la chambre d'hôtel où Chow rencontre Su Li Zhen (Maggie Cheung) dans *In the Mood for Love*. Dans *2046*, ce chiffre acquiert une vertigineuse densité. D'abord, il est de nouveau associé à la chambre autour de laquelle vont graviter plusieurs des femmes impliquées dans des relations avec Chow. Il est également le titre d'une fiction que Chow écrit pour subvenir à ses besoins et qui traite d'un groupe d'hommes et de femmes cherchant l'amour et prêts à tout risquer pour se rendre « en » 2046. Chow écrira par la suite une deuxième science-fiction amoureuse qui se nommera « 2047 ». Dans cette deuxième fiction, 2046 devient un espace-temps mystérieux où tout reste éternellement inchangé et dont personne, sauf le héros de la fiction, n'est jamais revenu (« 2047 » se déroule dans le train qui revient de 2046). Dans notre étude, c'est cette deuxième fiction qui nous intéressera davantage. Finalement, le chiffre 2046 représente le thème de la promesse comme le souligne Wong Kar-Wai:

The idea of *2046* is about promises. We had the idea for the film in 1997, when Hong Kong was going back to China, and the Chinese government promised Hong Kong fifty years unchanged. I think it is a big promise, so we wanted to make a film about that, and we wanted to see if there's anything that would change [over the next fifty years].<sup>5</sup>

Dans un dernier temps donc, sortant quelque peu de l'œuvre pour aller à la rencontre du monde dans lequel elle cherche à s'inscrire, nous discuterons brièvement de l'interprétation de deux spécialistes de l'œuvre de Wong Kar-Wai, Peter Brunette et Ackbas Abbas. Cette ouverture nous permettra de donner une dimension inédite à la figure de l'androïde à émotions différées, qui, hors du contexte immédiat de l'œuvre, sera interprétée comme figure emblématique de la tentative de représentation de la disjonction émotionnelle qui traverse

---

<sup>4</sup> Nous écrivons « *2046* » en italiques lorsque nous référons au film, et « 2046 » lorsqu'il s'agira de parler du lieu fictif imaginé par Chow.

<sup>5</sup> Interview de Wong Kar-Wai avec Peter Brunette in *Wong Kar-Wai*, University of Illinois Press, Chicago, 2005, p.132.



l'œuvre entière de Wong Kar-Wai et qui résiste, en dernière analyse, à une lecture simplement psychanalytique.

### 1. Intertextualité du secret dans l'œuvre de Wong Kar-Wai

Il y a une certaine ironie à placer en exergue de cette analyse du secret dans *2046* la remarque de Proust selon laquelle l'amour, s'ayant infiltré à un point tel dans l'existence et le corps de l'amant qu'il ne serait plus possible de l'en distinguer, ne serait dès lors « plus opérable ». Non pas que les personnages de Wong Kar-Wai ne connaissent pas ce genre de tourment: au contraire, l'essentiel de ses films se compose de personnages aux prises avec de telles souffrances. L'ironie se trouve plutôt du côté de « l'opération » même: dans plusieurs de ses films, on retrouve différents procédés visant à « opérer » la souffrance causée par l'amour malheureux, autant de dispositifs cathartiques ou de stratagèmes plus ou moins loufoques permettant d'extirper cette souffrance qui paralyse l'existence et l'empêche « d'aller de l'avant »<sup>6</sup>. On peut penser par exemple à ces boîtes d'ananas en conserve qu'un personnage de *Chungking Express* collectionne après qu'il eut été laissé par sa copine: elles expirent toutes en date du 1<sup>er</sup> mai, date à laquelle prend fin l'ultimatum de 30 jours qu'il lui sert afin qu'elle revienne avec lui. Son ultimatum étant resté lettre morte, il décide de manger les 30 boîtes de conserve afin de marquer son deuil, tout en formulant impétueusement le souhait de tomber en amour avec la première femme qui entrera dans le bar où il prend place. Dans *Ashes of time*, un autre personnage souffrant des séquelles d'un amour perdu se fait offrir un vin magique qui a le pouvoir d'effacer la mémoire: « Le plus grand problème de l'homme est qu'il se souvient du passé » dit-il, pour constater plus tard que même ce vin magique est impuissant à nous arracher à notre historicité. Dans *Happy Together* enfin, le procédé est moins grotesque que dans *Chungking Express*, et plus réaliste que dans *Ashes of Time*, tout en partageant avec eux une même dimension instrumentale, au sens par exemple où Charles Taylor l'entend dans son ouvrage majeur *Les sources du moi* en relation aux « sources morales » qui animent une existence.<sup>7</sup> Un ami du héros l'informe de son projet d'aller visiter l'extrême sud de la Patagonie. Le héros, qui vit

---

<sup>6</sup> Nous reviendrons plus tard sur cet « aller » qui est particulièrement problématique chez Wong Kar-Wai. Ackbar Abbas donne un premier aperçu de la nature du problème ici posé: « La relation entre vitesse et inertie (affective) est une constante dans le cinéma de Wong Kar-Wai. » « L'érotisme de la déception » in Ackbar Abbas, Jean-Marc Lalanne, David Martinez, and Jimmy Ngai, *Wong Kar-Wai*, Éditions Dis voir, Paris, 1998, p.44.

<sup>7</sup> Charles Taylor, *Les sources du moi*, Boréal, Montréal, 1998.

une peine d'amour, fait état d'une croyance selon laquelle lorsqu'on a des problèmes émotionnels, on peut aller là-bas pour les exprimer du haut d'un phare, afin de s'en décharger définitivement. L'ami lui propose alors de se confier à une enregistreuse qu'il a en sa possession, et qu'il fera jouer lorsqu'il se trouvera au sommet du phare en question (« Je l'amènerai au bout du monde avec moi », dit-il). Le héros se confiera à l'enregistreuse et le rite sera accompli par l'ami, qui s'étonnera de n'écouter sur la cassette que d'inaudibles sanglots.

La récurrence du procédé est suffisamment évidente pour qu'on puisse le décrire comme un des dispositifs clés de l'œuvre de Wong Kar-Wai. Comme on peut s'y attendre, il s'inscrit à la jonction des deux thèmes fondamentaux de son œuvre: l'impossibilité de l'amour, et l'impossibilité encore plus grande de retenir et/ou effacer le passé. Dans *In the Mood for Love* et dans *2046*, son importance n'en sera qu'amplifiée.

## 2. Un secret en relation

Et l'amour, il est toujours réciproque? – Mais-oui, mais-oui! *C'est même pour ça qu'on a inventé l'inconscient, pour s'apercevoir que le désir de l'homme, c'est le désir de l'Autre, et que l'amour, si c'est là une passion qui peut être l'ignorance du désir, ne lui laisse pas moins toute sa portée. Quand on y regarde de plus près, on en voit les ravages.*  
Lacan, séminaire du 22 novembre 1972

Interprétant la célèbre formule lacanienne « l'inconscient, c'est le discours de l'Autre », Jacques-Alain Miller souligne que l'inconscient n'est jamais solitaire, jamais refermé sur lui-même, mais immédiatement fonction de l'Autre: « l'inconscient est une relation ou quelque chose qui se produit dans une relation »<sup>8</sup>. Le secret qui creuse l'existence de Chow (nous verrons dans quelle mesure il fait « trou ») naît précisément de la séparation progressive des deux amants. Son contenu ne se réduit pas à un savoir qu'il faudrait taire, à une information qu'il serait périlleux de dévoiler. Au contraire, on pourrait dire qu'il ne consiste essentiellement qu'en la forme symbolisée de cette séparation, le résultat d'un effort de représentation de cette insupportable mise à distance. À cet égard, il semble opportun d'affirmer avec Lacan que « le signifiant est unité d'être unique, n'étant par sa nature *symbole que d'une absence.* »<sup>9</sup> Absence qui apparaît comme irrémédiable disjonction à l'intérieur du rapport amoureux établi avec Su Li

<sup>8</sup> Jacques-Alain Miller, « Lacan et la politique », entretien publié in *Cités*, p.110.

<sup>9</sup> Jacques Lacan, « Le séminaire sur « La lettre volée », in *Écrits I*, Seuil, Paris, 1966, p.34. (Je souligne)

Zhen, et dont la souffrance qui en découle trouvera sa solution (provisoire et sans cesse rejouée) chez Chow dans la forme du secret et de son rituel.

C'est dans la chambre d'hôtel 2046 de *In the Mood for Love* que commence cette lente et douloureuse dissociation. Chambre vide scène et symbole de cette rencontre qui n'aura jamais lieu, de cette attente d'une réponse qui ne viendra jamais à la question: « S'il y a un autre billet, viendrais-tu avec moi? » L'invitation est une première fois lancée par Chow, par téléphone. Déjà, cet appel est l'indice d'un décalage progressif entre les deux amants, d'une proximité que la caméra rend encore palpable, mais qui est désormais sans réciprocité : les deux amants ne se rencontreront plus. Impossible ici de décrire avec quelle maîtrise et poésie Wong Kar-Wai manie les images afin de suggérer l'irréversible glissement qui s'opère entre les deux amants. Soulignons peut-être simplement comment il parvient, par le simple jeu des perspectives, à isoler toujours davantage les personnages et à les plonger dans une ambivalence dans laquelle se nouera le secret. Cette ambivalence atteint son paroxysme à la fin de cette magnifique séquence, alors que l'on voit Su Li Zhen assise seule dans la chambre 2046, immobile, avec derrière elle un miroir qui nous renvoie une image d'elle fragmentée, brisée en trois morceaux. Versant une larme, on l'entend répéter en elle-même cette même invitation que Chow lui avait une première fois adressée. Cette fois-ci, c'est elle (on n'entend que sa voix) qui pose la question, ouvrant ainsi l'espace d'indétermination à même le désir de réciprocité, et dont se nourrira le secret. Ce moment d'extrême ambivalence scelle le destin de Chow, que la musique à la fois accompagne et explicite:

Siempre que te pregunto, que cuando, como y donde, tu siempre me responde:  
quizás, quizás, quizás. Así pasan los días, y yo, desesperado, y tu, tu contestando:  
quizás quizás, quizás.<sup>10</sup>

Il est intéressant de noter que toute cette séquence est précédée d'une autre, imaginaire, où une rupture claire était annoncée, et où les deux amants avaient l'occasion de s'expliquer: « Je ne te reverrai plus », lui disait Chow. L'annonce était faite dans le contexte d'une sorte de répétition théâtrale, procédé qui avait été utilisé précédemment pour préparer Su Li Zhen à affronter son mari. Cette fois-ci par contre, la scène est imaginaire, bien qu'elle finisse par se confondre avec la précédente: Su Li Zhen éclate en sanglots. Cette clarification apparente de l'état de leur

---

<sup>10</sup> Traduction libre: « Toutes les fois que je te demande: « quand, comment et où », toi toujours tu me réponds: peut-être, peut-être, peut-être. Et ainsi passent les jours, et moi, désespéré, et toi, toi qui répond: peut-être, peut-être, peut-être. »

relation, apparente dans la mesure où elle n'est qu'imaginaire, ne contribue en fait qu'à son indétermination générale. Du reste, plusieurs fois dans le film nous nous trouvons déstabilisés par ce qui semble être l'expression d'une émotion « authentique » qui nous fait croire au dénouement heureux de leur amour, et qui finalement se révèle n'être qu'une réplique pré-programmée, déjà « jouée ». Cette problématisation de la nature de la représentation à travers un dédoublement qui est constamment caché puis révélé participe de cette tendance plus générale chez Wong Kar-Wai à rendre flou le contour psychologique de ses personnages, nous empêchant de pleinement en saisir les ressorts. Pour Brunette, cette manière de représenter la psychologie des personnages chez Wong Kar-Wai ouvre une perspective intéressante sur la question de la subjectivité:

Just who *are* we, after all, and do we ever have the possibility of saying things to other that aren't already lines of dialogue, scripted by our culture or society? Tony Rayns insists that Wong is always expressing "primary emotions" rather than, in a more postmodern fashion, mere signs or "cultural gestures." But since virtually all of the emotions in this film are prerehearsed or "quoted", as it were (including their own feeling for each other), is it really possible to make this distinction?<sup>11</sup>

La manière dont est orchestrée le climat d'ambivalence affective dans lequel se meuvent les personnages de Wong Kar-Wai dans *In the Mood for Love* semble répondre indirectement à la conception lacanienne de l'inconscient comme discours de l'Autre. Comme si Wong Kar-Wai ne cherchait finalement qu'à nous révéler notre dépendance essentielle à l'ordre du signifiant et la division fondamentale du sujet. À cet égard, une étude pourrait être consacrée à l'usage des miroirs et à leur manière de représenter la démultiplication du sujet (et des points de vue sur lui) dans son œuvre. Mais ce qui semble toutefois prédominer dans *In the Mood for Love* comme dans *2046*, au-delà de cette représentation de la multiplicité du sujet ou de son décentrement, c'est plus précisément l'idée que « c'est l'ordre symbolique qui est, pour le sujet, *constituant* »<sup>12</sup> (je souligne). Suite à la séparation, Su Li Zhen se muera peu à peu en symbole d'une incommensurable absence - un inaccessible idéal féminin. Elle revient une première fois « hanter » Chow alors qu'il se trouve à Singapour, suite à leur séparation. À cette occasion, elle

---

<sup>11</sup> *Wong Kar-Wai*, p.96. Traduction libre: « mais qui sommes-nous, après tout, et avons-nous jamais la possibilité de dire aux autres des choses qui ne sont pas déjà des lignes d'un dialogue, écrites par notre culture ou notre société? Tony Rayns insiste sur le fait que Wong exprime toujours des « émotions primaires » plutôt que, d'une manière postmoderne, de simples signes ou des « gestes culturels ». Mais puisque virtuellement toutes les émotions dans ce film sont pré-jouées ou « citées », pour ainsi dire (incluant leurs propres sentiments l'un pour l'autre), est-il vraiment possible de faire cette distinction? »

<sup>12</sup> Lacan, « Le séminaire sur "La lettre volée" », p.20.

se rend dans la chambre qu'il avait louée et lui subtilise ses pantoufles. À la recherche de celles-ci, Chow trouvera un mégot de cigarette taché de rouge à lèvres et comprendra qu'elle est passée chez lui. Plus tard, elle téléphonera Chow sans toutefois prononcer mot. Dans *2046*, Su Li Zhen réapparaîtra à au moins trois occasions: une première fois de manière fugitive comme androïde dans la fiction « 2046 » (le doute subsiste à savoir si c'est vraiment elle); une autre fois de manière spectrale au côté de Chow alors qu'il rentre en taxi, et finalement, une dernière fois alors que Chow se la remémore suite à sa rencontre avec la Su Li Zhen de Singapour.<sup>13</sup> Dans *2046*, Su Li Zhen est la grande absente dont le spectre hante le film de part en part.<sup>14</sup>

Comme les granules homéopathiques, dont on dit que plus la dilution est forte et plus leur effet sur le plan psychologique est puissant, c'est à travers ces présences de plus en plus effacées que Su Li Zhen apparaît graduellement comme cet Autre en fonction duquel s'articule la vérité de Chow en tant que sujet du secret: « Ce registre [de la vérité] (...), se situe (...) à la fondation de l'intersubjectivité. Il se situe là où le sujet ne peut rien saisir sinon la subjectivité même qui constitue un Autre en absolu »<sup>15</sup>. L'absence spectrale de Su Li Zhen est l'envers de l'impossibilité pour Chow de se saisir de l'écho de son désir. Elle exacerbe cette proximité sans réciprocité dont le secret épousera le contour (intersubjectif). La disparition progressive de Su Li Zhen trace la forme du secret qui occupera progressivement tout l'espace subjectif de Chow. À la formation du secret correspondra ainsi la consistance, la *contenance* du personnage principal. C'est en fonction de cette relation entre le désir du sujet et son objet éternellement manquant qu'on peut parler, suivant Lacan, d'une topologie du secret qui isole aussi radicalement que possible le signifiant:

Cette articulation [de la pulsion et de l'objet] nous amène à faire de la manifestation de la pulsion le mode d'un sujet acéphale, car tout s'y articule en termes de tension, et n'a de rapport au sujet que de *communauté topologique*.<sup>16</sup>

Alors que la présence de Su Li Zhen devient de plus en plus spectrale, le secret du protagoniste occupe désormais le centre de la narration: une première fois enfoui dans les colonnes du temple de Angkor Vat, il tracera sa loi, indéfectible, bien avant dans *2046*. À cet égard, il est

---

<sup>13</sup> Cette image de Su Li Zhen dans la chambre apparaît également plutôt dans le film, à l'occasion de la présentation de la fiction « 2046 ».

<sup>14</sup> Importance symbolique du personnage qui expliquera par exemple qu'on retrouve en tête du générique le nom de Maggie Cheung/Su Li Zhen, alors qu'elle ne tient aucun rôle « principal ».

<sup>15</sup> « Le séminaire sur La lettre volée », p.29.

<sup>16</sup> Lacan cité in Roustang, *Lacan, de l'équivoque à l'impasse*, p.86.

intéressant de noter que l'étymologie du mot « secret » tel qu'il est utilisé dans le film, 秘密 (mimi), nous révèle que dans chacun des deux caractères on trouve le caractère 必 (bi), qu'on peut entre autre traduire par « nécessité ». De quelle nécessité s'agit-il ici? Au niveau de la subjectivité même du sujet du secret, il y a nécessité de conjurer la présence/absence spectrale de Su Li Zhen et, par le fait même, de préserver l'unité ou la viabilité du sujet. Tel est le rôle du signifiant « pur » selon Zizek:

It is because the Real itself offers no support for a direct symbolization of it – because every symbolization is in the last resort contingent—that the only way the experience of a given historic reality can achieve its unity is through the agency of a signifier, through reference to a “pure” signifier. (...) *It is the reference to a « pure » signifier which gives unity and identity to our experience of historical reality itself.*<sup>17</sup> (Je souligne)

La mise en forme du secret et sa symbolisation à travers le rituel ancien sont directement en prise avec le maintien de l'unité du sujet. Ce processus de symbolisation est indispensable, dans la mesure où sans lui, le sujet risque l'anéantissement. Reste maintenant à voir comment ce processus s'accomplit dans la suite qu'est *2046*.

### 3. Le secret prolongé

*Aussi bien quand nous nous ouvrons à entendre la façon dont Martin Heidegger nous découvre dans le mot « aletheia » le jeu de la vérité, ne faisons-nous que retrouver un secret où celle-ci a toujours initié ses amants, et d'où ils tiennent que c'est à ce qu'elle se cache, qu'elle s'offre à nous le plus vraiment.*

Jacques Lacan, *Le Séminaire sur « La lettre volée »*

*2046* reprend exactement là où *In the Mood for Love* avait laissé. En effet, à la toute fin de celui-ci, on peut lire : « Le passé est quelque chose qu'il pouvait voir, mais ne pouvait toucher. Et tout ce qu'il voit est flou et indistinct. » C'est en fonction de ce fatal obscurcissement des choses passées et de leur perte irrémédiable qu'il faut comprendre la caractéristique essentielle de cet espace-temps fictif issu de l'imagination de Chow l'écrivain qu'est *2046*. Dès le début du film, on apprend que « rien ne change jamais en 2046 », ce qui a l'insigne avantage de permettre

---

<sup>17</sup> Slavoj Zizek, *The Sublime Object of Ideology*, Verso, New York, 1989, p.97. Traduction libre: « C'est parce que le Réel lui-même n'offre aucun support pour sa symbolisation – parce chaque symbolisation est, en dernier recours, contingente – que la seule façon qu'une expérience historique puisse achever son unité passe par l'entremise de l'action d'un signifiant, par la référence à un signifiant “pur” (...) *C'est la référence au signifiant pur qui donne unité et identité à notre expérience même de la réalité historique.* »

de « rattraper les souvenirs perdus ». Dans un monde où tout est en perpétuel changement, 2046 apparaît comme une sorte de refuge hors du temps pour les personnes grièvement blessées par son cours, un espace parallèle où s'abriter dans la pleine présence du passé. L'espace-temps 2046 se présente ainsi comme accès à la vie sans différance et fantasme d'une proximité sans coupure avec l'origine pour parler avec Derrida. Déjà, le fait que dans l'œuvre de Wong Kar-Wai, toutes les histoires se déroulent dans les années 60, nous invite à réfléchir sur la représentation délibérée d'une quête sans cesse relancée d'une plénitude à jamais perdue et la nostalgie qui en découle. Cet effort constant chez lui pour représenter « cette impossibilité de ranimer absolument l'évidence d'une présence originaire »<sup>18</sup> se voit compliquer dans *2046* alors qu'on nous dit également que le voyageur de ce train qui revient de 2046 est par ailleurs le seul à en être jamais revenu. Mais que signifie cette exception? À première vue arbitraire et ne semblant répondre qu'à la nécessité de donner au héros-voyageur une caractéristique qui le distingue et le rende digne d'un récit, ne faudrait-il pas au contraire s'y attarder et l'interpréter comme indice ou plutôt représentation, effectuée à l'intérieur des intra-récits « 2046 » et « 2047 », du processus d'identification / constitution du sujet du secret, comme « support comme tel de la [sa] différence » et embrayeur de son unification, c'est donc dire, en tant que signe du « Un du trait unaire comme structure de l'identité »<sup>19</sup>?

Pour qu'une telle analyse soit valable, il faudra dès lors montrer comment *2046* met en scène la transformation de Chow dans son rapport au secret, notamment par le biais de l'écriture des fictions « 2046 » et surtout « 2047 »<sup>20</sup>. Il n'est certes pas anodin qu'au cœur de ce processus on trouvera un *Autre* indispensable, une « sainte représentante »<sup>21</sup> pour que puisse s'articuler ce nouveau rapport à la mémoire et au passé – une androïde à réactions émotionnelles *différées*. Si *In the Mood for Love* emmurait le secret, *2046* en offre peut-être la clé.

*2046* s'ouvre sur une image belle et mystérieuse, une sorte de trou nébuleux encadré par deux portes glissantes à la japonaise, qui suggère une plongée dans le secret dont Chow avait voulu se libérer en l'enfouissant à la manière du rituel ancien dans les colonnes du temple, mais dont la force d'attraction reste plus forte que jamais. Plongée dans la béance du secret, et

<sup>18</sup> Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Éditions de minuit, Paris, 1967, p.96.

<sup>19</sup> Joël Dor, *Introduction à la lecture de Lacan. 2. La structure du sujet*, Denoël, Paris, 1985, p.86-87.

<sup>20</sup> Comme c'est le processus de symbolisation du secret qui nous intéresse en premier lieu, nous privilégierons, pour la suite de notre analyse, les sections du film qui se déroulent dans cet espace fictif.

<sup>21</sup> Nous faisons ici allusion à une discussion remarquable de Rousseau dans *De la grammatologie*, où est évoqué « la sainte nécessité du représentant ».

simultanément, dans l'univers fantastique de l'espace-temps 2046: le secret fait trou, exactement dans la mesure où Lacan dira quelque part que « la nomination est la seule chose dont nous soyons sûrs qu'elle fasse trou ». Cette idée fait originellement référence au Nom-du-père, mais notre hypothèse est que le secret joue ici un rôle analogue de nomination fondateur en regard du sujet. Le secret qui nous occupe est au cœur de ce que Ricoeur appelle l'identité narrative du sujet :

Mais quel est le support de la permanence du nom propre? (...) La réponse ne peut être que narrative. Répondre à la question « qui? », comme l'avait fortement dit Hannah Arendt, c'est raconter l'histoire d'une vie.

(...) Un sujet se reconnaît dans l'histoire qu'il se raconte à lui-même sur lui-même.<sup>22</sup>

Dans l'œuvre de Wong Kar-Wai, la voix hors-champ répond à cette fonction d'identification de soi du personnage mis en scène. Suite à l'image du trou nébuleux sur laquelle s'ouvre *2046*, nous voyons bientôt le voyageur s'en approcher pour s'y confier. Il raconte d'abord la fable du rituel ancien du secret, vague réponse qu'il donne, nous dit-il, à tous ceux qui lui demandent pourquoi il veut quitter 2046. Cette réponse, répétée avec lassitude et sans trop de conviction, ne manque pas de suggérer le caractère instrumentalisant et quelque peu artificiel de ce rituel. Puis, il poursuit: « Un jour, je suis tombé en amour avec quelqu'un. Après un moment, elle n'était plus là. Je suis parti pour 2046. Je pensais qu'elle aurait pu être là, à m'attendre. Mais je n'ai pu la trouver. » On pourrait donc croire que se trouve déjà ici la raison pour laquelle le voyageur fait exception et ne reste pas en 2046 : il repart de 2046 parce qu'il n'a pas trouvé là-bas ce qu'il cherchait. Cette réponse est insuffisante, dans la mesure où elle laisse en plan la question du secret. C'est-à-dire : elle ne nous permet pas de comprendre dans quelle mesure le double de Chow l'écrivain est, comme l'auteur, essentiellement prisonnier de la structure intersubjective de ce secret.<sup>23</sup> Répondre ainsi, ce serait donc demeurer dans le registre de l'exactitude (celui-là même où se déroulent les tentatives d'opérations sur la souffrance décrites plus haut), et perdre par le fait même celui de la vérité intersubjective du sujet. Vérité qui, comme la parole et le langage, sont au-delà du contrôle conscient:

---

<sup>22</sup> Paul Ricoeur, *Temps et Récit III: Le temps raconté*, Seuil, Paris, 1985, p.442-444.

<sup>23</sup> Cet effet d'emprisonnement est représenté de multiples façons dans l'oeuvre. D'une part, il est suggéré par l'image du train qui suit sa voie dans une sorte de tunnel numérique. Mais, plus généralement, c'est le cadrage de l'image qui crée cet effet. En divisant l'écran et en choisissant de dépeindre l'action dans une de ses parties, Wong Kar-Wai parvient à créer un sentiment d'enfermement et de claustrophobie, rendant sensible un monde insulaire où languissent des êtres atteints d'amour.



Le sujet est la partie symbolique tout à fait insensible et inconsciente, mais réellement active pour produire de l'unité. Le véritable sujet (...) c'est le sujet de l'inconscient, qui est produit par le langage ou, plus exactement, par les signifiants du langage. Les signifiants ne sont pas produits par sujet, quoiqu'il puisse se le figurer; ils sont ce qui les constitue. (...) Ce sujet trouve sa cause dans l'effet de langage.<sup>24</sup>

Par une scène d'une grande finesse et, pour ainsi dire, d'une grande « profondeur », Wong Kar-Wai ne laisse aucun doute sur la structure intersubjective du secret et l'effet de langage duquel le sujet est issu. Pendant que le voyageur, installé face au trou, continue de révéler le douloureux secret qui le fait languir<sup>25</sup>, la caméra glisse lentement le long de celui-ci pour en arriver à son « fond », où se trouve l'androïde à émotions différées. Double-fond du trou du secret, d'un secret « warp-zone »<sup>26</sup> donnant directement sur sa contrepartie subjective? Durant le déroulement de cette scène, on continue d'entendre la révélation du voyageur. Le synchronisme entre la voix et l'image est ici crucial: lorsqu'il dit qu'il n'a pas pu *la* trouver en 2046, c'est « elle », l'androïde, qu'il nous est donné à voir, de dos, face au trou. Et lorsque le voyageur poursuit sa confidence en disant: « Je ne peux m'empêcher de me demander si elle m'a aimé ou non. Peut-être que sa réponse fut un secret, que personne ne connaîtra jamais », nous voyons en gros plan l'androïde, en train elle aussi de se confier. Le mouvement symétrique des deux confidents définit l'horizon de cette interrogation fondamentale au cœur du secret de *2046*. Cette sublime mise en image de l'énigme de la réciprocité amoureuse fait écho à la scène où s'était cristallisée, dans toute l'amplitude de son déchirement, la séparation entre Chow et Su Li Zhen, lorsqu'on la voyait assise seule dans la chambre 2046, prononçant à son tour l'invitation à partir. Paroles qui se croisent sans jamais se rencontrer, aux deux extrémités d'un même désir inassouvi, d'un même secret qui se prolongera d'une manière aussi

<sup>24</sup> Jean-Pierre Cléro, « Concepts lacaniens », p.155.

<sup>25</sup> *2046* baigne dans une ambiance qui suggère de nombreux parallèles avec le poème de Baudelaire, « La vie antérieure ». La fonction des androïdes dans le train qui mène à 2046 – dont il est dit qu'elles ne sont là que pour « servir dévotement » les voyageurs – ne correspond-elle pas en effet à la fonction des esclaves dans le poème? Qu'on en juge:

(...) C'est là que j'ai vécu dans les voluptés calmes,  
 Au milieu de l'azur, des vagues, des splendeurs  
 Et des esclaves nus, tout imprégnés d'odeurs,  
 Qui me rafraîchissaient le front avec des palmes,  
 Et dont l'unique soin était d'approfondir  
 Le secret douloureux qui me faisait languir...

<sup>26</sup> Les « warp-zone » sont ces passages (secrets) que l'on trouve dans les jeux vidéo et qui nous font passer d'un tableau à un autre, ou qui donnent accès à des mondes inconnus. On pourrait dire à leur égard qu'ils introduisent une distorsion [warp] spatio-temporelle qui ouvre une « 4<sup>ème</sup> » dimension. Le monde de science-fiction qu'est *2046* s'harmonise avec cette métaphore futuriste.

indéfectible que cette fameuse « purloined letter », lettre en souffrance ou « lettre volée ». Prolongement symptomatique du secret dont la trace la plus saillante se trouve sans doute dans la volte-face subite – d’aucun dirait schizophrénique – qui marque l’attitude de Chow: de l’amant tendre et romantique de *In the Mood for Love*, on passe à l’indifférent charmeur de ces dames de *2046*, dames nécessairement en reste par rapport au secret nucléaire qui absorbe fatalement Chow et l’endurcit sur son passage.<sup>27</sup>

#### 4. Transport/transfert

*Plût au ciel que les écrits restassent, comme c’est plutôt le cas des paroles: car de celles-ci la dette ineffaçable du moins féconde nos actes par ses transferts.*  
Lacan, *Le séminaire sur « La lettre volée »*

Nous passons rapidement sur le déroulement de *2046* pour nous concentrer sur le dénouement poétique du secret qui s’accomplit dans la fiction « 2047 ». Il y a évidemment beaucoup à dire sur les différentes rencontres de Chow avec la gent féminine, et en particulier avec une femme de Singapour vêtue de noir, dissimulant elle aussi un terrible secret et portant le même nom que la femme aimée, Su Li Zhen (impériale Gong Li). Cette homonymie n’est évidemment pas fortuite, et elle est appuyée par une correspondance des lieux où s’effectue la séparation entre lui et les deux Su Li Zhen.<sup>28</sup> Elle favorise l’assimilation des deux femmes par Chow selon une logique de substitution de l’aimée qui confirme et révèle l’emprise inconsciente du secret sur la vie affective de Chow. Comme nous le verrons plus loin, à cette logique de substitution qui caractérise la relation avec la deuxième Su Li Zhen, s’ajoute une sorte de logique d’emprunt selon les termes du contrat que Chow instaure entre lui et Bai Ling (magnifique Zhang Ziyi) qui, d’un point de vue psychanalytique, renforce l’idée d’un détachement affectif chez Chow déterminé par la prédominance d’un secret qui structure en coulisse ses relations amoureuses.

Cette logique de substitution constitue précisément ce que Chow aura finalement la sagesse d’écarter: « En amour, il n’y a pas de substitut. Je cherchais ce que j’avais éprouvé auprès de

---

<sup>27</sup> Telle est du moins l’interprétation qui prévaut d’un point de vue psychologique. Nous verrons qu’elle sera substantiellement contrastée plus loin dans ce travail.

<sup>28</sup> Lorsqu’il lui demande par exemple pourquoi elle ne part pas avec lui, on ne peut s’empêcher d’éprouver son refus de répondre comme une nécessité structurelle du récit, comme un écho au silence de la première Su Li Zhen face à cette même demande: le secret en est ainsi prolongé.

l'autre Su Li Zhen ». Cette conclusion arrive à la toute fin de *2046*, cependant que dans le temps réel du récit, cette rencontre avec la deuxième Su Li Zhen survient au début de *2046*, alors qu'il se trouve à Singapour, après avoir quitté la première Su Li Zhen. De sorte que l'on peut conclure que ce fragment de sagesse psychologique émis en voix hors-champ n'est possible que suite à l'éclaircissement sur soi-même que Chow réalisera par l'entremise de l'écriture de la fiction « 2047 ». Un autre extrait de cette même séquence avec voix hors-champ ne laisse aucun doute sur ce gain subséquent de lucidité. Au moment des adieux, Chow lui dit: « Peut-être un jour échapperas-tu à ton passé. Si cela arrive, vient me retrouver. » La voix hors-champ réinterprète après coup ce moment et lui donne un éclairage contrastant: « Je suis maintenant frappé par le fait que ce que je lui ai dit s'appliquait en fait à moi-même. (...) Sur le moment, je ne l'avais pas réalisé, mais je suis certain qu'elle, oui. » Éluclidation exemplaire du désir inconscient de Chow: « on y voit en effet comment l'histoire d'une vie se constitue par une suite de rectifications appliquées à des récits préalables » comme le souligne Ricœur au sujet de la cure psychanalytique.<sup>29</sup> Mais ce travail de perlaboration du sujet, à travers lequel s'articule le processus d'émergence de ce « soi de la connaissance de soi (...) fruit d'une vie examinée »<sup>30</sup>, c'est dans l'écriture de la fiction « 2047 » qu'il plonge ses origines. Du strict point de vue du secret en tant que signifiant-maître donc, c'est dans l'espace d'écriture mis en œuvre par Chow que nous accédons une première fois au secret autrement que par la négative ou sous sa forme « symptomatique », c'est-à-dire selon les effets (de répétition) qu'il produit dans le reste de sa vie.

Cet espace d'écriture demande dès lors une attention plus détaillée. Ricœur insiste avec raison sur la nécessité de configurer l'existence qui anime le processus d'écriture de fictions: « (...) les fictions ne sont pas arbitraires, dans la mesure où elles répondent à un besoin dont nous ne sommes pas les maîtres, le besoin d'imprimer de l'ordre sur le chaos (...) »<sup>31</sup> De toute évidence, la composition de « 2047 » répond à un besoin de cet ordre – en contrepartie, la mise en scène burlesque d'une séance d'écriture d'un roman de cape et d'épée avec Wang Jing Wen fait figure de clin d'œil ironique ou de mise en abîme qui montre que ne sont pas tous les processus d'écriture qui mobilisent un tel potentiel de configuration d'existence. Il faudrait par ailleurs préciser ce que signifie « imprimer de l'ordre » lorsqu'il s'agit de l'écriture d'une fiction: car cela

<sup>29</sup> *Temps et Récit III: le temps raconté*, p.444.

<sup>30</sup> *Temps et Récit III: le temps raconté*, p.444.

<sup>31</sup> Paul Ricoeur, *Temps et récit II: la configuration dans le récit de fiction*, Seuil, Paris, 1984, p.54.

ne signifie certainement pas simplement de « mettre des mots » sur une expérience, ou encore « d'exprimer » sa souffrance. Déjà, Chow avait révélé son secret à la deuxième Su Li Zhen, sans que cela ne produise en lui de changements significatifs. Pour comprendre la dimension proprement poétique du processus d'écriture de fiction dans lequel Chow sera plongé, il faut donc nous dégager d'un horizon excessivement psychologisant lequel entrave la « restitution de la grandeur, *d'une possibilité* que seule confère la visée en œuvre. »<sup>32</sup> L'acte d'écriture implique une métamorphose du dire que Heidegger décrit de façon magistrale: « S'il veut parler, [le poète] doit renoncer à avoir en sa puissance le mot en tant que nom qui exhibe un étant fixé. » Il doit donc se résigner, « mais se résigner, en tant que s'interdire, est un dire qui se dit. »<sup>33</sup>

Cette inter-diction à la source du dire poétique, cette résignation paradoxale qui ouvre la « dimension », Wong Kar-Wai parvient à la mettre en images dans une scène qui est certainement parmi les plus belles du cinéma contemporain. La scène commence alors que l'on voit l'androïde panser les plaies du voyageur. Elle lui demande: « Pourquoi veux-tu quitter 2046? » Le voyageur répond une autre fois à cette question en récitant la fable du rituel ancien du secret. À la suite de son explication, l'androïde le regarde dans les yeux, forme un trou à l'aide de ses doigts, et lui dit: « Je serai ton arbre! Dis-moi, et personne d'autre n'en saura jamais rien ». Visiblement surpris par l'offre, le voyageur tente de s'exécuter, sans trop s'appliquer. Mais chaque fois que le voyageur s'approche du trou pour s'y confier, l'androïde le déplace. Cela se reproduira à quelques reprises, jusqu'à ce qu'elle finisse par placer le trou vis-à-vis ses lèvres, ce qui donnera lieu à un fougueux baiser.

Ce constant déplacement du trou du secret effectué par l'androïde et la déception répétée de l'accomplissement du rite qui s'en suit permet, semble-t-il, de renoncer au « mot en tant que nom qui exhibe un étant fixé », c'est-à-dire, de rompre avec le caractère instrumental du rite lui-même, et d'ouvrir ainsi la question de la réciprocité qui est au cœur du secret. Si « l'inconscient en somme, c'est qu'on parle tout seul »<sup>34</sup>, la mise en échec systématique du rituel dans la fiction « 2047 » ouvre un espace où le sujet aura la possibilité de réarticuler véritablement sa relation au réel, plutôt que de simplement colmater provisoirement la brèche que l'amour malheureux avait creusé dans son existence par un jeu de substitution sans fin de

---

<sup>32</sup> Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris, 1955, p.265.

<sup>33</sup> Martin Heidegger cité par Françoise Fonteneau, *L'éthique du silence: Wittgenstein et Lacan*, Seuil, Paris, 1999, p.148.

<sup>34</sup> Lacan cité in Roustang, *Lacan, de l'équivoque à l'impasse*, p.106

l'être aimé. En ne se limitant pas à simplement recevoir le secret du voyageur, on pourrait dire que l'androïde, comme on dirait à propos du psychanalyste, a pris en charge une certaine scène de la vérité. L'étrange silence en gestes qu'elle lui a opposé ne lui a-t-il pas effectivement permis de prendre conscience de son être de langage, de se mettre en route sur « le trajet qui mène du silence de la pulsion au silence d'un sujet qui réalisera son être de langage, son « parlêtre », et par là même son effet de vide »<sup>35</sup>? Le trou qu'elle offre et qui ne cesse de se déplacer empêche le voyageur de s'« isoler » de son secret: n'est-il pas ainsi amené « au point dans le système où le signifiant ne peut plus être remplacé par son signifié »<sup>36</sup>, à ce moment où la représentation est reconnue comme condition même de la présence à soi, et à partir de là à prendre sur lui-même la « sainte nécessité du représentant » – à reconnaître donc le secret dans sa nudité de pur signifiant?

Ce qui parle sans le savoir me fait je, sujet du verbe, ça ne suffit pas à me faire être... Il y a du rapport d'être qui ne peut pas se savoir. Ce savoir impossible est censuré, défendu, mais il ne l'est pas si vous écrivez convenablement l'inter-dit, il est entre les mots, entre les lignes.<sup>37</sup>

Cette écriture entre les lignes, cet inter-dit, c'est précisément ce que l'androïde à réactions émotionnelles différées semble être parvenue à rendre sensible en déjouant le dispositif instrumentalisant du rituel du secret et en le réinscrivant dans le registre de l'intersubjectif. Ce faisant, elle aura permis au voyageur de passer « d'une opération de séparation à une position de constitution de lui-même, d'un *separere* à un *se parere* (s'engendrer soi-même) »<sup>38</sup>, passage initiatique qui marque un point de non-retour (par rapport à 2046) et, simultanément, le début d'une nouvelle relation avec le secret qui le hante.

Ce départ, qui suivra de peu cette scène charnière, sera le fruit d'un renoncement. Plusieurs fois, le voyageur tentera de convaincre l'androïde de partir avec lui. Elle ne répondra jamais. Nous apprendrons qu'elle est victime d'une dégradation prématurée de son mécanisme, qui provoque chez elle une réponse affective différée. Contre toute logique, ce ne sera pas la raison pour laquelle le voyageur renoncera à l'amener avec lui. Ou plutôt, c'est qu'une autre logique viendra primer sur celle, interne, du récit: celle de Chow l'écrivain. En voix hors-champ

---

<sup>35</sup> Lacan cité in Fonteneau, *L'éthique du silence: Wittgenstein et Lacan*, p.131.

<sup>36</sup> *De la grammatologie*, p.376.

<sup>37</sup> Lacan cité in Fonteneau, *L'éthique du silence: Wittgenstein et Lacan*, p.148.

<sup>38</sup> Lacan cité in Fonteneau, *L'éthique du silence: Wittgenstein et Lacan*, p.137.

toujours, on entend: « La raison pour laquelle elle n'a pas répondu n'était pas simplement liée au fait que ses réactions étaient différées, mais qu'elle ne m'aimait tout simplement pas. Et ainsi j'ai finalement compris. C'est entièrement hors de mon contrôle. Tout ce qui me restait à faire était d'abandonner. » Dans le silence de l'androïde vient se refléter celui observé par Su Li Zhen: il en constitue la figuration. C'est dans la solitude du renoncement que le voyageur quitte définitivement 2046 (et le train qui en revient). La fiction « 2047 » vient ainsi à terme, portant en son sein une réarticulation du rapport de Chow à son secret. On trouve à tout le moins un premier indice d'un parallèle entre l'évolution de la situation du héros et celle de son double dans la manière dont se conclut l'écriture du récit. Comme nous l'avons souligné précédemment, le processus d'écriture de la fiction répond à des besoins dont nous ne sommes pas maîtres. Cette nécessité est illustrée dans le film par une scène très significative: Wang Jing Wen, qui vient de se marier et dont la relation tourmentée avec son amoureux japonais avait inspiré l'écriture de « 2047 » (l'androïde à réactions émotionnelles différées et Wang Jing Wen sont d'ailleurs toutes les deux jouées par la fascinante Faye Wong), aimerait voir l'histoire se finir de manière plus heureuse, à l'image de sa propre relation. Chow s'affaire donc, pour finalement voir se révéler la « fatalité » du récit: 1, heure, 10 heures, 100 heures passent; à l'image de l'androïde figée dans une attente immobile, et conformément à sa propre histoire, Chow n'est plus en mesure d'en modifier la destinée tragique. La configuration de soi/du récit n'est désormais plus « opérable ».

Si l'écriture de « 2047 » représente la percée à partir de laquelle Chow en vient réarticuler son rapport au secret, il semble néanmoins que cela ne soit pas suffisant pour enrayer la logique de substitution qui détermine son existence. Cette logique de substitution est illustrée dans le film par trois scènes étroitement liées entre elles: elles se déroulent toutes dans un taxi et chacune est filmée en noir et blanc. Suite à la tentative infructueuse de changer la fin de l'histoire, on voit Chow revenir en taxi, appuyé sur la fantomatique Su Li Zhen. La place occupée par Su Li Zhen dans le taxi avait été une première fois occupée par Bai Ling plus tôt dans le film, suggérant ainsi un rapport de substitution entre les deux femmes. La scène du taxi se répétera une troisième et dernière fois, à la toute fin du film. Suite à une ultime rencontre avec Bai Ling, Chow s'éloigne « sans se retourner, comme s'il avait embarqué dans un très long train se dirigeant vers un futur endormi ». Est-ce que Chow aurait finalement réussi à exorciser le secret qui l'a hanté jusque là? D'un côté, il semblerait que oui: on voit Chow couché sur la

banquette arrière d'un taxi, *sent*. Mais les choses ne sont pas si simples, car si dans la fiction le voyageur avait réussi à quitter 2046, la voix-off de Chow réintroduit une ultime ambiguïté entre vie et fiction: « Tous ceux qui vont en 2046 ont la même intention : ils veulent rattraper leurs souvenirs perdus. Car en 2046, rien ne change jamais. Mais personne ne sait si c'est vrai ou non, car *personne* n'en est jamais revenu. » (Je souligne) Et le film se clôt comme il avait commencé, sur l'image du trou abyssal (en noir et blanc cette fois, et sans être encadré par des portes glissantes japonaises), qui donne sur la vie, qui donne sur *une* histoire...

### **Conclusion: 2046, un piège psychanalytique?**

Dans ce travail, nous avons privilégié une analyse de *2046* centrée sur le secret en tant que signifiant-maître et ce, dans une perspective lacanienne. Cette lecture serrée de l'œuvre nous a permis, entre autres choses, de mettre en évidence le processus de mise en consistance du sujet du secret. À première vue, l'œuvre de Wong Kar-Wai semble particulièrement propice à une analyse d'inspiration psychanalytique, en ce qu'elle évolue au sein de ce que l'on pourrait appeler une culture de l'intimité. Les personnages qu'il met en œuvre sont radicalement « privés », des « individus-par-décret » qui évoluent à l'ère de « l'amour liquide » et qui sont le plus souvent complètement absorbés par leur affectivité.<sup>39</sup> Comme nous avons pu le constater, *2046* correspond tout à fait à ce schéma. De toute évidence, c'est une œuvre qui nous parle du monde dans lequel on vit, monde avec lequel la psychanalyse a, selon Žizek, une affinité toute particulière:

In contemporary society, individuals are not effectively subjects « condemned » to freedom, engaged in realizing their existential project; they are atoms at the mercy of quasi-« natural » alienated forces, in no position to « mediate » them (...) for that reason, the freudian approach, which deprives the Ego of its autonomy and describes the dynamic of “naturalized” drives to which the individual is submitted, is far closer to social reality than any glorification of human creativity.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> Voir Zygmunt Bauman, *Liquid Love*, Polity Press, Cambridge, 2003.

<sup>40</sup> Slavoj Žizek, *The Metastases of Enjoyment*, Verso, Londres, 1994, p.11. Traduction libre: « Dans les sociétés contemporaines, les individus ne sont effectivement pas des sujets “condamnés” à la liberté, engagés dans la réalisation de leur projet existentiel; ils sont des atomes à la merci de forces quasi-“naturelles” aliénées et se trouvent dans l'impossibilité de les “médiatiser” (...) Pour cette raison, l'approche freudienne, qui prive le Moi de son autonomie et décrit la dynamique de pulsions “naturalisées” auxquelles l'individu est soumis, est bien plus près de la réalité sociale que quelconque glorification de la créativité humaine. »

On pourrait être tenté de conclure que le cinéma de Wong Kar-Wai représente un intérêt essentiellement « psychologique ». Ce n'est évidemment pas entièrement faux; et du reste, plusieurs entrevues qu'il a accordées nous entraînent effectivement dans cette direction. Mais de ce point de vue, une dimension essentielle de son travail reste en plan. En fait, si on s'en tient à cette seule perspective, le cinéma de Wong Kar-Wai, systématiquement, déçoit. Par exemple, la consistance émotionnelle des personnages de ses films laisse souvent, pour ainsi dire, à désirer. Peter Brunette, qui a consacré un livre à son œuvre, pose le problème en ces termes:

What is especially attractive about Wong's films is what might be called their « mystification » of everyday life (...) Some critics have described this as an emphasis on creating mood rather than emotion, but it's more than this, because the mood always seems both unspecifiable and exact at the same time. (...) *Wong's films are sometimes dismissed because they are all "surface" with no depth* (...).<sup>41</sup> (Je souligne)

Cette « mystification » de la vie quotidienne chez Wong Kar-Wai est, entre autres, le résultat d'une série de procédés formels qui donnent à l'image une grande autonomie et la détache de la trame narrative, cette dernière subissant ainsi un décentrement notable. De l'avis de Jean-Marc Lalanne, ces « commotions formelles orchestrées par Wong Kar-Wai ne servent qu'à accentuer la destitution et l'appauvrissement émotionnel [des personnages]. »<sup>42</sup> Cet appauvrissement du contenu émotionnel des personnages et leur destitution sont précisément ce qui, subtilement, déçoit les attentes du spectateur des films de Wong Kar-Wai.

Le concept de mystification de la vie quotidienne proposé par Brunette nous semble insuffisant. Dire que les films de Wong Kar-Wai sont « tout en surface » ne suffit pas non plus pour penser les effets de disjonction qui traverse toute son œuvre, au carrefour des plans formels et affectifs. Mais s'il ne s'agit pas simplement d'un traitement du problème de l'affectivité dans ses films, de quoi donc s'agit-il? Qu'est-ce qui est joué dans les interstices narratifs de ses œuvres, dans ces disjonctions si savamment orchestrées?

Si l'on s'en tient à *2046*, il devient nécessaire d'accorder une plus grande attention aux stratégies narratives et filmiques mises en œuvre par Wong Kar-Wai, qui résistent à une narration unitaire centrée sur un sujet en voie d'élucidation pour venir subtilement replier sur

---

<sup>41</sup> Brunette, *Wong Kar-Wai*, p.XVI.

<sup>42</sup> Lalanne et al., *Wong Kar-Wai*, p.22.



lui-même le dispositif d'analyse psychanalytique. À ce titre, d'une importance toute particulière est la manière dont le film met en scène la tension entre « 2046 » et « 2047 ». Après avoir voulu s'installer dans la chambre 2046, Chow sera finalement logé dans la chambre 2047. Sur le plan topologique, cette relocalisation est extrêmement significative, dans la mesure où *elle place d'emblée Chow en position d'observateur par rapport aux événements qui se dérouleront dans la chambre 2046*. À plusieurs reprises, Chow est filmé en gros plan, en train regarder en voyeur la valse des invitations à partir et des douloureuses hésitations qui rythmeront le rapport entre Wang Jing Wen et son copain japonais. Cette position d'observateur par rapport au « lieu » symbolique du secret (la chambre 2046) ouvre sur une véritable *communauté topologique* dans laquelle le secret est emporté dans un champ de résonances débordant la simple existence de Chow et dont la chambre constitue le vecteur poétique. Le processus d'écriture de la fiction intitulée « 2047 », que Chow écrit d'abord, rappelons-le, en s'inspirant des aléas du couple sino-japonais avant d'y inclure de plus en plus d'éléments personnels, atteste lui aussi d'une certaine mise à distance en rapport aux événements se déroulant dans la chambre 2046.

Ces décentrement narratifs sont appuyés par un traitement de l'image extrêmement soigné qui modifie sans cesse la géométrie des situations, agissant comme un jeu de portes glissantes japonaises – *le secret qui fait trou est indissociable de son cadrage cinématographique*. Ces audaces stylistiques souvent déconcertantes jettent un éclairage inédit sur un des problèmes au cœur de l'interprétation psychanalytique élaborée dans ce travail: que signifie le fait que le voyageur mis en scène dans la fiction de Chow soit le seul à être sorti de 2046? Et pourquoi le film se termine-t-il sur une sorte de désaveu de la part de Chow concernant la possibilité d'en sortir? Cette contradiction entre la fiction et la vie vient court-circuiter l'interprétation essentiellement psychologique centrée sur l'émancipation progressive de Chow vis-à-vis son secret; elle introduit une disjonction qui demeure insoluble si on s'en tient simplement à une herméneutique de l'existence, et qui renvoie à la situation historico-nationale à laquelle nous avons fait allusion en début de travail. Dans ce contexte, 2047, c'est l'après, c'est-à-dire, le terme au-delà duquel la promesse faite par le gouvernement chinois de ne rien changer aux institutions de Hong Kong pendant 50 ans prendra fin – seuil de politique-fiction. À la question: « est-ce qu'en 2046, les choses auront changées? », Wong Kar-Wai semble répondre par une autre question, paradoxale: est-ce qu'en 2046, les choses *avaient* changées? Entre 2046

et 2047, Wong Kar-Wai joue en virtuose de la tension monadique entre l'avant et l'après – qui est non plus temps mais *histoire*.

\*\*\*

La recherche formelle de Wong Kar-Wai pose de manière extrêmement aiguë la question de la représentation à l'ère du capitalisme tardif. Elle témoigne globalement d'une crise de la narration, laquelle n'est pas sans refléter la mutation profonde qui traverse l'espace subjectif contemporain. La figure de l'androïde à émotions différées apparaît dans cette perspective comme un ancrage poétique central, non seulement pour *2046*, mais pour toute l'œuvre de Wong Kar-Wai. En elle semble se résumer la question de la disjonction émotionnelle et formelle qui traverse toute son œuvre. L'androïde à émotions différées est, par définition, une figure de l'isolement. Elle incarne cette inertie affective que Abbas soulignait bien avant la sortie de *In the Mood for Love* ou de *2046*. Sur fond d'une réflexion sur l'espace abstrait produit par le capitalisme globalisé, Abbas problématise la question de l'affectivité dans les films de Wong Kar-Wai d'une manière fort stimulante: « In a dislocated space, affectivity in turns become problematic (...) » Dans sa lecture, la centralité apparente de l'affectivité dans les films de Wong Kar-Wai doit plutôt être interprétée comme la représentation indirecte d'un espace de disparition [space of disappearance]:

The skewing of affectivity (...) should not be taken as a sign of individual pathology. It is also the negative and mystified response to an abstract space of disappearance. The skewing of affectivity is the only “content” and displaced index of such a space.<sup>43</sup>

Une telle interprétation renouvelle complètement « l'impossibilité » relationnelle qui traverse *In the Mood for Love* et *2046*. Cette proximité sans réciprocité à laquelle nous avons déjà amplement fait allusion prête facilement le flanc à une analyse qui l'alignerait sur le complexe analytique lacanien centré sur « l'impossible jouissance ». Dans un contexte où chacun est comme un atome à la merci de forces quasi-naturelles presque qu'impossibles à symboliser comme le suggère Zizek, cette optique psychanalytique est vraisemblablement en phase avec la contemporanéité de l'œuvre. Mais c'est sans compter la *créativité* avec laquelle l'œuvre de Wong

---

<sup>43</sup> Ackbar Abbas, *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance*, Hong Kong university Press, Hong Kong, 1997, p.53. Traduction libre: « La distorsion de l'affectivité (...) ne devrait pas être prise comme signe d'une pathologie individuelle. Elle représente également une réponse négative et mystifiée à un espace de disparition abstrait. La distorsion de l'affectivité constitue l'unique “contenu” et l'index déplacé d'un tel espace. »

Kar-Wai répond au subtil défi de production de nouvelles formes de subjectivité, à une époque qui pose des problèmes tout à fait inédits au niveau de sa représentation.

S'il y a piège psychanalytique dans l'œuvre de Wong Kar-Wai, il se trouve précisément sur le seuil entre résolution personnelle et psychologique de l'intrigue (plan atomico-psychanalytique) et le caractère indexical des relations en rapport à l'espace abstrait du capitalisme global (plan cosmopolitique potentiel). Dans *2046*, tout indique que outre la figure de l'androïde à émotions différées, l'étrange relation entre Bai Ling et Chow doit être elle aussi comprise en ce sens. Dans une perspective psychanalytique, la logique d'emprunt instaurée entre les deux protagonistes pourrait être conçue dans la foulée de cette logique de substitution que nous avons déjà mise en lumière. Mais la violence de la médiatisation monétaire que Chow impose à sa partenaire introduit une fêlure qu'aucune analyse psychologique ne peut véritablement résorber. S'agit-il vraiment pour Chow de se protéger contre tout engagement affectif, comme une interprétation psychologique le laisserait croire? La phrase qui revient comme un leitmotiv durant le film – « les émotions peuvent s'emparer de nous sans crier gare » – trouve son contrepoint immédiat dans la remarque de l'hôtelier: « mais qui tomberait en amour avec une androïde? » Dans cette perspective, l'espace-temps fictif 2046 se constitue comme point de disjonction affective extrême. Il ne représente pas tant l'expression d'un trauma amoureux qui rend insensible et imperméable à autrui, qu'il ne renvoie au plan subjectif de l'équivalent généralisé qui s'impose dans l'espace capitaliste globalisé et qui constitue, en dernière analyse, l'ultime référent des distorsions affectives qui traversent *2046* et l'ensemble de l'œuvre de Wong Kar-Wai.

Le fait même d'arriver à lier capitalisme et dislocation affective dans des images irréductibles à quelque lecture simplement psychologisante ouvre des possibilités inédites de reconfiguration de notre rapport au monde. Dans les films de Wong Kar-Wai, nous ne sommes donc pas en présence d'images qui représentent passivement le réel: nous nous trouvons plutôt immergés dans un flux d'images acentrées qui nous amènent à *assumer la schizophrénie capitaliste dans le sens d'une croissante faculté de désobjectivation*. Ce n'est que dans la mesure où nous sommes prêts à répondre à ce défi et à effectuer nous-mêmes une plongée dans ces espaces subjectifs raréfiés que ses films peuvent devenir d'éventuels vecteurs de subjectivation politique, plutôt que de simples objets d'analyse psychanalytique.

## CHAPITRE VI

### COMMENT SAUVER LE COMMUN DU COMMUNISME? UNE ÉTUDE SUR LE VOLONTARISME RÉVOLUTIONNAIRE ET SA MÉTAPHYSIQUE DE LA SUBJECTIVITÉ

*Mon cœur devient fou  
Quand j'avance vers le futur*  
Chant révolutionnaire chinois

Que faire de l'expérience communiste? Comment peut-elle être pensée dans le cadre de la mobilisation totale actuelle? Au fil de mes recherches sur la Chine s'est accumulée une série de questionnements et de réflexions sur le sens de son entrée dans la modernité et du rôle essentiel que le communisme a joué à cet effet. Bien sûr, on ne comprendra rien à la Chine contemporaine si l'on escamote l'expérience fondatrice de sa modernité. C'est le reproche souvent fait aux sinologues : ne pas accorder suffisamment d'importance à la Chine moderne, et pécher par orientalisme en la renvoyant constamment à son incommensurable différence culturelle, une stratégie d'analyse qui, soit dit en passant, est adoptée par nombre de commentateurs chinois eux-mêmes.

De fait, ma réflexion sur l'expérience communiste chinoise déborde nécessairement son caractère strictement national, et s'intègre à une réflexion plus générale sur l'essence du politique. Dans les conditions actuelles, il est facile de penser l'épisode communiste comme un simple accroc de l'histoire, une erreur, une régression ou un délai dans l'avancée du capitalisme. On se contentera alors d'agiter de temps à autre le spectre-épouvantail de la terreur stalinienne et le désastre des camps de rééducation maoïstes afin de conforter les bases de nos bienveillantes démocraties libérales. Mais comme le souligne Zizek, dénier toute relation structurelle fondamentale entre les démocraties occidentales et la montée des totalitarismes est d'abord et avant tout un symptôme des tensions internes au projet libéral lui-même. Cette posture nous réduit finalement à l'impuissance face au déjà-advenu : le moralisme libéral dominant et sa téléologie de la fin de l'histoire suppose un monde achevé et consolide ainsi les rapports de pouvoir établis. Dans ce contexte, il devient de plus en plus difficile de même imaginer le sens de cette violence révolutionnaire qui a embrasé le 20<sup>e</sup> siècle et qui est au cœur

de la pensée politique marxiste. Penser l'expérience communiste, cela signifiera donc en premier lieu ouvrir une brèche dans l'édifice idéologique libéral et sa clôture postpolitique de l'histoire, et ainsi remettre à l'avant-plan la question du rapport entre violence et politique, dans l'horizon d'un renouvellement de la pensée du commun.

Ceci étant dit, si l'expérience de ce qu'on a appelé le « socialisme réellement existant » peut nous aider à penser des lignes de fuite hors de la situation actuelle, c'est largement à ses dépens. La tentative communiste de création de l'homme nouveau que nous allons étudier dans ce travail met en lumière une métaphysique de la subjectivité qui traverse tout le 20<sup>e</sup> siècle et conditionne directement la réponse postmoderne actuelle et son ultime métastase publicitaire, *I am what I am*. En ce sens, une réflexion sur l'expérience communiste est indispensable pour rendre intelligibles certaines impasses du capitalisme avancé et son régime spectaculaire. Mais d'autre part, l'expérience communiste est insuffisante – et jusqu'à un certain point même, absolument contre-productive – lorsque vient le temps de penser des formes du politique adaptées à notre époque.

Notre travail se déroulera en trois temps. Nous commencerons par une analyse des conditions esthétiques de production de l'homme nouveau, en cherchant à éclaircir les aspects les plus sombres de la logique d'épuration révolutionnaire qui lui est corollaire et son rapport à la subjectivité. Dans un deuxième temps, nous reviendrons sur la rupture à la fois personnelle et philosophico-politique entre Sartre et Merleau-Ponty, laquelle nous permettra de mettre en évidence la métaphysique de l'action au cœur de la théorie sartrienne de l'engagement et nous amènera ainsi au cœur de ce que De Martino a un jour appelé la crise de la présence. Ce travail d'élucidation de la configuration volontariste-révolutionnaire débouchera en dernier lieu sur quelques considérations en vue d'une politique dite « extatique » de la présence et de l'anonymat, l'idée étant de dégager la voie pour une conception poïétique et non-métaphysique du politique que nous ne pourrions guère qu'esquisser en conclusion de notre travail.

### **Éléments pour une théorie de l'extrême molarité chinoise**

#### *La tabula rasa révolutionnaire*

*Tabula rasa*. Communiste ou non, la politique révolutionnaire est une *tabula rasa*. Afin de créer un ordre nouveau, les puritains, les jacobins ou les bolchéviques créent un homme nouveau.

Comme la *tabula* des écoliers qu'on efface en vue de la prochaine leçon, l'homme nouveau est d'abord une pure surface d'inscription. Comme le déclara Mao lors de la fameuse rencontre de Yan'an sur la littérature et les arts (1942),

Ce qu'il y a d'exceptionnel à propos des 600 millions de Chinois, c'est qu'ils sont « pauvres et vides ». Cela peut sembler être une mauvaise chose, mais en réalité, c'est une bonne chose. La pauvreté donne lieu au désir de changement, d'action et de révolution. Sur une page blanche exempte de toute inscription, on peut écrire les caractères les plus beaux et les plus originaux<sup>1</sup>.

Ce que Mao définit ainsi, ce sont les conditions pour une rupture radicale avec la tradition, une mobilisation nationale à grande échelle, un « grand bond en avant » avec pour but la modernisation radicale du pays. Marx le disait lui-même : fin de la préhistoire, la révolution est négativité enfin descendue dans les choses. En cela, la Révolution institue un état absolument autre. Ce désir de modernisation ne commence pas avec Mao; il plonge ses sources au début du 20<sup>e</sup> siècle dans le mouvement du 4 mai 1919, un mouvement intellectuel anti-traditionnaliste, démocratique, scientifique, visant la restauration de la puissance nationale<sup>2</sup>. Ce n'est que suite au dépassement de la « servilité traditionnelle » (奴性 *nuxing*) qu'une nation chinoise forte et renouvelée pouvait émerger. Dans le contexte chinois, modernité et *nation-building* sont indissociables : comme le souligne Gao Minglu, « cette contradiction entre l'auto-salvation et l'anti-traditionalisme est la source d'une ambivalence essentielle au cœur de la modernité chinoise »<sup>3</sup>.

Cette ambivalence est effectivement cruciale pour comprendre la Chine contemporaine. En fait, toutes les combinaisons interprétatives possibles ont cours à l'heure actuelle : on peut tout aussi bien regretter la destruction du formidable héritage culturel chinois, et condamner en bloc l'action du parti communiste (c'est le point de vue, par exemple, du *Guomindang*, parti nationaliste qui s'est réfugié à Taïwan, et de nombre d'observateurs libéraux); ou inversement, déplorer le fait que la révolution au contraire n'a fait que peu de différence en fin de compte, et

---

<sup>1</sup> Richard C. Kraus, *Brushes with Power: Modern Politics and the Chinese Art of Calligraphy*, University of California Press, Berkeley, 1991, p.96.

<sup>2</sup> La percée du socialisme dans ce contexte présente une certaine ironie. En effet, selon Arif Dirlik, « The most fervent advocates of socialism in the immediate May 4<sup>th</sup> period valued it because it promised not revolutionary violence but the possibility of avoiding the violence that capitalist society generated by dividing society into conflicting classes » *The Origins of Chinese Communism*, Oxford University Press, Oxford, 1989, p.9.

<sup>3</sup> Gao Minglu, *Inside Out: New Chinese Art*, University of California Press, Berkeley et Los Angeles, 1998, p.19.

que la vieille culture chinoise continue de maintenir son ascendant sur les mentalités (pensons, par exemple, à la controverse suscitée par le documentaire télévisuel *Heshang* à la veille des événements de Place Tiananmen); ou encore, montrer comment la culture confucéenne traditionnelle et son accent mis sur l'éducation et la discipline ont finalement pu jouer le même rôle que la fameuse éthique protestante célébrée par Weber, tel que le démontrerait la montée en puissance des quatre dragons asiatiques (position popularisée par les néo-confucéens).

Ce n'est pas mon intention de départager le pour et le contre de chacune de ces positions. Ce n'est pas tant l'échec ou le succès de la révolution communiste qui m'intéresse que la forme propre de sa mise en œuvre – sa dimension esthétique, si l'on peut dire. Faire table rase, ou dans le cas de Mao, déclarer la nation pauvre et vide, qu'est-ce que cela implique au juste? Quelle est la relation entre le vide, le volontarisme révolutionnaire et l'idéal d'émancipation collective qui l'anime?

*Terre jaune de Chen Kaige : image du vide post-révolutionnaire?*

Le film *Terre jaune* (1984) de Chen Kaige offre une représentation saisissante du vide post-révolutionnaire. D'abord, le contexte de sa production est lui-même fort révélateur. Durant la révolution culturelle, pratiquement aucun film n'a été réalisé en Chine à l'exception de ceux inspirés d'opéras révolutionnaires. Durant cette période, les Chinois n'eurent essentiellement droit qu'à des images dites officielles. Cette restriction radicale de la production cinématographique prendra fin avec la Révolution culturelle, et en 1978, ceux que l'on appellera la 5<sup>e</sup> génération entrèrent à l'académie nationale du film, rouverte après une interruption de 12 ans. Les membres de cette génération obtiendront leur diplôme en 1982 et seront à la source de la « nouvelle vague chinoise » qui a rendu le cinéma chinois connu à travers le monde.

*Terre jaune* est le premier film de Chen Kaige et est généralement considéré comme la première œuvre majeure de la 5<sup>e</sup> génération. Le titre original du scénario semble faire écho au silence prolongé de la révolution culturelle : *Silencieuse est la plaine ancienne*. Le film raconte l'histoire d'un soldat de l'armée communiste qui, en pleine guerre sino-japonaise, a reçu pour mission de recueillir des chants folkloriques chez des paysans pauvres afin de les intégrer au répertoire révolutionnaire. Cette mission correspond à la tentative de Mao de créer une culture nationale moderne et révolutionnaire qui sait mettre le passé à contribution pour servir le présent.

D'autre part, ce mouvement vers les paysans ne va pas sans évoquer le mouvement d'envoi dans les campagnes de plus de 16 millions de jeunes urbains lancé à la fin de 1968 et qui se poursuivra jusqu'en 1979, avec parmi eux Chen Kaige lui-même. Cet effort radical pour rompre les structures de l'élitisme traditionnel a eu un impact extrêmement profond pour toute une génération de Chinois, dont a témoigné, sur le plan littéraire, un courant au nom très suggestif : « la littérature de cicatrices ». Mao, c'est bien connu, n'aimait guère les intellectuels, et durant la révolution culturelle, ce sont les gens de lettres qui fournirent le gros du contingent de suicidés par défenestration ou par pendaison. *Terre jaune* s'inscrit de toute évidence dans ce contexte historique. Comme le souligne Helen Hok-Sze Leung, « the film is at once a critique of Mao's dysfunctional political project and an embodiment of the desire such a project inspires but is unable to fulfill »<sup>4</sup>. Pour Chen Kaige, la révolution s'est soldée par un échec, dans la mesure où elle a été incapable de sauver le peuple et de rompre complètement avec la tradition. Dans cette optique, *Terre jaune* constitue une profonde méditation sur l'effort révolutionnaire, son espoir de renouveau, et ses terribles désillusions : à la fin du film, une jeune fille, condamnée à un mariage forcé, legs particulièrement odieux de la tradition, meurt en essayant de traverser le fleuve jaune et ainsi rejoindre l'armée communiste, symbole du renouveau.

Si l'intrigue de *Terre jaune* reflète efficacement une dynamique essentielle de la révolution communiste chinoise, elle demeure néanmoins secondaire, à mon avis, à la puissance remarquable de la composition formelle du film, et en premier lieu, à ses images exprimant le vide postrévolutionnaire. Longtemps après avoir vu *Terre jaune*, on demeure sous l'emprise de ses longs plans fixes montrant la plaine, ancienne et silencieuse, terre jaune désertique, immense et vide. Renvoie-t-elle à une nature-réelle irréductible à la volonté révolutionnaire et son projet de modernisation, comme le suggère Leung plus loin dans son article? Images-cristal qui déchirent le récit, je les conçois plutôt comme vide et accès au vide qui fondent la subjectivité révolutionnaire, images totales qui témoignent d'une rupture finalement « conquise » par plus de dix ans de révolution culturelle. Malgré le récit d'un échec, *Terre jaune*, c'est aussi le seuil, le *no man's land* spectral de la modernité chinoise.

---

<sup>4</sup> Helen Hok-Sze Leung, "Yellow Earth: Hesitant Apprenticeship and Bitter Agency", in Chris Berry (dir.), *Chinese Films in Focus*, British Film Institute, London, 2003, p.191-197.



*Huang Rui ou la tabula rasa communiste chinoise*

L'expression formelle et artistique la plus achevée de la rupture révolutionnaire communiste chinoise se trouve sans doute dans la performance de Huang Rui intitulée *Le nouvel esprit de l'histoire chinoise* (2003). Huang Rui est un membre de longue date de l'avant-garde artistique chinoise et l'une des figures à l'origine du développement du fameux 798 Dashanzi, lieu central de l'art contemporain à Beijing. C'est un artiste hautement engagé dont l'œuvre constitue un puissant dialogue avec l'histoire et la politique chinoises. Des œuvres décidément conceptuelles comme *Président Mao 10 000 RMB* (2006) ou *Chai-na/China* (2005) par exemple, reflètent les paradoxes posés par la collision idéologique entre le socialisme et le capitalisme dans la Chine d'aujourd'hui.

J'ai découvert Huang Rui lors de ma visite au 798 Dashanzi en juin 2006. À cette époque, je ne connaissais absolument pas Huang Rui ni son rôle de premier plan dans le développement de cet ambitieux complexe artistique. En entrant dans la galerie, je fus immédiatement frappé par une impression de massive vacuité. L'immense espace était d'une blancheur éclatante, à l'exception d'un mur très haut, entièrement peint en « rouge communiste ». Quelques œuvres étaient savamment disposées dans la pièce, presque toutes liées d'une manière ou d'une autre à l'héritage communiste chinois. La galerie dans son ensemble se présentait comme une immense chambre de résonance de l'ère maoïste, avec le vide pour élément central. Un vide violent et fondateur, comme l'écart irréductible qui sépare la tradition de la modernité, tel qu'il a été héroïquement institué par le volontarisme révolutionnaire des communistes chinois; ou peut-être un vide auratique et obsédant, comme celui formé autour du Président Mao et qui continue de hanter la mémoire collective chinoise; ou encore le vide public et bétonné de la place Tiananmen, immense surface d'inscription du désir, tristement réprimé dans le sang, d'un peuple d'accéder à la démocratie. Tous ces vides participent certainement au vide ascétique, conceptuel et soustractif qui informe chacune des œuvres et performances de Huang Rui.

Revenons au *Nouvel esprit de l'histoire chinoise*. L'histoire complète de la Chine est alignée sur une étagère, un abrégé de quelques dizaines de tomes de près de 10 000 ans d'histoire, ou plus précisément, « l'histoire 1<sup>ère</sup> partie », celle qui précède la chute de la dernière dynastie en 1911. Devant, on trouve deux grosses jarres de fermentation, prêtes à être remplies. Assis sur un tabouret, Huang Rui boit du *Erguotou*, un alcool à 56% à base de riz fermenté. Chaque gorgée

qu'il boit est chargée d'histoire; il prend donc son temps, sans tenir compte des quatre personnes qui sont en train de réarranger l'installation. Un premier prend les livres de l'étagère et les tire dans une des jarres, un deuxième ouvre des caisses de *Erguotou*, pendant que les deux autres sortent les bouteilles des caisses et les alignent sur l'étagère, en lieu et place de l'anthologie historique. « L'histoire 2<sup>ème</sup> partie » s'étale désormais devant nos yeux : 240 bouteilles de *Erguotou* disposées sur l'étagère, commençant en 1949, l'année où cette boisson devint le premier produit manufacturé sous l'autorité du parti communiste chinois. Depuis lors, cette petite bouteille d'alcool, le plus fort et le plus économique du pays, s'est retrouvée dans toutes les maisonnées, et il est encore aujourd'hui l'alcool de prédilection de l'homme du peuple.

La performance continue avec un nouveau changement dans l'installation : les assistants vident les bouteilles dans les jarres de fermentation et les replacent sur l'étagère. Soudainement, cette activité prend fin. Huang Rui met le feu à une des jarres. Les livres ont à peine le temps de s'enflammer qu'il remet prestement le couvercle sur la jarre. La performance *Le nouvel esprit de l'histoire chinoise* est maintenant terminée. En 2008, les jarres dans lesquelles les deux parties de l'histoire de Chine sont maintenant en train de fermenter seront ouvertes dans le cadre d'une autre performance.<sup>5</sup>

Cette performance, si ambitieuse et pénétrante, exprime la tension essentielle qui innerve tout le 20<sup>ème</sup> siècle chinois, c'est-à-dire son pénible et difficile accès à la modernité. Ce qui est le plus remarquable dans cette performance à mon sens est la manière dont Huang Rui parvient à traduire l'ambivalence fondamentale de cette rupture historique via son usage du spiritueux *Erguotou*. Ce dernier est un objet central dans l'œuvre de Huang Rui. Dans une autre œuvre, il en modifie légèrement le logo afin qu'il arbore le nom de huit déités antiques, un procédé par lequel elles se trouvent assimilées irrévocablement au processus de production de masse du *Erguotou*. Dans le cadre de cette performance, Huang Rui ne s'en remet pas uniquement à la puissante charge symbolique du *Erguotou*, mais joue aussi avec les propriétés d'une boisson si fortement alcoolisée. L'alcool conserve, et le titre même de la performance, *Le nouvel esprit de l'histoire chinoise*, nous permet de croire que peut-être « l'esprit » historique chinois sera aussi

---

<sup>5</sup> *Le nouvel esprit de l'histoire chinoise*, Performance et installation réalisée dans le cadre du « Transborder Language 2003 : Poetry and Performance », Dashanzi Art District, 798, Beijing. La description de la performance est basée sur le compte-rendu de Bérénice Angrémy in *Huang Rui*, Beijing, Timezone 8 limited and Thinking Hands, 2006.

bien conservé dans ce « spiritueux » qu'il ne l'a été jusqu'à la fin de la dernière dynastie; mais l'alcool est aussi un élixir de l'oubli, et sans doute, boire du *Erguotou* dans ce contexte suggère également la volonté d'en finir avec le passé, de même que le besoin d'adoucir cette douloureuse transition. Cette volonté de rupture avec la tradition est d'autre part confirmée par la mise à feu d'une des jarres, un moment qui symbolise sans doute l'accession au pouvoir du parti communiste en 1949. Ce brillant compte-rendu de la Chine du 20<sup>ème</sup> siècle demeure pour l'instant une œuvre inachevée, l'année 2008 étant l'année des jeux olympiques de Beijing, qui aura tenu lieu de symbole du *coming-out* de la Chine sur la scène mondiale.

La métaphore du *Erguotou* en tant qu'alcool du peuple permet d'articuler un autre parallèle historique avec ce qu'il est coutume d'appeler la « ligne de masse », une des caractéristiques fondamentales du maoïsme définie durant le forum de Yan'an (1942) sur la littérature et les arts. La politique définie durant Yan'an est d'abord caractérisée par son accent mis sur le potentiel révolutionnaire des masses et une profonde suspicion à l'égard de la rigidité de l'organisation du parti d'avant-garde léniniste. Un discours de Lin Biao tenu quelque 25 ans plus tard ne fait que renchérir sur l'orientation générale de cette politique : « La ligne du président Mao est une ligne qui soutient que les masses s'éduquent et s'émancipent elles-mêmes, une ligne accordant la primauté à l'«audace», une ligne consistant à oser faire confiance aux masses, s'appuyer sur elles et les mobiliser sans réserve. »<sup>6</sup> Cette exaltation du pouvoir des masses reste toutefois inintelligible si on ne l'articule pas directement avec le mot d'ordre de la Révolution culturelle tel que formulé par ce même Lin Biao : *Changer l'homme dans ce qu'il a de plus profond*. Comme l'histoire chinoise (fondamentalement élitiste) se trouve submergée dans des litres de *Erguotou* (populaire) dans la performance de Huang Rui, de même le parti communiste chinois préconisera l'immersion révolutionnaire, c'est-à-dire l'identification radicale avec la vie des « pauvres et vides » paysans dans le but de produire l'homme nouveau. Ce mot d'ordre s'applique tout particulièrement aux artistes et autres intellectuels urbains, que Mao somme dès 1942 de « se submerger dans la vie ordinaire de la campagne afin de devenir des gens différents en vivant des vies altérées. »<sup>7</sup> Cet aspect décisif de la révolution communiste s'inscrit dans une démarche plus générale de politisation de l'art, qui comprend la

---

<sup>6</sup> Marxists Internet Archive. *Discours du camarade Lin Piao au rassemblement pour recevoir les enseignants, étudiants et élèves venus des différentes parties du pays à Pékin*. <<http://www.marxists.org/francais/general/lin-biao/works/1966/11/03.htm>>..

<sup>7</sup> *Brushes with Power*, p. 62.

condamnation sans appel de l'art pour l'art et statue que « toute culture, littérature ou art appartiennent à un parti et une classe définie et possède une ligne politique définie. »<sup>8</sup>

*L'épuration subjective révolutionnaire*

Mao a parfaitement compris que la production de l'homme nouveau est en premier lieu un problème esthétique. Si l'idée qu'il faille faire place nette pour que le nouveau puisse émerger est une proposition logico-formelle, la rupture révolutionnaire exige inversement d'être mise en chair – elle doit se substantialiser. Dans cet implacable mouvement dialectique, la masse devient à la fois un passage obligé pour l'épuration et le pur support corporel de la subjectivation révolutionnaire. Peut-on jamais vraiment « changer l'homme dans ce qu'il a de plus profond », selon le mot d'ordre de la Révolution culturelle? Et si on s'y applique, comment savoir si on y est tout à fait parvenu? Dans l'optique du parti communiste chinois, la réforme de l'homme ancien vise le **五私** (*wusi*), un altruisme fondé sur l'éradication du moi égoïste identifié à la condition bourgeoise. Le plus personnel devient, par le fait même, le plus politique :

Que ce soit conscient ou non, que tu le perçoives ou non dans ta subjectivité, il n'en reste pas moins vrai que ton opposition au Parti et au socialisme est la manifestation de ton *instinct de classe*, qu'elle est l'essence même de tes actes et de tes paroles, leur nature objective qui ne change pas avec la volonté subjective. (...) oublie complètement ce petit moi égoïste, jette-toi dans le creuset de la révolution!<sup>9</sup>

Pour devenir un bolchévique, pour acquérir l'esprit du parti dans toute son intégralité et sa pureté, il faut se jeter corps et âme dans la lutte révolutionnaire et, avec l'aide de l'organisation du parti, apprendre à se servir des armes que sont la critique et l'autocritique, pour rééduquer sa façon de peser, surmonter l'individualisme, l'héroïsme mal placé, le libéralisme, le subjectivisme, l'esprit de vanité et l'envie... qui sont autant de *traits spécifiques de la mentalité de la classe bourgeoise* et de la classe des exploitateurs (...).<sup>10</sup>

Ce qui est frappant dans ces deux passages tirés du roman *Le salut bolchévique* de Wang Meng, qui deviendra ministre de la Culture dans les années 1980, c'est de voir comment la condition révolutionnaire est ainsi substantialisée, personnalisée de façon irrévocable dans le cadre d'une binarisation totale du champ social. Au seuil de la révolution culturelle, cette division intégrale

<sup>8</sup> *Brushes with Power*, p.62.

<sup>9</sup> Wang Meng, *Le salut bolchévique*, Éditions Messidor, Paris, 1989, p.66.

<sup>10</sup> *Le salut bolchévique*, p.56.

s'est résumée dans le débat entre deux formules : « un se divise en deux », et « deux fusionnent en un ». Ne pas être conservateur, être un activiste révolutionnaire, c'est obligatoirement désirer la division. Badiou éclaire parfaitement l'enjeu :

Si la maxime de la synthèse (deux fusionnent en un), prise comme formule subjective, comme désir de l'Un, est droitière, c'est qu'aux yeux des révolutionnaires chinois, elle est tout à fait prématurée. Le sujet de cette maxime n'a pas traversé le Deux jusqu'au bout, ne sait pas encore ce qu'est la guerre de classe intégralement victorieuse. Il s'ensuit que l'Un dont il nourrit le désir n'est même pas encore pensable, ce qui veut dire que, *sous couvert de synthèse, il en appelle à l'Un ancien*.<sup>11</sup>

Dans cette perspective, la violence est une dimension nécessaire de l'acte politique révolutionnaire : c'est sa preuve ontologique, un index immanent de sa propre vérité dira Zizek, sans laquelle ne peut advenir un ordre nouveau. *La révolution ne s'autorise que d'elle-même* : extase de la destruction et institution du prolétariat.

Cette polarisation extrême du champ social répond à une logique d'épuration qui débouche sur une violence absolument inouïe. « Pourquoi faut-il à tout prix fabriquer un ennemi sur mesure? »<sup>12</sup>, se demande le héros du *salut bolchévique* dans un moment de lucidité. La réponse à cette question tient vraisemblablement toute entière dans cette déclaration terrifiante de Staline : le parti ne se renforce qu'en s'épurant. L'idéologie soviétique et sa variante maoïste sont totalitaires dans la mesure même où elles annulent la différence entre l'idée et la réalité. Le sujet révolutionnaire pur est un idéal-type auquel le réel ne peut jamais complètement se conformer. Les cycles de purges qui ont accablé tant l'URSS que la Chine communiste reflètent ainsi les limites mêmes de ce subjectivisme politique révolutionnaire. Badiou encore le montre brillamment :

Toutes les catégories subjectives de la politique révolutionnaire, ou absolue, comme « conviction », « loyauté », « zèle révolutionnaire », etc., sont marquées par la suspicion que le supposé point de réel de la catégorie n'est en réalité que du semblant. Il faut donc toujours *épurer* publiquement la corrélation entre une catégorie et son référent, ce qui veut dire épurer des sujets parmi ceux qui se

---

<sup>11</sup> Alain Badiou, *Le siècle*, Seuil, Paris, 2005, p.92.

<sup>12</sup> *Le salut bolchévique*, p.106.

réclament de la catégorie en question, donc **épurer le personnel révolutionnaire lui-même**.<sup>13</sup> (je souligne en gras)

En ce sens, l'être-en-vigueur totalitaire est un pur ascétisme – ne-vivre-que-dans-l'Histoire.

*L'inférieure mimesis du typique selon Groys*

Le paradoxe entre, d'une part, la Révolution comme figure de la liberté absolue (Hegel) et ses effets de massification, d'autre part, n'est jamais aussi clairement exposé que lorsqu'on considère la situation des artistes dans un contexte où la culture est un outil au service du parti, suivant la doctrine du réalisme socialiste. Les « ingénieurs de l'âme », selon la formule consacrée de Staline, jouent évidemment un rôle primordial dans la préfiguration et la production de l'homme nouveau. L'esthétique du réalisme socialiste répond à l'exigence de produire un art qui serve à l'édification des masses et censé offrir une représentation de la vie dans son développement révolutionnaire. Mais qu'est-ce que cela implique au juste? Comment reconnaître le développement révolutionnaire et ne pas se laisser dérouter par la couche de réel qui appartient toujours au monde ancien? La responsabilité qui incombe à l'artiste est considérable et sa tâche périlleuse : ici plus que jamais, se révèle la terreur d'un monde ou le plus intime est, jusqu'aux tréfonds de l'inconscient et de « l'instinct de classe » comme on l'a vu plus tôt, expression du politique. C'est le problème de la mimesis du « typique » selon les termes de Boris Groys :

La notion de « typique » [est] la clef de voûte de tout le discours du réalisme socialiste. (...) D'un point de vue marxiste-léniniste, le « typique » ne signifie pas une quelconque moyenne statistique. (...) le problème du « typique » est toujours un problème politique. (...)

Cela explique pourquoi à l'époque stalinienne, les écrivains, peintres et cinéastes ont été invités à participer directement à l'appareil du parti et ont eu la possibilité d'accéder à ses sphères privilégiées. Il ne s'agit pas ici « d'acheter » vulgairement les artistes, il eût été possible de les contraindre à travailler par peur comme ce fut le

---

<sup>13</sup> *Le siècle*, p.82. Dans son livre *Humanisme et terreur : essai sur le problème communiste*, qui date d'aussi tôt que 1947, Merleau-Ponty décrit lui aussi la logique particulière de la subjectivité révolutionnaire, ici sur le plan juridique : « Être révolutionnaire, c'est juger ce qui est au nom de ce qui n'est pas encore, en le prenant comme plus réel que le réel. L'acte révolutionnaire se présente à la fois comme créateur d'histoire et vrai à l'égard du sens total de cette histoire et il lui est essentiel d'admettre que nul n'est censé ignorer cette vérité qu'il constate et fait indivisiblement (...). La justice bourgeoise prend pour instance dernière le passé, la justice révolutionnaire l'avenir. Elle juge au nom de cette vérité que la Révolution est en train de rendre vraie, ses débats font partie de la praxis (...) [l'accusé] il s'agit seulement de savoir si en fait sa conduite, étalée sur le plan de la praxis collective, est ou non révolutionnaire. » Gallimard, Paris, p.114.

cas pour le reste du pays. Il importait de leur donner la possibilité de voir le « typique », condition indispensable pour créer selon la méthode du réalisme socialiste. (...)

Ce qui doit être imité par les moyens de l'art n'est pas tant la réalité extérieure visible que la réalité intérieure de l'artiste, *sa capacité à s'identifier de l'intérieur à la volonté du parti* (...). Ainsi le problème du « typique » est-il véritablement un problème politique, car l'inaptitude de l'artiste à cette identification intérieure qui se traduit par son incapacité à choisir le « bon typique » ne peut que témoigner de désaccords politiques internes avec le parti [...]. Ces désaccords demeurant à un niveau inconscient, l'artiste ne s'en rend peut-être pas compte consciemment et se considère subjectivement comme tout à fait loyal. De ce fait, il est parfaitement logique que cet artiste dont le rêve ne correspond pas à celui de Staline (...) soit éliminé physiquement.<sup>14</sup>

Cette terrifiante description du régime de production artistique sous le règne stalinien éclaire elle aussi la configuration volontariste-révolutionnaire que nous nous sommes donnée à penser. Elle recoupe parfaitement les remarques de Badiou concernant les catégories subjectives de la politique révolutionnaire et renvoie directement à l'aporie fondamentale du projet de réforme de l'homme nouveau telle qu'exprimée dans *Le salut bolchévique*.

### **Sartre ou la métaphysique de la subjectivité**

Nous allons maintenant poursuivre notre tentative d'élucidation de la configuration subjective volontariste-révolutionnaire en nous penchant sur la rupture entre Sartre et Merleau-Ponty. Ce léger déplacement de la perspective – ce « passage à l'ouest », pourrait-on dire – va nous permettre d'entrer plus en détail dans la métaphysique de la subjectivité aux fondements du volontarisme révolutionnaire. La prise de distance de Merleau-Ponty à l'égard de Sartre est, de nos jours, relativement méconnue, mais elle est d'une importance cruciale pour comprendre l'évolution de la pensée française et les transformations profondes qui affecteront la figure de l'intellectuel à partir de la montée en puissance de la pensée structuraliste dans les années 1960. La radicalisation ontologique antihumaniste opérée par la pensée poststructuraliste a d'ailleurs eu pour effet de reléguer encore davantage dans l'ombre la pensée merleau-pontienne. À plusieurs égards, la rupture entre Sartre et Merleau-Ponty se présente comme une propédeutique pour une politique extatique fondée sur une pensée de l'anonymat et de la

---

<sup>14</sup> Boris Groys, *Staline œuvre d'art totale*, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1990, p.77-80.

présence, et c'est dans cette optique que nous allons à présent en tracer les contours, avec pour point de mire l'écart que Merleau-Ponty creuse avec la théorie sartrienne de l'engagement.

### *Sartre en actes*

Au sortir de la Seconde Guerre mondiale, Sartre, Merleau-Ponty et plusieurs intellectuels français de renom, dont Michel Leiris et Simone de Beauvoir, fondent la revue *Les temps modernes*, qui aura pendant plusieurs années une forte influence sur la vie intellectuelle française de l'époque et qui existe encore aujourd'hui. Dans le texte de présentation du premier numéro d'octobre 1945, qui fut perçu comme un véritable manifeste et connut un fort retentissement, Sartre expose les bases de sa théorie de l'écrivain engagé. Soulignant que « notre intention est de concourir à produire certains changements dans la Société qui nous entoure », Sartre précise ensuite le rapport entre engagement politique et littérature, en soulignant que « (...) dans la « littérature engagée », l'engagement ne doit en aucun cas faire oublier la littérature (...) »<sup>15</sup>. Cette précision en apparence anodine, « ne pas faire oublier la littérature », vise vraisemblablement à préserver une certaine autonomie de l'art à l'égard du politique et marque ainsi une distance à l'égard de la conception réaliste socialiste de l'art et de la culture comme devant être mis intégralement au service de la cause révolutionnaire. Mais si l'autonomie de l'art – et, par extension, la liberté individuelle – semblent sauvées dans la théorie sartrienne de la littérature engagée, comment se définit le rapport entre engagement et « substance » littéraire? En quoi consiste cette composante littéraire qui se voit ainsi engagée, pour ne pas dire *mise en gage*? Dans la scission entre art et politique à la base de la théorie de la littérature engagée de Sartre, on trouve une métaphysique de l'action qu'il s'agit maintenant d'élucider.

Comme nous l'avons vu jusqu'à présent, la pensée d'une politique de l'émancipation au 20<sup>e</sup> siècle se passe difficilement de la catégorie subjective de l'engagement. Et pourtant, ce concept d'engagement semble profondément problématique. S'il demeure indissociable d'une idée du politique à laquelle je peux difficilement ne pas souscrire, et si les travaux dits « engagés » suscitent généralement ma sympathie, il reste néanmoins que l'idée d'engagement comporte

---

<sup>15</sup> Consulter le site Web de la Bibliothèque nationale de France (<http://expositions.bnf.fr/sartre/grand/210.htm>) : « Je rappelle, en effet, que dans la “littérature engagée”, l'engagement ne doit en aucun cas, faire oublier la littérature et que notre préoccupation doit être de servir la littérature en lui infusant un sang nouveau, tout autant que de servir la collectivité en essayant de lui donner la littérature qui lui convient ».



une manière de concevoir l'action (politique) qui me semble toujours moins adaptée aux défis que pose notre époque. Prenons cette définition basique de l'engagement tirée du petit Robert (1993): « acte ou attitude de l'intellectuel, de l'artiste qui, prenant conscience de son appartenance à la société et au monde de son temps, renonce à une position de simple spectateur et met sa pensée ou son art au service d'une cause ». La série d'opérations qui mènent à l'engagement laisse pour le moins songeur : il faut d'abord « prendre conscience » d'une « appartenance », sortir ensuite de sa position de « simple spectateur », pour finalement se lever et s'engager dans l'allée qui mène à la scène publique. Être en acte – et crever l'écran. Acte premier. Premier acte.

La théorie de l'engagement s'enracine dans une métaphysique de la subjectivité qui repose sur un primat de l'action et dont le rapport à la scène – à la représentation – est intrinsèque et nécessaire<sup>16</sup>. Pour Sartre, s'engager, c'est être en acte. Parlant de son œuvre, il dira dans un entretien rapporté par Madeleine Chapsal : « Il s'agit de l'homme – qui est à la fois *un agent* et *un acteur* – qui produit et joue son drame (...) Une pièce de théâtre c'est la forme la plus appropriée, aujourd'hui, pour montrer l'homme *en acte* (c'est-à-dire l'homme, tout simplement) ».<sup>17</sup> Cette assimilation de l'homme à sa forme « active » constitue le geste essentiel de la pensée sartrienne, qui vient fonder une politique volontariste pure où chaque conscience peut devenir, si elle le décide, si elle le *veut*, la *tabula rasa* d'un monde nouveau. Sartre ultrabolchévique? « Le prolétariat n'est qu'en acte, il est acte : s'il cesse d'agir, il se décompose »<sup>18</sup>; « le parti comme le militant sont action pure ».<sup>19</sup> Sartre fait un portrait fascinant de la manière dont un militant idéal, entièrement tendu vers le futur et absolument ramassé dans le point sans extension de sa volonté, trouve fondement à son action : « Que l'action le prenne, il croira : l'action est par elle-même une confiance. Et pourquoi le prend-elle? Parce qu'elle est possible : il ne décide pas d'agir, il agit, il *est* action, sujet de l'Histoire ».<sup>20</sup> Que l'action soit par elle-même une confiance, cela signifie : l'action est à elle-même sa propre mesure, sa propre fondation. Cette mystique de l'action qui exalte la liberté individuelle et fusionne le possible dans l'Histoire recoupe directement cette idée que l'action révolutionnaire ne s'autorise que

---

<sup>16</sup> Le rôle crucial de l'exposition scénique dans la théorie de l'engagement ne va pas sans rappeler la théâtralité propre au *display* émancipateur qui fait le cœur du paradigme du performatif.

<sup>17</sup> Sartre cité in Madeleine Chapsal, *Envoyez la petite musique*, Grasset, Paris, 1984, p.108-109.

<sup>18</sup> Sartre cité in Maurice Merleau-Ponty, *Les aventures de la dialectique*, Gallimard, Paris, 1955, p.153.

<sup>19</sup> Sartre cité in Maurice Merleau-Ponty, *Les aventures de la dialectique*, p.147.

<sup>20</sup> Sartre cité in Maurice Merleau-Ponty, *Les aventures de la dialectique*, p.145-146.

d'elle-même. Sartre décrit ainsi un communisme d'actions pures fondé en pure volonté transcendante, supposant une liberté individuelle parfaitement nihiliste, pour laquelle tous les possibles sont à égale distance. Paradoxalement, cette exaltation de la liberté individuelle correspond exactement à la métaphysique de l'homme nouveau : dans les deux cas, l'humanité apparaît comme un simple matériau auquel on peut imprimer un ordre à force de volonté.

Le seul horizon de transformation sociale envisageable dans cette optique consiste en un interventionnisme radical dont la figure paradigmatique est l'homme nouveau.

Sartre fonde justement l'action communiste en refusant toute productivité à l'histoire, en faisant d'elle, pour ce qu'elle a de connaissable, le résultat immédiat de nos volontés (...). Et si le social n'est que le résidu inerte et confus de nos actions passées, on ne peut y intervenir et y mettre de l'ordre que par création pure.<sup>21</sup>

Ce communisme en acte, entièrement réduit à la positivité de l'action, rend impossible toute mise en commun effective des existences. Dans le cadre de ce travail, et dans la mesure où nous cherchons à garder ouvert l'horizon du politique, la question la plus urgente se pose peut-être dès lors en ces termes : *comment sauver le commun du communisme?* Pour pouvoir répondre à cette question, il faut parvenir à ouvrir la question de la présence de telle manière qu'elle vienne absorber l'impératif catégorique d'action qui a commandé la politique révolutionnaire du 20<sup>e</sup> siècle – c'est l'idée d'une politique extatique. Dans *Le principe d'anarchie*, Reiner Schürmann décrit ce qu'il appelle une « volonté insurrectionnelle absolue », laquelle consiste à « ériger le soi en soi permanent et le temps, en présence constante ».<sup>22</sup> Suivant l'indication de Schürmann, il nous reste à montrer comment la configuration volontariste-révolutionnaire se traduit par une *absence au monde* fondée paradoxalement sur la volonté d'être pleinement « présent », c'est-à-dire, en acte.

### *L'engagement comme absence au monde*

La rupture entre Sartre et Merleau-Ponty illustre de manière exemplaire le paradoxe d'un engagement politique qui devient absence au monde<sup>23</sup>. Dès les années 1950, Merleau-Ponty a

<sup>21</sup> *Les aventures de la dialectique*, p.134.

<sup>22</sup> Reiner Schürmann, *Le principe d'anarchie*, Seuil, Paris, 1982, p.296.

<sup>23</sup> « Supportant difficilement l'attitude qu'avait prise, à partir de 1950 (à l'époque de la guerre de Corée), Sartre dans la direction des Temps modernes, qui venait de se permettre de publier son article "Les communistes et la

décrit dans le détail les apories du volontarisme révolutionnaire sartrien et sa manière « d'actionner » le monde. À partir de la guerre de Corée, Sartre se rapproche du parti communiste et apparaît sur toutes les tribunes, commentant au fil des jours les événements et devenant ainsi le modèle par excellence de l'intellectuel engagé qui fera sa célébrité. Plus lucide en cela que son compagnon de route, Merleau-Ponty n'appuie pas l'alignement de Sartre sur les positions de l'Union soviétique. Mais le désaccord n'est pas simplement politique (au contraire de ce que Sartre en dira) et exprime une différence de vues irréconciliable sur le plan philosophique (encore faut-il dire que Merleau-Ponty se défendra précisément de la manière dont Sartre voudrait le reléguer au « philosophique »). Dans la lettre de rupture qu'il rédigea suite à la tentative de Sartre de le censurer dans la revue *Les temps modernes*, Merleau-Ponty condamne en des termes très sévères la manière sartrienne de s'engager *sur* chaque événement comme s'il était un test de moralité, mode qu'il appelle de façon fort efficace « l'engagement continué » en référence à la doctrine cartésienne de la création continuée, selon laquelle Dieu recrée constamment le monde et le conserve intact dans l'existence, fondant ainsi la possibilité de la connaissance objective. La critique merleau-pontienne porte précisément sur le mode de présence au monde que commande la théorie sartrienne de l'engagement :

Crois-tu donc être en plein monde (...) Tu as voulu être présent au jour le jour *aux événements*, envers et contre tout, parce que « chacun est responsable de tout devant tous », cela ne veut pas dire que tu aies été présent à *l'événement total* de ces dernières années (il est même clair pour moi que tu es passé à côté) (...).<sup>24</sup>

À la temporalité de l'urgence, à cet oubli de soi qui se projette sur le monde au nom de la responsabilité et du politique, Merleau-Ponty oppose une fin de non-recevoir qui, si on y regarde de plus près, traverse de fait l'ensemble de son œuvre. Déjà à l'époque de *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty insistait sur le fait que « nous ne sommes pas, d'une manière incompréhensible, une activité jointe à une passivité, un automatisme surmonté d'une volonté,

---

paix" (1952) sans prévenir quiconque à la revue, Merleau-Ponty appela Sartre après que celui-ci eut fait sauter sans l'avertir un texte qu'il avait rédigé pour chapeauter un article marxiste (de Sartre), qu'il estimait ne pas être publiable sans ce chapeau (dans le numéro de décembre 1952). La conversation téléphonique, tendue, dura deux heures, puis fut suivie de trois longues lettres où s'expriment bien sûr leurs désaccords politiques, ainsi que leurs désaccords sur le rôle de l'intellectuel, mais aussi des divergences philosophiques, voire personnelles. Ces lettres marqueront la rupture de leur amitié qui datait de leurs années d'études à l'École normale supérieure – une rupture qui ne semble jamais avoir été acceptée par l'un comme par l'autre » [http://fr.wikipedia.org/wiki/Maurice\\_Merleau-Ponty](http://fr.wikipedia.org/wiki/Maurice_Merleau-Ponty). Les informations proviennent du texte « Sartre, Merleau-Ponty : Les lettres d'une rupture », in Maurice Merleau-Ponty, *Parcours deux, 1951-1961*, Éditions Verdier, Paris, 2000.

<sup>24</sup> *Parcours deux, 1951-1961*, p.152-153.

une perception surmontée d'un jugement, mais tout actifs et tout passifs, parce que nous sommes le surgissement du temps ».<sup>25</sup> Quelques pages plus loin, il dira même qu'il ne faut pas « chercher la liberté dans l'acte volontaire, qui est, selon son sens même, un acte manqué ».<sup>26</sup> C'est que dès les tout débuts, Merleau-Ponty est sensible à ce qui fait la densité des êtres, à leur consistance éthique, et s'oppose fondamentalement au monologisme sartrien et à une conception égologique de la liberté comme volontarisme transcendantal pour lequel l'existence se réduit au choix et à la conscience de soi : « Quant au choix, Sartre n'a pas tort de dire qu'il est ce sans quoi il ne saurait y avoir de conscience – mais il n'est pas ce par quoi la vie se fait ».<sup>27</sup> Et on ne peut s'empêcher d'esquisser un sourire lorsque Merleau-Ponty rapporte que « Sartre disait qu'il n'y a pas de différence entre un amour imaginaire et un amour vrai, parce que le sujet est par définition ce qu'il pense être, étant sujet pensant »<sup>28</sup> ; on peut voir là l'ultime symptôme d'un narcissisme de la liberté qui, s'il semble à notre époque avoir quelque peu déserté les lieux de « l'engagement » – encore faudrait-il voir si cette remarque s'applique aux milieux français où la figure de Sartre semble avoir durablement imprégné l'imaginaire collectif – n'en a pas moins continué à faire ses ravages sous une forme à peine renouvelée dans le domaine hautement idéologique de la croissance personnelle et de l'ex-pression de soi.

### *Crédit de l'engagement*

Le fondationnalisme métaphysique qui sous-tend l'idée d'engagement dans le champ du politique s'exprime de façon autrement plus subtile dans le domaine du marketing et de la psychologie sociale. Dans son *Psychology of Commitment* (1971), Kiesler part du principe que seuls les actes engagent. L'engagement est ainsi conçu comme le lien qui existe entre un individu et ses actes. Plutôt que d'être compris comme un mode d'intervention ou d'irruption dans l'espace public, l'engagement apparaît ici comme une manière de se lier les êtres – le marketing comme opérateur magique et science des degrés de liaison. Ce n'est certes pas la moindre des ironies que la théorie psychosociale de l'engagement s'appelle également théorie de la manipulation. « Engagez-vous, qu'ils disaient »...

<sup>25</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945, p.489.

<sup>26</sup> *Phénoménologie de la perception*, p.488.

<sup>27</sup> Extrait du cours de 1954-1955 sur la passivité, cité par Stéphanie Ménasé, in *Passivité et création. Merleau-Ponty et l'art moderne*, PUF, Paris, 2003, p.213.

<sup>28</sup> *Les aventures de la dialectique*, p.178.

On objectera qu'il s'agit là d'un usage avili et dégénéré du concept d'engagement. Avili, parce que l'idée d'engagement implique un sujet libre, une volonté souveraine, elle n'est jamais le fruit de stratagèmes de manipulation affective. Et effectivement, il y a tout lieu de croire qu'« être engagé dans un acte » au sens d'une manipulation marketing s'oppose à « s'engager dans une cause ». Mais là n'est pas la question. En mettant au centre de son analyse le rapport complexe qui unit l'individu à ses actes, la théorie psychosociale de l'engagement rejoint sur le fond les raisons qui font qu'il est si difficile de se défaire de la catégorie subjective d'engagement lorsque vient le temps de penser l'agir politique. Dans les deux cas, s'engager, c'est se commettre, d'une manière plus ou moins irréversible, d'une manière qui expose et « engage » le sujet. L'acte engagé fait fond, tandis que l'individu se met en gage – peut-être obtiendra-t-il même crédit? Dans un tel régime de sens, on comprend que la *valeur* de l'intellectuel dépende effectivement de son engagement, comme le souligne par exemple Vincent Descombes : « La prise de position politique est et reste en France l'épreuve décisive, c'est elle qui doit révéler le sens final d'une pensée ».<sup>29</sup> Inversement, nous dirons des actes engagés qu'ils *actionnent* le monde, soulignant ainsi la nature problématique de l'écart présumé entre l'individu et le monde sur–dans lequel il s'engage.

#### *Présence et anonymat*

*Au fond, aucune vie n'a de nom. C'est le « personne » en nous, conscient de lui-même,  
qui demeure la source vivante de la liberté.  
Peter Sloterdijk, Critique de la raison cynique*

Cette petite digression du côté de la théorie psychosociale de l'engagement nous laisse entrevoir en quoi la crise dans laquelle les catégories du politique sont entrées depuis longtemps déjà correspond à une remise en question radicale de la métaphysique de la subjectivité. Un peu avant sa mort subite en 1961, Merleau-Ponty traçait un sombre bilan de l'état de la pensée politique de son époque, qui renvoie dos-à-dos humanisme libéral et humanisme révolutionnaire :

Tout ce qu'on croyait pensé et bien pensé – la liberté et les pouvoirs, le citoyen contre les pouvoirs, l'héroïsme du citoyen, l'humanisme libéral – la démocratie

---

<sup>29</sup> Vincent Descombes, *Le même et l'autre. 45 ans de philosophie française (1933-1979)*, Éditions de minuit, Paris, 1979, p.17.

formelle et la réelle, qui la supprime et la réalise, l'héroïsme et l'humanisme révolutionnaires – tout cela est en ruine.<sup>30</sup>

On a souvent reproché à la phénoménologie de s'en tenir à une forme de subjectivisme humaniste. Par exemple, dans la préface à *Le normal et le pathologique* de son maître Georges Canguilhem, Foucault décrit une bipartition de la scène phénoménologique française de l'époque qui place Cavaillès, Bachelard et Canguilhem d'un côté, et Sartre et Merleau-Ponty de l'autre, ce qui donne une idée de l'incompréhension dont ce dernier a pu faire l'objet jusqu'à encore tout récemment<sup>31</sup>. Mais force est de constater que la rupture de Merleau-Ponty avec Sartre trace précisément les limites d'une philosophie du sujet en acte, et on ne s'étonnera pas dès lors de constater que Merleau-Ponty ait pu consacrer son cours de 1954-1955 au collège de France à la question de la *passivité*, une passivité entendue non plus comme opposée à une activité, mais plutôt comme possibilité d'ouverture au monde. Cette pensée de la passivité évoluera progressivement vers cette fameuse ontologie de la chair (reprise en grande pompe par les auteurs d'*Empire* et de *Multitude*) dans laquelle il n'y a plus de séparation substantielle entre le corps sentant et le monde et où la subjectivité devient la puissance d'un « je peux » impersonnel : « Je, vraiment, c'est personne, c'est l'anonyme ». <sup>32</sup> Au plus loin donc de la posture décisionniste sartrienne et de sa présence toute nominale au monde, Merleau-Ponty en arrive à une pensée de la présence et de l'anonymat comme dimension d'ouverture collective au monde qui préfigure la possibilité de *résister en personne* et qui offre d'ailleurs de nombreux

---

<sup>30</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, Gallimard, Paris, 1960, p.31.

<sup>31</sup> Soucieux de marquer une distance aussi grande que possible avec la phénoménologie, Foucault qualifie, dans *Theatrum philosophicum* par exemple, *Phénoménologie de la perception* (1945) comme le livre le plus étranger imaginable à *La logique du sens* (1969) de Deleuze. La pensée de l'événement pur et incorporel qu'on y retrouve s'inscrit dans une logique du sens neutre qui s'oppose, à son avis, à une phénoménologie des significations et du sujet (ce qui semble effectivement être le cas). Au cœur de la critique de la phénoménologie chez Foucault, on trouve un rejet d'une conception de l'histoire comme continuité : « L'histoire continue, c'est le corrélat indispensable à la fonction fondatrice du sujet » Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris, 1969, p.21-22. Reste à contraster comme il se doit la politique foucauldienne de l'anonymat et l'idée de sujet anonyme chez Merleau-Ponty, en n'oubliant cependant pas d'intégrer l'herméneutique du sujet vers laquelle le troisième Foucault s'orientait.

<sup>32</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris, 1964, p.299. La pensée de l'anonymat occupe chez Merleau-Ponty une position déterminante, qui affleure de différentes façons dans son œuvre, de sa conception de la passivité à la pensée de la chair en passant par son idée d'une ontologie indirecte. Dans *Phénoménologie de la perception*, on trouve une première approximation du rapport entre subjectivité et anonymat : « Il faut que ma vie ait un sens que je ne constitue pas, qu'il y ait à la rigueur une intersubjectivité, que chacun de nous soit à la fois anonyme au sens de l'individualité absolue et anonyme au sens de la généralité absolue. Notre être au monde est le porteur concret de ce double anonymat » (p.512). Notons qu'à cette époque, Merleau-Ponty reste prisonnier d'une équation typiquement phénoménologique entre sens et être dont il cherchera à se défaire avec sa pensée de la chair. N'est-il pas ironique, vu les remarques précédentes sur le rapport entre Foucault et la phénoménologie, que Foucault et Merleau-Ponty aient contribué à « parts égales » à l'idée d'une biopolitique de la chair?

parallèles avec le devenir-imperceptible deleuzien ou encore l'idée de singularité quelconque chez Agamben<sup>33</sup>.

### Conclusion : la question de l'éthopoïétique

*Ce caractère anonyme et collectif qui semble caractériser le monde magique...*  
Ernesto de Martino, *Il mondo magico*

La dimension personnelle et subjective du volontarisme révolutionnaire, qui a été à peu près entièrement absorbée par la logique de l'épuration à l'époque des totalitarismes maoïstes et staliniens, demande aujourd'hui à être pensée en termes éthopoïétiques. Pour qu'une telle chose soit possible, il faut en finir avec la métaphysique de la subjectivité qui demeure profondément ancrée dans nos manières de concevoir le politique. Le socialisme réellement existant s'est caractérisé, comme nous l'avons déjà amplement illustré, par une politique forte de la vérité. Lukacs, par exemple, fait de la « juste théorie » le critère décisif de la définition du parti; et Lénine dit quelque part que la théorie de Marx est toute-puissante parce qu'elle est vraie. Au très postmoderne « droit à la narration », pour lequel le respect de la différence de chaque jeu de langage est ce qui importe en premier lieu, Žizek oppose, à la manière de Lénine, un droit à la vérité, fondé sur l'idée que la seule universalité véritable est l'universalité politique. À la lumière de notre travail, on ne s'étonnera pas de constater que cette politique de la vérité renvoie, en dernière instance, à la question de l'acte par excellence, « que faire? » :

The problem of today's philosophico-political scene is ultimately best expressed by Lenin's old question "What is to be done?" – how do we reassert, on the political terrain, the proper dimension of the act?<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> À première vue, Deleuze semble partager la même hargne que Foucault à l'égard de la phénoménologie. On se rappellera sa fameuse remarque qu'on trouve précisément dans son *Foucault* : « Il y a toujours eu chez Foucault un héraclitéisme plus profond que chez Heidegger, car finalement *la phénoménologie est trop pacifiante, elle a béni trop de choses.* » Éditions de Minuit, Paris, 1986, p.120 (je souligne). Mais on aurait tort d'en demeurer là. Les points de convergence entre la pensée deleuzienne et celle de Merleau-Ponty sont nombreux, à commencer par leur parti-pris pour une immanence expressiviste et vitaliste qui, chez Merleau-Ponty, laisse place à une passivité opérante qui se définit comme « expérience de l'échappement » – n'a-t-on pas là quelque chose comme une insistance toute deleuzienne sur la ligne de fuite? Dans *Qu'est-ce que la philosophie?*, Deleuze et Guattari démontrent une sympathie évidente avec une certaine pensée phénoménologique de la chair dans leur discussion sur l'être de la sensation : « C'est la *chair* qui va se dégager à la fois du corps vécu, du monde perçu, et de l'intentionnalité de l'un et de l'autre encore trop liée à l'expérience (...) chair du monde et chair du corps comme corrélats qui s'échangent, coïncidence idéale. C'est un curieux Carnisme qui inspire ce dernier avatar de la phénoménologie, et la précipite dans le mystère de l'incarnation (...) » Éditions de Minuit, Paris, 1991, p.169.

Une des limites principales de la pensée politique radicale jusqu'à aujourd'hui est d'être demeurée incapable de comprendre les formes-de-vie. Un certain marxisme en a même fait un objet de mérite – l'absence à soi rationalisée comme formule de l'universalisme abstrait. Mais ce n'est qu'en se situant sur le terrain éthique, le terrain de la constitution des divers mondes sensibles, qu'on peut éventuellement comprendre la composition des forces qui émergeront sur le plan politique. Autrement dit, le crépuscule de la métaphysique de la subjectivité et de l'idée d'agir politique qui lui est corollaire ouvre sur une *crise de la présence*, laquelle nous oblige à thématiser explicitement les processus de mise en consistance des formes-de-vie pour en révéler les lignes de contraction politiques, plutôt que de prendre les « individus » pour acquis (comme c'est la règle pour le paradigme dominant au sein de *l'identity politics* et d'un certain militantisme de la déconstruction). Que la conquête et la consolidation même d'un être-là élémentaire puissent faire problème – telle est l'intuition fondamentale que l'anthropologue italien Ernesto de Martino a consignée il y a longtemps déjà dans ses études sur le monde magique et que l'anthropologie actuelle gagnerait certainement à réactiver.

De manière toute schématique, on dira qu'une politique extatique s'intéresse aux processus de venue-au-monde. Elle s'inscrit d'emblée dans les champs de force de la vie au présent – du politique présent. Dans cette optique, le marxisme apparaît par exemple comme une option non seulement politique, mais spirituelle, au sens où il en va en lui d'un croire dont les effets sont mesurables dans les manières et dans les corps. Dans *Le dit de Tianyi*, François Cheng fait un récit étonnant de l'émergence de la puissance communiste en Chine qui donnera une première indication de ce que nous cherchons à mettre en jeu :

Dans les maisons de thé et dans les rues des bourgs voisins de notre lycée et de l'université la plus proche, on pouvait constater la présence de jeunes communistes et d'autres jeunes nouvellement convertis à leur cause. Ils se remarquaient – c'est ainsi d'ailleurs que la police secrète les repérait – par leur maintien sobre et digne, par une conscience claire, sereine et déterminée qui émanait de leur regard. [...] Cette impression de net contraste, je m'en souviendrai lorsque après la guerre, j'aurai l'occasion de voir un film américain sur la vie du Christ, film au demeurant médiocre, où une scène tout de même me frappera: l'apparition des premiers chrétiens dont les visages épris de pureté contrastaient singulièrement avec ceux des autres Romains, repus de graisse et de luxure. Par la suite, l'occasion me sera fournie de voir des photographies anciennes qui montraient des chrétiens chinois

---

<sup>34</sup> Slavoj Žižek, « Class Struggle or Postmodernism? Yes Please! », in Slavoj Žižek, Judith Butler et Ernesto Laclau, *Contingency, hegemony and Universality*, Verso, New York, 2000, p.127.



de la fin du siècle dernier, dont le regard tranchait, de façon plus saisissante encore, avec le monde environnant.<sup>35</sup>

Pour sauver le commun du communisme, il faut d'abord apprendre à élucider les croire qui nous figurent et nous mobilisent, et se maintenir dans cette zone où politique et spiritualité deviennent indiscernables; et de là, peut-être, arriverons-nous à désactiver les dispositifs par lesquels les visages deviennent programmes.

\*\*\*

He [Winston] felt deeply drawn to him (...) it was because of a secretly held belief – or perhaps not even a belief, merely a hope – that O'Brien's political orthodoxy was not perfect. Something in his face suggested it irresistibly. And again, perhaps it was not even unorthodoxy that was written in his face, but simply intelligence.<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> François Cheng, *Le dit de Tianyi*, Albin Michel, Paris, 1998, p.101.

<sup>36</sup> George Orwell, *1984*, Alfred A. Knopf, New York, 1949, p.13.

## CHAPITRE VII

### CE QUI RESTE DE TIANANMEN 3 REGARDS CINÉMATOGRAPHIQUES

#### 1. Le massacre de la place Tiananmen

*Le peuple a perdu la confiance du gouvernement.  
Le gouvernement a décidé de dissoudre le peuple et d'en désigner un autre.*  
Berthold Brecht

Près de 20 ans plus tard, le massacre de la place Tiananmen reste une date charnière dans l'histoire chinoise récente. Il y a un « avant » et un « après » Tiananmen, ligne de partage qui traverse de part en part la Chine contemporaine : fin du mouvement socialiste d'une part, et simultanément, début de la marche accélérée vers l'intégration au capitalisme global.<sup>1</sup> Cette ligne de partage s'actualise sous diverses formes et à différents niveaux dans la production cinématographique chinoise contemporaine. Comment le cinéma chinois rend-il compte de cet événement? Comment en témoigne-t-il? On ne comprendra rien à la différence de style entre la 5<sup>ème</sup> et la 6<sup>ème</sup> génération, pour ne donner qu'un exemple, si on ne s'intéresse pas à la transformation radicale de la situation socio-politique et du climat intellectuel qui a affecté la Chine suite aux événements du 4 juin 1989.

À partir de la fin des années 70, la République populaire de Chine est dirigée par Deng Xiaoping (1904-1997). Il est l'instigateur d'une libéralisation du système politique et économique, mieux connue sous le nom des « Quatre modernisations » (industrie et commerce, éducation, organisation militaire, agriculture). Cette politique sera critiquée par les étudiants et d'autres intellectuels qui réclament la « cinquième modernisation », celle de la démocratie et du multipartisme. À ces revendications politiques s'ajoute un mécontentement

---

<sup>1</sup> J'aimerais remercier Allan Wei, dont le mémoire de maîtrise sur les événements de Tiananmen intitulé « La transition chinoise depuis 1978 : quel modèle de gouvernabilité? » a été d'une grande utilité pour approfondir ma compréhension de l'histoire récente de la Chine populaire.

général au sein de la population<sup>2</sup>, provoqué par la corruption endémique (ce sont surtout les cadres du parti qui profitent des nouvelles opportunités d'affaire) ainsi que par l'inflation sans précédent des prix des biens de consommation, causée par l'ouverture des marchés et la libéralisation des prix. Dans son article «The 1989 Social Movement and China's Neoliberalism », Wang Hui décrit les revendications à la base du mouvement en ces termes:

The essential demands of the student movement and of the intellectuals were the implementation of political democracy, media freedom, and freedom of speech and association, as well as the establishment of the rule of law (as opposed to the “rule of man”, renzhi) and other such constitutional rights, in addition to the demand that the state recognize the legitimacy of the movement itself (that is, as a patriotic student movement). People from all areas of society supported these demands, but invested them with even more specific social content: that is opposition to official corruption and peculation, opposition to the “princely party” (that is, those scions of elite with special privileges), demand for price stability and the “return of the Yangpu” (a place on the southern island of Hainan that had been leased at extraordinarily low cost to foreign interests), demands for social security and fairness, as well as a general request for democratic means to supervise the fairness of the reform process and the reorganization of social benefits.<sup>3</sup>

Il est intéressant de réfléchir sur la situation du mouvement en regard de l'ordre établi. Une approche superficielle et hautement idéologique des événements, fortement conditionnée par le contexte de la guerre froide, nous amène souvent à interpréter Tiananmen dans le cadre d'une opposition simple entre communisme et démocratie libérale. Mais comment alors comprendre que les étudiants souhaitaient que l'État reconnaisse la légitimité de leur mouvement de protestation, comme le souligne Wang Hui? Selon Tony Saich, « The students portrayed themselves as patriots who simply wanted to enter into a dialogue with their own leadership »<sup>4</sup>; et le jour après leur qualification d'émeutiers par le parti, les manifestants chantaient « Sans le Parti Communiste, il n'y aurait pas de Chine nouvelle. »<sup>5</sup> Malgré cela, on ne peut douter que le mouvement de la place Tiananmen met radicalement en cause la légitimité même du gouvernement en place. Sous la pression des manifestants, l'État chinois pose la

---

<sup>2</sup> Selon Wang Hui, « It is possible to say that, aside from the agricultural classes, which did not participate directly, all other levels of society – especially people from the large and medium-size cities – became involved in this movement. » *China's New Order*, Harvard University Press, Cambridge, 2006 (2003), p.48.

<sup>3</sup> *China's New Order*, p. 56-57.

<sup>4</sup> Tony Saich, *Governance and Politics of China*, Macmillan, New York, 2004, p.210.

<sup>5</sup> *Les Archives de Tiananmen*, recueil de documents compilé par Zhang Liang, sélectionné, traduit et authentifié par Andrew Nathan, Perry Link et Orville Schell, (traduction française par Jean-Philippe Bèjà, Raphaël Jacquet, Jade Orveil) Éditions du Félin, 2004 (2001), p.142.

stabilité de l'ordre social comme unique prémisses de sa propre légitimité. Exposition de la violence étatique fondatrice pure : le roi est nu. Dans *La communauté qui vient*, Agamben interprète conséquemment les événements de la place Tiananmen comme une confrontation fatale entre l'État et ce qu'il appelle les « singularités quelconques » :

Le fait nouveau de la politique qui vient est qu'elle ne sera lutte pour la conquête et le contrôle de l'État, mais une lutte entre l'État et le non-État (l'humanité), disjonction impossible à combler entre des singularités quelconques et l'organisation étatique. (...) La singularité quelconque (...) est le principal ennemi de l'État. Partout où ces singularités quelconques manifesteront pacifiquement leur être commun, il y aura un Tiananmen et, tôt ou tard, arriveront les chars armés.<sup>6</sup>

Le concept de singularité quelconque permet de penser dans le vif la spontanéité insurrectionnelle du mouvement de 1989. Dans l'œuvre d'Agamben, il constitue un élément-clé pour définir une politique extatique non-identitariste, c'est-à-dire qui ne se fonde pas sur un présumé d'appartenance commune, mais se résume entièrement dans la manière et le mouvement pour *faire* communauté. Il est pourtant extrêmement difficile de dire en quoi un concept du genre peut nous aider à comprendre effectivement les événements de place Tiananmen; des recherches beaucoup plus poussées seraient nécessaires pour atteindre au degré de proximité suffisant pour que les solidarités et les intensités réelles qui ont constitué l'événement puissent nous devenir sensibles (mais est-ce même possible ?). Il s'agirait, pour ainsi dire, d'entrer dans l'événementialité même de ce tragique événement. Dans le cadre de ce travail, nous adopterons une approche essentiellement négative : plutôt que de chercher à traiter directement de l'intensité de l'événement même par l'entremise d'une étude centrée sur les singularités quelconques, nous essaierons de rendre compte, à travers l'analyse de quelques films chinois contemporains, de la manière par laquelle elles seront violemment réduites à de la *vie nue*.

---

<sup>6</sup> Giorgio Agamben, *La comunità che viene*, Bollati Boringhieri, Torino, 1990 (2001), p. 67-69. L'insistance d'Agamben sur l'opposition entre singularité quelconque et État contraste fortement avec l'approche de Wang Hui, qui, de manière plus classique, met au centre de sa réflexion le problème de la construction d'un État-nation fort capable de contrecarrer les effets délétères du capitalisme global et qui considère que « tous les mouvements critiques depuis le 19<sup>ème</sup> siècle ont pris l'État-nation comme seule arène effective pour les luttes politiques. » *China's New Order*, p.126. Notons également que pour Wang Hui, les événements de la place Tiananmen préfigurent directement les manifestations de Seattle contre l'OMC de 1999. Tiananmen comme première manifestation altermondialiste (ou à tout le moins, *anti*-globaliste)? Le rapprochement opéré par Wang Hui fait manifestement trop peu de cas de la profonde différence dans la composition éthique de ces deux mouvements, sous-estimant précisément la défiance profonde vis-à-vis les formes étatiques du politique qui caractérise le cycle actuel de luttes altermondialistes.

Les événements de la place Tiananmen ont eu lieu entre le 15 avril et le 4 juin 1989 sur la place Tiananmen à Beijing, avec des mouvements de contestation qui ont éclatés dans la plupart des grandes villes de Chine. Le prétexte qui déclenche les manifestations est l'enterrement de Hu Yaobang, ex-secrétaire général du parti de 1980 à 1987.<sup>7</sup> Sa sympathie pour les réformes démocratiques prônées par les étudiants, et en particulier sa gestion de la manifestation de 1986, lui coûta son poste et en fit une figure tutélaire du mouvement étudiant.

Le 17 avril commence l'occupation d'abord temporaire puis permanente de la place. Les manifestants s'emparent de nombreux lieux symboliques du pouvoir: la Cité Interdite et le *Zhongnanhai*<sup>8</sup>, l'Assemblée nationale du peuple, le Musée de l'Histoire, le Musée de la Révolution, et au cœur de la place Tiananmen, le Monument aux Héros du Peuple et le Mausolée de Mao. Le 2 mai, les étudiants réclament que les dirigeants soient expulsés de *Zhongnanhai* et que l'endroit soit transformé en parc. Ils réclament également que le corps de Mao soit enlevé du mausolée de la place Tiananmen et enterré au cimetière de Babaoshan. La place Tiananmen doit être transformée en lieu d'expression libre.<sup>9</sup>

Ce soulèvement pacifique sera écrasé dans le sang. Après plusieurs tentatives de négociation, le gouvernement chinois proclama l'état de siège le 20 mai 1989, et fit intervenir l'armée le 4 juin 1989. Dans la nuit du 3 au 4 juin 1989, des soldats de la 27ème et de la 28ème armée entrent dans Beijing. L'état-major chinois, désormais décidé à adopter la ligne dure, lance ses chars sur des manifestants désarmés. Le gouvernement déclarera cyniquement : « Nous avons maté l'émeute contre-révolutionnaire ».

La répression du mouvement provoqua un grand nombre de victimes civiles (de quelques centaines à quelques milliers selon les sources) et de nombreuses arrestations dans les mois qui suivirent.<sup>10</sup> Plusieurs dirigeants politiques favorables au mouvement furent limogés et placés en

---

<sup>7</sup> Une analyse de sept cent dazibaos, poèmes et panégyriques par les services de sécurité du gouvernement municipal de Beijing en identifie trois catégories : « l'expression normale du chagrin, les protestations contre les injustices dont le camarade Yaobang a été victime de son vivant et les discours incendiaires traduisant le mécontentement par rapport à la situation actuelle. » *Les Archives de Tiananmen*, p.75.

<sup>8</sup> *Zhongnanhai*, situé à l'intérieur de la Cité Interdite, constitue la résidence des organes centraux de l'État chinois : le Comité central du Parti et le bureau des affaires de l'État.

<sup>9</sup> *Les Archives de Tiananmen*, p.176.

<sup>10</sup> Selon un rapport du ministère de la sécurité publique, au total, du mois d'avril 1989 au début du mois de juin, les « troubles et les actes de rébellion » ont causé 931 morts et plus de 22 000 blessés. Ce sont les étudiants qui ont payé le plus lourd tribut à la répression : dans la capitale, sur un total de 523 victimes civiles, 228 d'entre eux étaient des étudiants. « 5ème rapport du ministère de la sécurité publique à l'intention du Conseil des

résidence surveillée, notamment le Secrétaire général du Parti communiste chinois Zhao Ziyang. La répression du mouvement de contestation porta un coup d'arrêt durable aux réformes politiques en République populaire de Chine. Le gouvernement renvoya les journalistes étrangers et contrôla strictement la couverture de l'événement par la presse chinoise. À l'étranger, la répression provoqua une condamnation générale du régime de Beijing.

Près de vingt ans plus tard, les événements de 1989 constituent toujours un sujet tabou en Chine. Ils ne sont ni commémorés, ni enseignés. Chaque année, le 4 juin, la place Tiananmen est très surveillée, pour éviter toute commémoration. Les sites internet étrangers sur le sujet sont censurés ou bloqués (la présence d'articles sur 1989 a été citée comme une des raisons du blocage de Wikipedia en Chine), et des moteurs de recherche tels que Google et Yahoo ont dû, pour s'installer en Chine, adapter leurs programmes afin d'interdire toute recherche sur ces événements. Enfin, la simple mention de ces sujets sur des sites webs ou des blogs chinois peut en causer la fermeture. Aussi, de nombreux Chinois, en particulier ceux nés peu avant ou après 1989, n'ont qu'une très vague idée de ce qui s'est passé. Les rares ouvrages d'historiens chinois sur le sujet ont été publiés dans la région spéciale de Hong Kong (autonome jusqu'en 1997) et sont difficilement accessibles. Les sources occidentales sur le sujet ne sont également pas diffusées en Chine.

Le cinéma n'échappe évidemment pas à cette censure. De fait, très peu de films à notre connaissance traitent directement du sujet. Parmi ceux-ci, on trouve *Une jeunesse chinoise* (2006) de Lou Ye, qui pousse l'audace jusqu'à reconstituer quelques scènes d'affrontements avec les forces de l'ordre. Mais règle générale, les films qui s'inscrivent dans la foulée des événements de place Tiananmen se sont surtout consacrés à figurer le profond malaise qui a suivi la répression sanglante du mouvement du 4 juin. C'est le cas des deux autres films qui seront analysés dans ce chapitre : d'abord, *Conjugaison* (2001) de Emily Tang, élégie poignante qui se déroule durant l'hiver suivant les événements; puis, *Frozen* (1996) de Wang Xiaoshuai, qui reflète la situation d'une communauté artistique dans la Chine post-Tiananmen. L'analyse de ces deux films s'articulera autour du concept de vie nue tel que développé dans l'œuvre de Giorgio Agamben. Nous essaierons de montrer comment *Conjugaison* et *Frozen* se présentent

---

affaires d'Etat, « Concernant le bilan des morts et des blessés lors des troubles et des rébellions dans l'ensemble du pays », rapport daté du 10 juillet 1990 cité par Luo Bing, « Massacres de juin 1989 : le bilan secret de Pékin », *Perspectives chinoises*, n° 35, mai -juin 1996, p.6.

comme deux itinéraires filmiques qui illustrent le passage de la forme-de-vie à la « forme de survie », ou encore, de la singularité quelconque à la vie nue. Suivant le cadre général de notre thèse, nous allons essayer de dégager aussi radicalement que possible les éléments constitutifs de ce passage, qui constitue un élément clé de la production cinématographique chinoise contemporaine. Notons que cette première discussion du concept de vie nue sera en elle-même incomplète. Ce n'est que dans le cadre de l'analyse de quelques œuvres issues de la scène de l'art performatif chinois que nous aurons l'occasion de penser ce concept dans toute sa portée.

## 2. Tiananmen au cinéma : *une jeunesse chinoise* (2006) de Lou Ye

### *Une histoire... de censure*

Les nombreux problèmes entourant la production de *Une jeunesse chinoise* (2006) de Lou Ye démontre, si besoin il y était, la ferme intention des autorités chinoises de poursuivre leur politique d'étouffement médiatique concernant les événements de place Tiananmen. Petit récit d'une censure qui a fait la manchette des journaux du monde entier.

Le film a d'abord reçu les autorisations de tournage, puis une bande Beta a été présentée au Bureau du cinéma, qui a trouvé l'œuvre de mauvaise qualité. Entre-temps, la sélection de Cannes était intervenue, et plutôt que d'attendre le verdict sur la deuxième bande proposée, Lou Ye a choisi de ne pas laisser filer l'occasion de montrer son film au festival. Le film n'était pas interdit à ce moment-là, et le jour de la projection officielle, *Le Quotidien du Peuple* en a fait sa une, parlant de « la fierté de la Chine ».

À la conférence de presse cannoise, Lou Ye déclara que si la Chine veut être un pays moderne, il faudra qu'elle en finisse avec la censure, mais qu'en attendant, il était prêt à faire toutes les coupes nécessaires pour que le public chinois puisse voir son film. L'idée était de garder une version internationale intégrale et de sortir en Chine une version édulcorée, sans les scènes de sexe.

La riposte du Bureau du cinéma ne se fit pas attendre : tous les participants au film présents à Cannes sont rapatriés illico, ainsi que les journalistes qui couvraient l'événement. Puis, le couperet tombe : Lou Ye est interdit de tournage pour les cinq prochaines années. Pour le

reste, Lou Ye comme sa productrice sont libres de leurs mouvements et peuvent même travailler à l'étranger.

Deux points ont fâché la censure, dans cette longue chronique amoureuse des années 1990. D'une part des scènes sexuelles très explicites, d'autre part l'évocation de la révolte étudiante qui a conduit à la répression de Tiananmen. C'est l'aspect politique qui dérange le plus : visiblement, la Chine n'est pas encore prête à entendre parler de Tiananmen.

### *Passion et politique*

*Une jeunesse chinoise* est un film chargé à bloc d'idéalisme, à l'image de l'époque dans laquelle il tient lieu. La première partie du film se déroule durant l'année scolaire 1988-1989, alors que la belle Yu Hong (magnifique Hao Lei) quitte son village, sa famille et son fiancé pour étudier à Pékin. Elle y découvre un monde d'intenses expériences sexuelles et affectives et tombe follement amoureuse d'un autre étudiant, Zhou Wei (Guo Xiaodong). Leur rapport tourne au jeu dangereux alors qu'autour d'eux, les étudiants commencent à manifester, exigeant démocratie et liberté.

À la fin de l'année universitaire, elle choisira de retourner dans son village, tandis qu'il partira pour Berlin – 1989, c'est aussi l'année de la chute du Mur. Séparés, les amants ne s'oublieront pas, mais quand ils se retrouveront une dizaine d'années plus tard, rien ne sera plus comme avant.

*Une jeunesse chinoise*, c'est donc avant tout une histoire d'amour, intense et orageuse. Plus encore, c'est l'histoire d'une femme passionnée, engagée dans une quête d'authenticité sans compromis. L'ampleur des aspirations de cette « jeunesse chinoise » est concentrée dans cette protagoniste plus grande que nature et prête à tout pour aller au bout de ses convictions. La puissance du film réside en grande partie dans l'immense talent de cette jeune actrice, qui arrive à nous plonger dans une quête existentielle d'une rare intensité.

Fresque historique s'étendant sur plus de 10 ans, *Une jeunesse chinoise* est un film qui a du souffle. Malgré quelques longueurs et des accents parfois un peu trop pathétiques (surtout dans la deuxième partie), Lou Ye signe là une ode au désir libre inspirée et qui laisse passer quelque



chose de grand. Passion amoureuse et affirmation de l'individualité qui reflètent efficacement la tension politique de l'époque. Le cinéaste précise :

Lorsqu'on suit le destin de Yu Hong et Zhou Wei, on s'aperçoit que leur amour est hors de tout contrôle, qu'il dépasse les événements qu'il n'est pas maîtrisable (...) en 1989 les jeunes possédaient effectivement une certaine idée du romantisme. C'était la première fois que la Chine s'ouvrait au monde extérieur, après une longue période de confinement. Les jeunes se sont imprégnés tout d'un coup de toutes sortes d'idées nouvelles. C'était le début de la période des réformes dans le pays, les étudiants avaient le sentiment d'être plus libres que leurs prédécesseurs et qu'ils pouvaient tout faire. Aujourd'hui on sait que ce n'était qu'une illusion.<sup>11</sup>

Les années 80 en Chine se caractérisent par une grande effervescence intellectuelle favorisée par la politique d'ouverture mise de l'avant par Deng Xiaoping. Cette « fièvre culturelle » (*wenhua re*), qui culmine dans la deuxième moitié des années 80, rompt avec le monopole idéologique maoïste et se réclame du célèbre mouvement du 4 mai 1919, avec lequel il partage effectivement de nombreux points en commun.<sup>12</sup> Parmi ceux-ci, on note l'intérêt marqué pour la culture occidentale (en particulier pour la science et la démocratie), qui se double d'une critique impitoyable de la culture chinoise et du « caractère du peuple » (*guominxing*), lesquels sont tenus responsables des maux dont souffre la Chine. Les manifestations de la place Tiananmen sont clairement tributaires de cette ferveur collective. C'est donc dans le but de symboliser cette conjoncture nationale si particulière que Lou Ye met en scène une héroïne aussi passionnée, dont le nom signifie, tel qu'il nous est donné de l'apprendre dans le courant du film, « accumulation ».

Cet élan d'ouverture qui a animé la Chine durant les années 80 est brutalement réprimé par le massacre de la place Tiananmen. Dans le cadre du film, cette rupture historique coïncide avec la rupture dramatique entre Yu Hong et Zhou Wei : ce dernier la trompera avec sa meilleure amie, Li Ti (Hu Ling), au moment même où le campus entre dans la tourmente politique. Et c'est sans compter que le couple adultère se fera prendre sur le fait par des agents de l'ordre du campus, entraînant des répercussions qui dépassent la simple sphère privée. En effet, comme il est interdit d'avoir des rapports sexuels dans les dortoirs de l'université, à l'adultère proprement dit s'ajoute l'opprobre d'une condamnation morale institutionnelle dont la signification dans

<sup>11</sup> [http://www.allocine.fr/film/anecdote\\_gen\\_cfilm=110684.html](http://www.allocine.fr/film/anecdote_gen_cfilm=110684.html)

<sup>12</sup> Dans la foulée du mouvement du 4 mai 1919, les années 80 en Chine ont souvent été appelées « mouvement des nouvelles Lumières » ou « deuxième mouvement de la nouvelle culture ».

l'économie du film ne laisse aucun doute : l'ordre social, dont on pouvait espérer une réforme radicale, se referme désormais sur les individus. C'est ainsi que l'étudiant qui annonce la nouvelle à Yu Hong lui conseillera de ne plus le revoir – décence publique oblige.

Le reste du film ne sera que l'histoire d'un interminable exil qui porte la trace indélébile des tragiques événements passés. Zhou Wei et quelques amis se réfugieront à Berlin, où Li Ti mettra finalement fin à ses jours sous les yeux de Zhou Wei, tout juste avant le départ de celui-ci pour la Chine. Pour ce qui est de Yu Hong, ce sera un exil « intérieur » sous forme d'errance à travers la Chine, où l'idéalisme initial cèdera progressivement place aux impératifs de la survie, sans jamais tout à fait lui faire oublier son histoire avec Zhou Wei. Cette errance suit une trajectoire que Lou Ye, revenant sur l'importance de la situation géographique des personnages décrit ainsi :

[Yu Hong vient] de Tumen, une ville du nord-est du Pays. C'est au moment des repérages que nous avons déterminé les origines de Yu Hong. Nous sommes allés dans cette région pour trouver un endroit près de la frontière avec la Corée du Nord, là où la Russie, la Corée du Nord et la Chine se touchent. Nous sentions que sa provenance géographique pouvait avoir une certaine influence sur le personnage. Initialement nous voulions commencer l'histoire dans le nord et progresser suivant un axe nord-sud, parallèle au développement général de la Chine. Le film devait même se terminer à Shenzhen. Finalement, il commence à Pékin, s'arrête un moment à Wuhan et continue lentement vers le sud. Cette progression est liée à l'histoire de Yu Hong qui se dirige vers des villes plus ouvertes, où le développement est plus rapide.<sup>13</sup>

Suivant ces indications topographiques, ajoutons que le film se clôt dans un authentique non-lieu, aux abords de l'autoroute qui relie Beijing à la station balnéaire de Beidaihe, non loin d'où Yu Hong s'est établie avec son mari. Cette ultime rencontre marque l'impossibilité pour les amants de renouer sur les bases de leur amour passé; et l'autoroute/non-lieu, symbole des immenses progrès économiques de la Chine durant cette décennie où ils ont été séparés, de refléter cette froide impersonnalité qui s'est désormais insinuée entre leurs corps jadis fiévreux.

Un dernier aspect de ce film mérite d'être relevé, qui prépare le terrain pour une réflexion sur la question de la vie nue. Pour rendre compte de l'intensité et de l'atmosphère unique qui ont caractérisé les événements de la place Tiananmen, Lou Ye a choisi de filmer une histoire d'amour torride et passionnée. Cela peut sembler à première vue un choix banal, mais dans le

---

<sup>13</sup> [http://www.allocine.fr/film/anecdote\\_gen\\_cfilm=110684.html](http://www.allocine.fr/film/anecdote_gen_cfilm=110684.html)

contexte du cinéma chinois contemporain, c'est un choix qui porte à réfléchir. Dans *Une jeunesse chinoise*, passion amoureuse, affirmation individuelle et revendications politiques s'enchevêtrent étroitement, faisant ainsi contraste avec un élément central du cinéma indépendant chinois des dernières années : la prolifération de la figure de la prostituée, étroitement liée à la prépondérance des impératifs économiques dans la Chine post-Tiananmen. On trouve une introduction paradigmatique de cette figure dans le film *Conjugaison* de Emily Tang, que nous allons à présent analyser.

### 3. *Conjugaison* de Emily Tang (2001) ou les restes de Tiananmen

*J'ai essayé de revoir cette question, mais il n'y a pas de chronologie à mon livre d'histoire et sur chacune des pages s'étalent les mots: « humanité », « justice », « morale ». Comme de toute façon je ne parvenais pas à m'endormir, j'ai lu attentivement pendant la moitié de la nuit jusqu'au moment où j'ai décelé quelque chose d'écrit entre les lignes, deux mots remplissaient le livre tout entier: « Dévorer l'homme ».*  
Lu Xun, *Le journal d'un fou* (1918)

#### *Conjuguer – la vie*

Il est difficile de mesurer la profondeur du traumatisme causé par le massacre de la place Tiananmen. La tâche est rendue d'autant plus difficile que le silence imposé par le gouvernement chinois sur les événements perdure encore près de 20 ans plus tard, limitant considérablement les possibilités d'une réappropriation collective du sens de ce drame humain. *Conjugaison*, le premier long-métrage de Emily Tang, témoigne de ce profond malaise :

Il y a plus de 10 ans, il s'est passé un événement historique grave à Pékin. J'étais alors étudiante. Cet événement a pesé lourd sur la jeunesse chinoise et nous n'arrivons toujours pas à dissiper les ombres. Si, face à la réalité, la plupart des gens ont choisi la fuite, c'est que, quand il n'y avait plus d'échappatoire dans la vie réelle, on ne pouvait que fuir dans son idéal. Mais souvent, le renoncement rend plus désespéré encore. Quant à nous, dans l'hiver qui suivait l'été 89, ce sentiment d'une lourde pesanteur a envahi tout le monde et atteint son point culminant. C'est de ce sentiment qu'est né mon film, qui tente de mettre à jour le tréfonds de quelques âmes en mutation.<sup>14</sup>

La terreur de la répression impose le calme. Il règne un silence de mort. Les étudiants ne s'intéressent plus à la situation du pays, ils adoptent la politique des quatre négations à

<sup>14</sup> <http://www.abc-lefrance.com/fiches/Lachineestproche.pdf>

l'encontre des médias : ne pas écouter, ni lire ni regarder, ne pas croire, ne pas demander. Ils se réfugient dans des histoires d'amour, dans l'alcool, le mahjong : comme les personnages de *Conjugaison*, ils essaient de faire passer le temps, de passer à autre chose – de simplement *passer*. Comme nous le verrons plus loin avec *Frozen*, c'est le simple fait de vivre qui devient problématique : un monde s'est brisé, et avec lui, les aspirations de toute une génération. « Hiver, 1989 – Les balles les ont épargnés / mais pas la vie », peut-on lire sur la pochette du VCD. *Conjugaison* décrit les amours difficiles d'un jeune couple non-marié cherchant à se construire un chez-soi à l'abri de la tourmente de l'époque malgré l'illégalité de leur situation (à l'époque, il fallait être marié pour qu'un homme et une femme puissent partager le même appartement). Récit de leur engagement dans une vie active précaire, la tristesse du renoncement à leur idéal et le souvenir de leurs camarades disparus, *Conjugaison* marque un temps mort, un temps auquel aucun verbe ne peut se conjuguer. Il suggère avec une rare efficacité comment la fracture historique vient s'insinuer dans la grammaire intime de l'existence, entre les sujets et les verbes (ces « mots-mouvement » comme on les appelle en chinois), paralysant toute mise en action.<sup>15</sup>

Dans le cadre du film, le thème de la conjugaison cristallise de nombreux éléments représentatifs de la situation post-Tiananmen et se voit investi d'une cruelle ironie. D'abord, il faut souligner que dans la langue chinoise, les verbes sont invariables : il n'y a pas de conjugaison proprement dite. Le thème de la conjugaison implique donc d'entrée de jeu la référence à l'étranger, et dans ce cas-ci, à la France, le pays des droits de l'homme. Xiao Qing, la protagoniste principale du film en compagnie de Guo Song, son amoureux, est serveuse dans un café et se passionne pour la culture française. Vers le début du film, on la voit en classe, qui étudie la conjugaison des verbes au passé. Le plafond de sa chambre pour sa part est tapissé de petites feuilles sur lesquelles on trouve des verbes conjugués au présent de l'indicatif, verbes qu'elle observe à distance, avec des jumelles. La métaphore de la disjonction grammaticale et de l'impossibilité à conjuguer sa vie au politique présent prend tout son relief dans le rapprochement qui est fait dans le film avec le 200<sup>ème</sup> anniversaire de la révolution

---

<sup>15</sup> Emily Tang explique que la décision d'explorer les effets psychologiques des événements de la place Tiananmen découle en partie des restrictions budgétaires qui ont affecté la production du film : « Pour une question de budget, notre production, qui se veut indépendante, n'arrive pas à reconstituer les scènes historiques de l'époque, de sorte que je ne peux que focaliser sur ce que ressentent mes personnages à la suite de cet événement. Presque tous les faits et les conflits extérieurs sont évités pour laisser place aux conséquences qu'ils ont apportées au monde mental. » <http://www.abc-lefrance.com/fiches/Lachineestproche.pdf>

française. Le rapport indirect établi entre les événements de la place Tiananmen et ceux de la révolution française a pour effet d'accroître les sentiments d'enlèvement et d'enfermement qui paralysent les personnages.<sup>16</sup> Enfermement que le film souligne en faisant directement référence à une directive gouvernementale nouvellement en vigueur qui oblige les étudiants diplômés à « servir le pays » pendant 6 ans ou, le cas échéant, à s'acquitter de frais supplémentaires s'élevant à 20 000 yuans, une somme astronomique pour l'époque. Comme nous avons pu le constater plus tôt avec *Une jeunesse chinoise* et ses scènes berlinoises, la question de l'exil est l'un des thèmes récurrents de la période qui suit immédiatement Tiananmen, et *Conjugaison* ne fait pas exception.

*Du politique à l'économique : réduire à feu doux*

治大国若烹小鲜

*Gouverner une grande nation, c'est comme cuire un petit poisson.*

Laozi, *Daodejing*, chapitre 60

*Conjugaison* se termine sur l'annonce de la levée de la loi martiale dans certains quartiers de Beijing, ce qui démontre, aux dires du gouvernement, que le Parti est en mesure de gérer convenablement les affaires de l'État et d'assurer la stabilité à long terme du pays. La fin de l'annonce est particulièrement intéressante : « Peu importe les turbulences qui peuvent affecter le cours du monde, nous marcherons toujours fermement sur la voie du socialisme ». Au-delà de la répression proprement dite et de ses effets traumatiques, les événements de la place Tiananmen marquent un point tournant dans l'évolution de la Chine vers l'économie de marché et la mise en place d'un « socialisme à la chinoise », euphémisme désignant le régime capitaliste autoritaire qui a prévalu jusqu'à aujourd'hui. La répression du mouvement a été menée par les tenants de la ligne dure au sein du parti (Li Peng en tête) et elle a contribué à renforcer leur position à l'intérieur de celui-ci, au détriment des tenants d'une ligne plus modérée.

---

<sup>16</sup> Le contraste est d'autant plus prégnant que la Chine révolutionnaire s'est longtemps pensée en relation à la révolution française. « The French and Russian Revolutions were central models for China, and orientations towards them defined the political divisions of the time. The New Culture movement of the May Fourth period championed the French Revolution, and its values of liberty, equality and fraternity (...) Following the crisis of socialism and the rise of reform in the 1980s, the aura of the Russian Revolution diminished and the ideals of the French Revolution reappeared. » Wang Hui, "Depoliticized politics, from east to west", *New Left Review*, 41, 2006.

L'intensification des réformes économiques qui a suivi les manifestations s'accompagne d'un changement radical au niveau des mentalités : suite à l'idéalisme politique qui caractérisait les années 80, on assiste en effet à l'adoption en bloc au sein de la population d'une vision du monde essentiellement orientée par l'idée de croissance économique. He Baogang donne un aperçu de ce revirement de situation:

After the Tiananmen demonstrations of 1989, some intellectuals and dissidents talked about 'yishang yangzheng', promoting political activities through wealth or engagement in business. Increasingly a different trend has taken over: "jinshang qizheng", business interests eclipsing political interests.<sup>17</sup>

Pour le milieu cinématographique, l'intensification des réformes économiques et l'éclipse du politique qui lui est corollaire auront des conséquences considérables. Outre des conditions de production beaucoup moins favorables que celles qui prévalaient dans les années 80 en raison de l'abandon progressif du système de production subventionné par l'État ainsi que d'un resserrement de la censure, les cinéastes qui ont émergés après Tiananmen ont également dû faire leur deuil du climat d'ouverture intellectuelle si particulier qui régnait avant les tristes événements. À la « fièvre culturelle » se substituera en effet ce que certains ont appelé, non sans nostalgie, la « fièvre culturelle consumériste » (*wenhua xiaofei re*). Pour Wang Chao, un cinéaste de la 6<sup>ème</sup> génération,

Les années 80 ont été un âge d'or pour les intellectuels chinois. Les cinéastes de la 5ème génération comme Zhang Yimou et Chen Kaige étaient intégrés à la société et ont accompagné ses évolutions jusqu'aux événements de Tiananmen. Leurs films alimentaient un débat esthétique assez riche. Nous souffrons de la nostalgie de cette époque. Pour nous, tout ça n'existe plus, nous sommes seuls et marginalisés.<sup>18</sup>

Dans le cadre de ce travail, il importe de conceptualiser aussi clairement que possible cette éclipse durable du politique qui détermine en profondeur notre époque. Dans l'introduction, nous avons parlé d'une réduction du politique à une question de gestion économique ou *postpolitique*. Au début de ce chapitre, nous avons fait rapidement référence à ce phénomène en parlant du passage de la forme-de-vie à la forme de survie. Avec élégance et concision et il y a déjà plus de 40 ans, Vaneigem résume cette idée : « Survivre est, sous le règne de

---

<sup>17</sup> Baogang He, "Chinese intellectuals facing the challenges of the new century", in Edward Gu (dir.) et Merle Goldman, *Chinese intellectuals between state and market*, Routledge Curzon, London & New York, 2004, p.270.

<sup>18</sup> Cité in Luisa Prudentino, *Le regards des ombres*, Bleu de Chine, Paris, 2003, p.69.

l'économisme, à la fois nécessaire et suffisant. »<sup>19</sup> L'attitude survivaliste qui prédomine à l'ère postpolitique ne semble pouvoir être abordée comme telle que lorsque conçue sous la forme d'une réduction. Parler de réduction implique que quelque chose soit perdu ou à tout le moins diminué dans le processus. Tout le défi de notre travail consiste à rendre compte de cette perte, laquelle suppose, en dernière analyse, qu'il y ait quelque chose comme une dimension politique essentielle à l'existence humaine. C'est dans ce contexte que s'articule la distinction conceptuelle à la base du travail d'Agamben entre vie nue et forme-de-vie, distinction fondée dans l'optique d'une politique du désœuvrement. Notre hypothèse est que le cinéma chinois contemporain nous offre un accès privilégié pour aborder ce problème, dans la mesure où, pour des raisons complexes qui renvoient ultimement au processus de globalisation économique, il apparaît intimement pénétré par l'exigence de répondre à la question : *comment filmer cette réduction?*

Dans *Il regno e la gloria*, l'avant-dernier volume de la quadrilogie *Homo sacer* encore inachevée, Agamben développe une généalogie théologique de l'économie et du gouvernement qui tente de comprendre pourquoi le pouvoir en Occident a assumé la forme d'une économie. L'économie politique moderne apparaît ainsi comme une sécularisation du dogme de l'*oikonomia* trinitaire développée par les Pères de l'Église. Selon Agamben, l'introduction d'une logique économique à l'intérieur de la sainte-trinité sert essentiellement à couvrir la fracture stasiologique, c'est-à-dire politique, qui traverse toute communauté : « puisque même une monarchie peut donner lieu à une guerre civile, à une *stasis* interne, seul le déplacement d'une rationalité politique vers une « économique » peut garantir contre ce danger. »<sup>20</sup>

Étymologiquement, *oikonomia* signifie administration de la maison. L'*oikonomia* se présente comme une organisation fonctionnelle, une activité de gestion; ce paradigme « gestionnel » définit la sphère sémantique du terme *oikonomia*.<sup>21</sup> On sait que chez Platon, la distinction entre *oikos* et *polis* ne se présente pas, comme chez Aristote, dans les termes d'une opposition. C'est en ce sens que Aristote critique la conception platonicienne de la *polis* et reproche à son maître d'insister excessivement sur le caractère unitaire de la cité, risquant ainsi de la transformer en une maison. « Il est évident que si le processus d'unification vient pousser jusqu'à un certain

---

<sup>19</sup> Vaneigem, Raoul. *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*. Gallimard. Paris. 1967, p. 90.

<sup>20</sup> Giorgio Agamben, *Il regno e la gloria*, Neri Pozza, Vicenza, 2007, p. 26.

<sup>21</sup> *Il regno e la gloria*, p.31 et suivantes.

point, écrit-il, il n'y aura plus de cité. Une cité est par nature multiple, et si elle devient trop *une* elle ne sera plus une cité mais une maison (*oikia*) »<sup>22</sup> Si le politique est essentiellement multiple, on comprend peut-être déjà un peu mieux pourquoi le passage du politique à l'économique fait l'effet d'une réduction et vient effectivement représenté comme tel.

L'analyse du rapport complexe entre *oikos* et *polis* chez Agamben trouve une résonance pour le moins étonnante dans le travail d'Ackbar Abbas sur la « décadence » à Hong Kong. Pour Abbas, le concept de décadence ne renvoie pas tant à l'idée de déclin qu'au type d'effets produits par la situation coloniale de Hong Kong sur l'expression des énergies vitales présentes. De *l'oikos* à l'administration coloniale, il n'y aurait qu'un pas, qu'Abbas franchit en montrant comment celle-ci réduit l'horizon du multiple politique à la sphère une de l'économie :

One of the effects of a very efficient colonial administration is that it provides almost no outlet for political idealism (...); as a result, most of the energy is directed toward the economic sphere. Historical imagination, the citizens' belief that they might have a hand in shaping their own history, gets replaced by speculation on the property or stock markets, or by an obsession with fashion or consumerism. (...) we find therefore not an atmosphere of doom and gloom, but the more paradoxical phenomenon of doom and boom: the more frustrated or blocked the aspirations to "democracy" are, the more the market booms. (...) If the situation I have been describing can be called decadent, it is decadent not in the sense of decline (because we see what looks like progress everywhere) but in the sense of a one-dimensional development in a closed field.<sup>23</sup>

On peut sans peine transposer l'analyse de la situation coloniale de Hong Kong proposée par Abbas à la situation post-Tiananmen en Chine. Avec la répression du mouvement de contestation, l'horizon politique qui s'était ouvert durant la décennie 80 se referme brutalement, ne laissant guère d'autres possibilités que de se plonger corps et âme dans le développement économique. La situation chinoise est d'autant plus paradoxale que le régime continuera de se réclamer du socialisme, et par extension, d'une certaine prédominance du politique. Avec *Conjugaison*, Emily Tang arrive à montrer comment cette réduction à l'économie se présente comme forme de survie, ou en d'autres mots : comment le processus de réduction au pur économique correspond, sur le plan humain, à un processus d'extraction de vie nue.

---

<sup>22</sup> *Il regno e la gloria*, p.35.

<sup>23</sup> Ackbar Abbas, *Hong Kong : Culture and the Politics of Disappearance*, University of Minnesota Press, 1997, p.5.



*Conjugaison* culmine dans une scène d'une grande puissance poétique, qui reprend pour son compte le célèbre motif du cannibalisme développé par Lu Xun dans *Le journal d'un fou* (1918).<sup>24</sup> À l'origine, ce thème sert à stigmatiser l'arriération matérielle et intellectuelle qui caractérisait la Chine selon Lu Xun et les intellectuels à l'origine du mouvement du 4 mai 1919. *Le journal d'un fou* raconte l'histoire d'un homme qui entre dans une sorte de délire paranoïaque qui lui fait soupçonner que tous ses congénères se sont ligués contre lui et projettent de le manger. Pour expliquer cette haine dont il se croit l'objet, le fou raconte qu'elle découle peut-être du fait qu'il y a une vingtaine d'années, il a marché sur de vieilles feuilles comptables appartenant à M. Gu Jiu. En chinois, « gu jiu » signifie « temps anciens ». Lu Xun ne fait pas de mystère sur la signification de la métaphore du cannibalisme : la tradition chinoise dévore ses propres enfants et est à la source de l'arriération du pays; il faut donc s'en débarrasser.

Rarement une culture s'est aussi radicalement niée que dans les années postérieures à ce mouvement qui reflète les frustrations des intellectuels aux prises avec une réalité chinoise humiliante et en mal de modernité (...) qui prône une culture radicalement nouvelle (*xin wenhua*) dont la modernité doit passer par une occidentalisation totale (*quanpan xibua*) (...) <sup>25</sup>

L'importance de ce mouvement dans l'histoire chinoise moderne explique au moins en partie la récurrence persistante des arguments de type « culturalistes » dans le débat public chinois concernant la prétendue incompatibilité, ou au contraire, tel que défendu par les « nouveaux confucéens », la parfaite compatibilité culturelle entre tradition chinoise et démocratie. Dans la décennie 80, c'est la thèse de l'incompatibilité qui prédomine, et le film d'Emily Tang demeure en cela fidèle à l'époque qu'elle cherche à penser. Suivant ces indications, on peut par ailleurs d'autant mieux apprécier le rôle joué dans le film par la référence à la France et à sa révolution, symbole par excellence de la modernité et de la démocratie.

Dans *Conjugaison*, la métaphore du cannibalisme se présente sous la forme apparemment anodine d'une histoire que Xiao Qing raconte pour divertir ses clients attablés au bar du café où elle travaille. Une femme battue par son mari décide de le tuer. Elle aigüise son couteau,

---

<sup>24</sup> Lu Xun est considéré comme le père de la littérature moderne en Chine. En 1904, dans le cadre de ses études au Japon, il entre à l'École de Médecine car il rêve de devenir médecin réformateur et moderniste. Mais convaincu que « la Chine a davantage besoin de littérature pour changer sa mentalité que de médecine pour soigner sa santé », il change de vocation et devient l'une des figures inspiratrices du mouvement du 4 mai 1919. Son œuvre développe une critique impitoyable du « caractère national » (*guominxing*) chinois et en particulier sa « mentalité d'esclave », imputée à 2000 ans de despotisme et à la tradition confucéenne.

<sup>25</sup> Anne Cheng, « Des germes de démocratie dans la tradition confucéenne? », in Pierre-Étienne Will et Mireille Delmas-Marty (ed.), *La Chine et la démocratie*, Fayard, Paris, 2007, p.89.

encore et encore, et le poignarde. Mais comme le souligne Xiao Qing, « il est plus facile de tuer des gens que de disposer de leurs corps morts. » Xiao Qing interrompt ainsi son récit, laissant chacun sur sa faim. L'allusion au massacre est voilée, mais efficace : que faire des restes après s'être livré à une boucherie? On peut toujours les cuisiner...

La petite histoire racontée par Xiao Qing trouvera son dénouement quelques minutes plus tard, dans une séquence dont la composition est certainement parmi les plus riches du cinéma chinois des dernières années. Xiao Qing se trouve dans un motel en compagnie d'un homme d'affaire qu'elle a rencontrée au café. Ils regardent la télé, assis côte-à-côte sur le divan, visiblement mal à l'aise. Pendant ce temps, dans la cuisine du restaurant ouvert par son ami, Guo Song se met à l'ouvrage. Il sort un long couteau, l'aiguise, et commence à couper un gros morceau de bœuf en fines lamelles pour faire de la viande à fondue. Les morceaux de viande rouge vif s'accumulent dans un bol placé devant lui, tandis qu'en voix-off on entend Xiao Qing poursuivre le récit de l'histoire là où elle avait laissé :

Après la mort de son mari, la femme mena une vie paisible. Elle raconta aux autres que son mari s'était perdu. Au début, les villageois ne la crurent pas, mais avec le temps, plusieurs finirent par y croire. Finalement, plus personne ne fit plus mention de la disparition. Plusieurs années passèrent. Même la femme n'arrivait plus à se rappeler clairement les événements. Mais un jour, la sœur cadette du mari vint souper et demanda : « où est mon grand frère? » La femme répondit : « Il s'est perdu il y a longtemps, tout le monde le sait. » Elle dit tout cela avec la conscience tranquille, comme si elle pensait que personne ne pouvait connaître la vérité. Son fils de deux ans était sur les lieux à l'époque, mais bien sûr il ne pouvait pas s'en être souvenu. De toute façon, le fils devint muet par la suite. Cependant, avant que le souper ne prenne fin, son fils se mit soudainement à parler. Il demanda : « maman, est-ce qu'on peut maintenant manger la viande de papa dans le pot à marinade? »

Cette dernière phrase coïncide avec un plan montrant Xiao Qing dans la pénombre, adossée à la tête du lit et s'allumant une cigarette, geste qui confirme indirectement, si besoin il y était, la nature de la relation entre elle et l'homme inconnu. Cette mise en scène tout en finesse d'une prostitution d'un soir comme moyen de subsistance en ce premier hiver post-Tiananmen préfigure avec éloquence la centralité de la question de la prostitution dans le cinéma de la 6<sup>ème</sup> génération. Le traitement extrêmement suggestif qu'Emily Tang réserve à ce thème lui octroie une valeur quasi-paradigmatique : en juxtaposant prostitution, images de coupe de viande crue et récit cannibale, elle pave la voie à une interprétation de ce phénomène fondée sur le concept

de vie nue – entendue ici comme vie hachée menue pour pouvoir être vendue (et consommée) à la pièce. Paraphrasant Debord, on pourrait ainsi dire que la prostitution se soumet les hommes (*sic*) vivants dans la mesure où l'économie les a déjà soumis.

Suite à l'image de Xiao Qing en train de fumer, la séquence se poursuit avec un retour en gros plan sur le bol rempli de lamelles de viande, auquel vient s'ajouter une musique étrange, à la fois fuyante et angoissante, qu'on avait déjà entendue à quelques reprises auparavant dans le film. La linéarité et la répétitivité du mouvement de coupe effectué par Guo Song, l'accumulation désordonnée et insistante d'éclats de rouge-viande et le rythme saccadé de la musique marquent un deuxième temps dans la séquence. En rupture avec la mise en suspens narrative précédente, ils créent l'effet d'une automatisation, la mise en place d'un dispositif par lequel l'énergie vient canalisée vers une production unidimensionnelle en champ clos comme Abbas le soulignait en rapport à ce qu'il définit comme décadence. Le phénomène de réduction économique, illustré une première fois par l'acte de prostitution, est confirmé par le caractère machinal du geste de coupe, que la juxtaposition d'un troisième élément diégétique entérinera de manière extrêmement troublante et, à la limite, paradoxale.

Ce troisième élément, c'est la lecture en voix-off de la dernière des lettres rédigées par un énigmatique personnage disparu suite aux événements de place Tiananmen, « Doigt de pied ».<sup>26</sup> La lecture en voix-off de ces lettres joue un rôle de premier plan dans le déroulement du film, leurs interpolations répétées venant rappeler la présence spectrale des victimes des événements du printemps.

Cette dernière lettre est particulièrement touchante, qui prend la forme d'une bénédiction et d'un adieu. Elle l'est d'autant plus si on considère qu'elle a été envoyée de Delingha, une petite ville isolée du Qinghai, province éloignée de l'ouest de la Chine, aux limites du Xinjiang et du Tibet. Delingha est en fait un des plus grands camps de réforme par le travail (*laogai*), un camp comme on en trouve encore dans certaines régions éloignées de la Chine et où de nombreux participants aux manifestations de la place Tiananmen ont été envoyés.<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> Si le film ne confirme jamais l'identité du destinataire, il y a par contre matière de croire qu'elles ont en fait été écrites par « Doigt de pied » lui-même. C'est du moins la conclusion à laquelle arriveront ses proches Tian Yu et Guo Song, à qui les lettres sont finalement parvenues.

<sup>27</sup> De nos jours, on trouve également dans ces camps des activistes qui reconnaissent le pape, des résistants tibétains et un nombre important de pratiquants du Falun Gong. Notons également que ces camps de travail

*Sœur, à partir de demain je serai un homme heureux. Nourrir les chevaux, couper du bois, parcourir le monde*  
*Sœur, à partir de demain prend soin de la nourriture et des légumes;*  
*Sœur, à partir de demain écrit à tous nos proches. Informe-les de mon bonheur.*  
*Ce que l'éclair du bonheur m'a révélé, je le révélerai à tous.*  
*Sœur, donne à chaque rivière et à chaque montagne un nom chaleureux.*  
*Étranger, je te bénis toi aussi*  
*Je te souhaite un futur étincelant.*  
*Que les amoureux puissent se marier*  
*Je souhaite que tous puissent trouver le bonheur sur cette terre*  
*Tout ce que je veux c'est me retrouver face à la mer lorsque le printemps est chaud et que les fleurs sont en éclosion.*

Le ton poétique et recueilli de la lettre se marie au caractère fugace et énigmatique de la trame sonore. Étonnamment, plutôt que de réduire à néant les efforts de Guo Song ou de les faire apparaître comme vains et sans intérêt (c'est une possibilité qui, compte tenu de la charge critique latente que comporte cette séquence, aurait été parfaitement envisageable), la lecture de la lettre crée un effet de disjonction qui accentue la réduction économique sans pour autant tomber dans l'amertume ou l'acrimonie. Tel est le paradoxe de cette scène, qui préserve le caractère tragique des circonstances tout en ouvrant sur le caractère sacré du banal quotidien. L'insistance sur l'illumination et le bonheur ainsi que la répétition dans la lettre du syntagme « à partir de demain » y joue certainement pour beaucoup, qui viennent se confondre au caractère résolu des efforts de Guo Song et les tournent vers l'avenir, pour ainsi dire. Cette bénédiction en forme de prière, qui se porte vers le souci de la vie de tous les jours et semble montrer la voie d'une rédemption, ne pourrait-on pas, en dernière analyse, la considérer comme figure sublime d'une célébration de l'*oikonomia* retrouvée, d'un retour à la vie domestique éloigné de toute prétention *politique*?

La séquence prendra fin au petit matin, sur une note volontairement plus prosaïque. Le client raccompagne Xiao Qing chez elle. À sa sortie de la voiture, la musique s'achève sur une exclamation incongrue, en français de surcroît : « Sophie – je t'aime. » En silence, Xiao Qing regagne la maison, où l'attend son copain. Un cycle nocturne initiatique prend fin – un fragment de survie s'est bouclé.

---

font partie intégrante de l'économie chinoise. Le directeur de camp est considéré comme un chef d'entreprise, et comme le souligne un document du bureau du *laogai* du ministère de la justice, « nos installations du *laogai* sont à la fois des services de l'État et des entreprises spécialisées » (Extrait du *Manuel de réforme de procédure criminelle approuvé par le Bureau du laogai du ministère de la Justice*, cité par <http://fr.wikipedia.org/wiki/Laogai> )

#### 4. *Frozen* de Wang Xiaoshuai : la performance comme extraction de vie nue?

*Une histoire de censure...encore*

Wang Xiaoshuai (1966) est un des plus importants cinéastes de la 6<sup>ème</sup> génération. Parmi les films qu'il a réalisés, on trouve *The Days* (1993), *So Close to Paradise* (1998), *Beijing Bicycle* (2001), *Drifters* (2003) et *Xiao Hong* (2005). Comme plusieurs cinéastes de sa génération, il souffrira beaucoup de la censure : par exemple, la sortie de son film *So Close to Paradise* a été retardée pendant près de trois ans (moyennant de nombreuses retouches), ce qui a eu pour effet d'hypothéquer sérieusement sa distribution en salle, personne ne voulant plus en faire la promotion suite à un si long délai.

*Frozen* a été filmé à peu près à la même période que *So Close to Paradise*. Afin de ne pas compromettre la production, Wang Xiaoshuai décida de réaliser ce film sous le pseudonyme *wu ming*, qui signifie « anonyme » en chinois. *Frozen* est un film sur la situation d'une petite communauté artistique de Beijing suite aux événements de Tiananmen. *Frozen* vient pour ainsi dire « figer » sur pellicule un moment d'extrême désabusement; il constitue une expression directe et provocante du désespoir de l'époque. En ce sens, il s'inscrit directement dans la suite de *The Days*, son premier long-métrage, qui met également en scène le malaise lancinant de la jeunesse chinoise suite aux événements de 1989.

Le film raconte l'histoire d'un artiste qui décide de performer son propre suicide à travers quatre rituels liés aux quatre saisons. À l'origine, le film devait s'appeler *Le grand jeu*, pour refléter cette part d'indétermination qui entoure la mise en scène d'un suicide en contexte de performance. Dans une entrevue accordée à Michael Berry, Wang Xiaoshuai explique comment il a commencé à s'intéresser au monde de l'art performatif et comment il en est venu à faire un film sur ce sujet :

L'art performatif était assez populaire en Chine en 1994; cependant, seul un nombre limité d'artistes travaillaient dans ce secteur. Leur situation n'était pas très bonne non plus; ils n'étaient pas autorisés à participer à la plupart des expositions, et celles qui malgré tout avaient lieu étaient le plus souvent fermées un peu plus tard. (...) Il y a eu une exposition d'art performatif à peu près en même temps que l'anniversaire de l'incident de la Place Tiananmen. J'avais entendu dire que certains artistes avaient été arrêtés peu de temps après à cause du mauvais timing. Cet

incident m'a beaucoup déprimé, un sentiment accru d'autre part par ma propre expérience de cinéaste. Je sentais que l'atmosphère régnante était terriblement décourageante – c'était une atmosphère dans laquelle l'art étaient en train de suffoquer. C'est à cette époque que les gens ont commencé à parler d'un jeune artiste qui s'était suicidé. Était-ce vrai? Ou cela faisait –il partie d'une performance?<sup>28</sup>

### *L'art performatif en Chine : premier aperçu*

C'est dans la deuxième moitié des années 80 que l'art performatif prend son essor en Chine, à une époque où les artistes chinois s'ouvrent avec enthousiasme aux courants artistiques occidentaux. L'art performatif devient rapidement un des moyens d'expression privilégié de l'avant-garde. Parmi les performances les plus célèbres de cette première période, on trouve l'historique *Shooting Incident (qianji shijian)* de Xiao Lu et Tang Song, performance réalisée le premier jour de l'exposition China/avant-garde le 5 février 1989 à Beijing et qui mena immédiatement à sa fermeture. Sur l'appel de Tong, l'artiste Xiao Lu tire deux coups de feu dans sa propre installation intitulée *Dialogue (Duihua)* et s'enfuit. Tang Song sera arrêté sur place et Xiao Lu se rendra à la police peu de temps après. Les deux seront relâchés trois jours plus tard. Ces coups de feu sont parfois considérés comme « le premier coup de feu du 4 juin », en référence aux événements qui suivront quelques mois plus tard. Plusieurs artistes choisiront en effet de rejoindre les manifestants avec des bannières spécialement conçues pour l'exposition China/Avant-garde, arborant un symbole routier « *U-turn* interdit », marquant ainsi leur détermination à ne pas faire « marche arrière » sur le plan des revendications politiques.<sup>29</sup>

Suite à Tiananmen, l'art performatif connaîtra des jours difficiles. Comme le souligne Wang Xiaoshuai dans l'entrevue citée précédemment, il devient très difficile d'organiser des performances et il n'est pas rare que des artistes soient emprisonnés pour y avoir participé. Selon Colin Chinnery, « In 1994 artists were still being thrown into prison for simply taking their clothes off in private exhibitions. »<sup>30</sup> L'art performatif est considéré comme une activité

<sup>28</sup> « Wang Xiaoshuai : Banned in China », in Michael Berry, *Speaking in Images*, Columbia University Press, New York, 2005, p.168. Plus loin dans l'entrevue, Wang Xiaoshuai précisera que « la personne qui a fait ça dans la vraie vie est morte, pas durant un enterrement glacé ou une autre performance; il devint fou et s'est suicidé. » (p.170).

<sup>29</sup> Voir Wu Hung «Pushing the Limits: Chinese Experimental Art from 1979 to 1999», in *Transience: Chinese Experimental Art at the End of the Twentieth Century*, The David and Alfred Smart Museum of Art and the University of Chicago, 1999, p.11–26.

<sup>30</sup> Colin Chinnery, «Politics and Culture: The Special Landscape of Beijing» in *China Live: Reflections on Contemporary Performance Art*, China art center and LiveArt UK, London, 2005, p.15.

immorale par les autorités et, dans ces conditions, plusieurs artistes performatifs décident d'immigrer à l'étranger. Ceux qui restent expriment invariablement le malaise profond qui sévit. En phase avec la prédominance croissante de l'économie dans la Chine post-Tiananmen, Zhu Fadong réalise en 1994 une performance qui consiste à marcher dans les rue de Beijing avec une affiche collée dans le dos sur laquelle il est écrit : « Cet homme est à vendre – prix à négocier sur place ». Une autre performance symbolise d'une manière autrement plus poétique le malaise omniprésent de l'époque lié à la réduction économique: *Ajouter un mètre à une montagne inconnue* (1995), performance réalisée par un groupe d'artistes du « Village de l'est », une communauté artistique établie dans la périphérie de Beijing. L'œuvre est d'une remarquable sobriété : une dizaine d'artistes, nus, forment une pyramide humaine sur le sommet d'une montagne quelconque. En réduisant volontairement leur corps à une simple unité de mesure, en le traitant comme pure matière autonome d'expression, ces artistes du « Village de l'est » expriment avec extrême dépouillement le sens de cette réduction de la vie humaine à une pure forme de survie postpolitique. Notons que plusieurs des artistes qui ont participé à cette performance sont ensuite devenus des acteurs majeurs sur la scène de l'art performatif chinois.

*Frozen* a été réalisé à la même époque que la performance de Zhu Fadong ou de *Ajouter un mètre à une montagne inconnue*, et il partage visiblement les mêmes préoccupations esthétique-politiques. Bien qu'il constitue sans doute un document privilégié pour mieux comprendre le contexte sociopolitique de cette période, l'intérêt de ce film ne se limite pas au fait de témoigner des vicissitudes d'un milieu artistique underground de Beijing ou d'en exprimer le désarroi. Au-delà du malaise post-Tiananmen proprement dit, *Frozen* propose en fait un cadre d'analyse privilégié pour comprendre l'évolution de l'art performatif en Chine jusqu'à aujourd'hui, en problématisant avec une rare acuité le rapport entre vie nue, science et performance. Structuré en partie par ses allées et venues entre le monde de l'art et le milieu de la science médicale, le film converge inexorablement vers une identification paradoxale de la performance et de la science, ce qui nous amène à poser la question: l'art performatif ne consisterait-il pas essentiellement en une exposition/extraction de vie nue?

Avec *Frozen* s'ouvrirait ainsi une zone d'extrême contemporanéité biopolitique qui semble avoir trouvée son expression la plus radicale en Chine dans le milieu de l'art performatif, et en particulier, dans quelques œuvres de Zhu Yu, un artiste chinois devenu célèbre suite à des performances qui repoussent les limites de l'art et questionnent radicalement le rapport au

vivant à l'ère du biopolitique. L'analyse de ces performances extrêmes dans le chapitre suivant viendra compléter la tentative de figuration de la réduction économique post-Tiananmen à travers le concept de vie nue, lequel renvoie ultimement à ce « nouveau corps biopolitique de l'humanité »<sup>31</sup> dont ces performances semblent vouloir marquer l'avènement.

*Hygiène publique et psychologisation du mal de vivre*

*Le propos de la minorité, c'est de faire valoir la puissance du non dénombrable, même quand elle est composée d'un seul membre.  
Deleuze et Guattari, Mille plateaux*

La performance est un art typiquement individuel, qui implique la plupart du temps le corps même de l'artiste. L'individu est lui-même le site de représentation, le corps devenant matière autonome d'expression. Au début du film, Qi Lei, le protagoniste principal, donne une définition de la performance qui va en ce sens : « La performance, c'est utiliser son corps pour exprimer un concept directement; la peinture, c'est utiliser un médium pour le faire. » Cette dimension incarnée et immédiate de la performance ainsi que sa forte composante individuelle fonde sa radicalité et en fait une forme d'expression privilégiée du malaise sociopolitique dans le contexte post-Tiananmen. Dans *Frozen*, nous assistons par exemple à une performance intitulée *Révolusion*, mettant en scène deux hommes qui tentent tant bien que mal de manger une barre de savon. L'usage du savon comme aliment indigeste mobilise une série d'images sur le thème de l'hygiène qui forment une critique radicale de la volonté du gouvernement de faire « place nette ». Le fait de prendre à partie le corps humain et de le soumettre à des épreuves extrêmes est une manière très efficace d'exprimer sa colère et son dégoût. Notons qu'encore aujourd'hui, c'est sans doute de Chine que proviennent les performances les plus violentes et extrêmes sur la scène artistique internationale, comme nous aurons l'occasion de le constater dans le chapitre suivant. Le suicide en quatre actes de Qi Lei s'inscrit dans cette même logique de mise à l'épreuve extrême du corps : à l'automne, il se fait enterrer vivant dans la terre; à l'hiver, il plonge dans un lac glacé; au printemps, il s'assoit au milieu des flammes. À chaque fois, il va aussi loin que son corps lui permet. À l'été, ce sera l'épreuve de la glace, qui conduira à sa mort simulée, et dont est tiré le titre du film.

---

<sup>31</sup> Giorgio Agamben, *Homo sacer*, Seuil, Paris, 1997, p.17.



Une première interprétation politique de sa performance nous est suggérée en début de film par la voix anonyme d'une femme présente dans la galerie faisant office de salon mortuaire où Qi Lei est exposé : « Il a sacrifié sa vie pour montrer qu'il vit parmi des meurtriers. » Il semble également qu'on puisse déceler une seconde allusion aux événements du 4 juin 1989 plus loin dans le film, cette fois-ci beaucoup plus subtile. Des artistes se font arrêter durant une performance, sous prétexte d'avoir troublé la paix publique. Leurs amis, parmi lesquels se trouve Qi Lei<sup>32</sup>, commentent l'arrestation, soulignant au passage qu'ils ont choisi un « moment très délicat » pour faire leur performance, à quoi un autre répond qu'ils ne faisaient que « s'exprimer ». Une référence directe est faite au *Shooting incident* (quoique la date de la performance mentionnée soit légèrement erronée – 1988 – peut-être pour protéger les réalisateurs du film?). Sachant qu'encore aujourd'hui, toute commémoration des événements de place Tiananmen est interdite et que dans le contexte du film, nous nous trouvons un peu avant le solstice d'été (moment où Qi Lei fera son « enterrement de glace »), on peut légitimement supposer que cette arrestation se déroule autour du 4 juin. À l'appui de cette hypothèse, on trouve un élément cinématographique qui ne semble pouvoir s'expliquer que dans ce contexte. En effet, juste avant que ne survienne l'arrestation, on voit Qi Lei dans un parc, entouré par de hautes tours d'habitation qu'il contemple d'un air songeur. La caméra défile lentement sur les tours dans un mouvement panoramique, reproduisant le regard porté par Qi Lei sur ces édifices qui le surplombe. La séquence continue ensuite avec Qi Lei qui traverse le parc, tandis que la caméra procède vers un plan général qui cadre précisément quatre tours et sur lequel se termine la séquence. L'élimination progressive des autres tours du champ visuel par ce cadrage soigneusement étudié incite à croire qu'elles sont, pour ainsi dire, « dénombrées » par la caméra. Notons également que ces quatre tours sont en plein soleil, ce qui les distingue immédiatement des autres qui sont à l'ombre. Finalement, le fait qu'elles soient filmées de la base au sommet, contrairement aux tours précédentes qui étaient filmées en contre-plongée avec parmi elles un Qi Lei encore dubitatif, donne une impression de résolution et de solidité, comme si Qi Lei était désormais convaincu de sa destinée (un peu auparavant, on l'avait vu questionner son avenir chez un cartomancien). À première vue banale, cette séquence de transition est en fait déterminante, dans la mesure où elle connecte

---

<sup>32</sup> En fait, Qi Lei arrive un peu plus tard, ce qui a laissé le temps à ses amis de croire qu'il était peut-être parmi ceux qui avaient été arrêtés.

sur un plan purement cinématographique les événements du 4 juin avec la décision de Qi Lei d'accomplir son suicide rituel.

Si la référence à Tiananmen dans *Frozen* est inéludable, elle demeure pourtant largement allusive. Laissant en plan l'origine ou les causes du malaise existentiel de Qi Lei, *Frozen* s'attarde plutôt à représenter les conditions sociales de l'époque à travers une opposition binaire qui structure l'ensemble du film. D'un côté, on trouve un milieu artistique marginal minoritaire qui incarne une certaine forme de résistance à l'ordre établi, milieu en reste vis-à-vis d'une certaine normalité sociale qui, de son côté, est symbolisée essentiellement par le milieu médical. La sœur de Qi Lei elle-même travaille dans un hôpital, et c'est à l'occasion d'une discussion entre elle et un collègue que nous est rendu palpable la nature de l'écart qui les sépare :

- J'ai toujours su que mon frère deviendrait obsédé. J'avais peur. Mais il est grand maintenant. J'ai perdu tout contact avec lui.
- Je sais. Les jeunes d'aujourd'hui sont tellement différents de ce que nous avons été. Je ne sais pas ce qu'il leur passe par la tête. Ils sont jeunes. Ils ne connaissent rien à la société. Il n'y a aucune base matérielle ou sociale à leur dépression. Ça fait encore plus peur.
- Je ne comprends pas : qu'est-ce qui les rend si déprimés? Ils ont eu des vies si faciles.
- Si c'est trop facile et qu'il n'y a pas de pression, on peut se sentir encore plus déprimé.

Les deux membres du personnel médical n'envisagent à aucun moment la possibilité que le malaise existentiel qui afflige de nombreux jeunes de leur époque puisse être d'origine politique. Le dialogue tend plutôt du côté d'une psychologisation expéditive qui vient disqualifier leur malaise sur une base « matérialiste ». L'idée de base matérielle renvoie à l'idée de survie : si tous nos besoins matériels sont comblés, comment peut-on être déprimé? Par la négative, on peut ainsi dire que les jeunes ou les artistes du film incarnent ce qui ne se réduit pas à la survie : définition négative minimale qui constitue le fond à partir duquel comprendre le malaise extrême qui affecte Qi Lei et qui le pousse à risquer sa vie – dans le cadre de l'art faut-il le souligner.

Une deuxième séquence réitère l'opposition entre singularité individuelle et pouvoir disciplinaire, encore une fois en rapport à l'institution médicale. Qi Lei se retrouve à l'hôpital psychiatrique en compagnie de sa copine et d'un bon ami, pour apparemment y passer des tests de routine. En fait, c'est son ami qui a insisté pour l'y conduire, en raison de son

inquiétude face à la détermination de Qi Lei de mettre fin à ses jours. Assis dans un corridor de l'hôpital, l'ami lui explique qu'il est malade, que lui-même au contraire est en santé, que « l'hygiène de l'esprit est plus importante que de garder les rues de Beijing propres », etc. L'ami s'enfonce peu à peu dans un discours très animé qui fera finalement croire aux médecins de l'hôpital que c'est *lui* le malade. La séquence devient ensuite franchement comique : dans le bureau du médecin, on voit l'ami assis de front, cherchant par tous les moyens de justifier son identité (« Je ne suis pas Qi Lei ! » s'écrit-il), face à un médecin qui demeure en hors-champ. Ce plan de caméra statique crée efficacement l'impression d'une figure impersonnelle recueillant les délires d'un individu troublé (et qui commence à sérieusement s'énerver). La séquence est d'une savoureuse ironie : celui qui faisait l'apologie de la santé publique et de l'omniprésence de la maladie mentale fait lui-même les frais de l'inévitable indétermination relative aux catégories de santé et de maladie. La séquence tourne en dérision les savoirs médicaux tout en ridiculisant celui qui voulait s'en réclamer dans l'espoir de marquer sa différence avec Qi Lei le « malade ». <sup>33</sup> Dans l'économie générale du film, la séquence vient exclure définitivement l'option psychologisante fondée sur une idée normative de la santé et laisse le champ libre à une voie artistique d'expression du malaise existentiel en rupture avec l'ordre social dominant. Suite à cette séquence, Qi Lei consultera un chiromancien qui l'entretiendra sur le caractère relatif des termes de vie et mort, pour ensuite commencer son entraînement en vue de l'enterrement de glace.

### *Vivre – Se survivre*

*Que survive l'homme ou le non-homme, l'organique ou l'animal, il semble en tout cas que  
la vie porte toujours en soi le rêve – ou le cauchemar – de la survie.  
Giorgio Agamben, Ce qui reste d'Auschwitz*

---

<sup>33</sup> Cette séquence préfigure une performance extrême autrement plus tragique réalisée par Yang Zhichao. Dans *Fort Jiayu* (2000), Yang Zhichao se fait admettre dans un hôpital psychiatrique d'une petite ville du Gansu, sa province natale. Pour ce faire, il n'aura fallu que le témoignage d'un proche (en l'occurrence, sa sœur) et un paiement pour couvrir les dépenses du séjour, qui durera un mois. Dès son admission, Yang Zhichao recevra un traitement aux chocs électriques de plus d'une demi-heure, qui sera complété par l'administration de fortes doses de sédatifs qui conduiront finalement l'artiste à douter de sa propre condition mentale. Durant son séjour, Yang Zhichao a tenu un journal qui relate son expérience et a été secrètement filmé et photographié par son beau-frère. Pour plus de détails, voir Thomas J. Berghuis, *Performance Art in China*, Timezone limited, Hong Kong, 2006, p.182-183.

Dans *Ce qui reste d'Auschwitz*, Agamben propose une analyse très fine de l'ambiguïté irréductible qui traverse le verbe « survivre ». « Dès le départ, note-t-il, s'agissant des êtres humains, le verbe admet une forme réflexive, donc la curieuse idée d'une survie à soi-même et à sa propre vie, où celui qui survit et celui auquel il survit ne font qu'un. »<sup>34</sup> C'est exactement ce dont il s'agit dans la performance mise en scène dans *Frozen*: Qi Lei met en œuvre son propre suicide, de telle sorte que tout le monde croit qu'il est mort; tout le monde, sauf le commissaire d'exposition, qui se charge d'assurer la « survie » secrète de l'artiste, et la sœur de Qi Lei, qui, étant médecin, arrive à délivrer un faux certificat de décès. Techniquement donc, on a affaire à un individu qui s'est performativement survécu à lui-même. Comment interpréter ce qui reste de cette performance? Que s'est-il *passé*, que s'est-il perdu dans cette mise en scène d'un passage entre la vie et la mort? Et dans le contexte qui lui est propre, qu'est-ce que cette performance nous dit sur la vie-qui-continue suite au massacre de Tiananmen?

Suite à cette performance suprêmement individuelle, Qi Lei est désormais mort au monde. Il se demande comment ses proches réagissent à sa mort; un soir, il va jusqu'à épier sa copine, sans jamais se montrer, malgré qu'elle semble pressentir sa présence. Dans un dialogue « post-mortem » avec le commissaire tenu dans un jardin idyllique – le film nous laisse douter pendant quelques instants que Qi Lei est effectivement mort et qu'il s'est peut-être retrouvé dans un paradis de verdure édénique – Qi Lei lui fait part du sentiment d'étrangeté qui l'habite. Et le commissaire de répondre : « C'est comme une expérience scientifique. Tes sentiments font maintenant partie des résultats de cette expérience. » La performance apparaît ainsi comme un processus d'isolement expérimental conçu explicitement dans les termes d'une production de vérité objective, ce qui d'ailleurs s'accorde avec une fascination qu'on retrouve dans de larges pans de l'art contemporain. La performance agit en tant que vecteur d'étanchéité événementielle dont la rigueur repose précisément sur sa capacité à isoler et extraire une pure vie biologique, ou mieux, à prélever une vie nue parfaitement distincte du monde auquel elle participait. De fait, la puissance propre de l'art performatif peut être définie par sa capacité à opérer une rupture aussi radicale que possible au sein du « monde de la vie », souvent dans le but d'en expliciter les ressorts. Violence théorique qui fait la fortune critique de tout ce qui s'approche de près ou de loin de ce concept, qui se présente comme *display* émancipateur du « jeu de la vie », lequel est toujours relativement opaque et implicite (et donc potentiellement

---

<sup>34</sup> Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Rivages, Paris, 2003 (1998), p.144-145.

chargé de « pouvoir »). Dans le cadre du film, il en va, à première vue, moins de l'explicitation d'une dynamique de pouvoir que de l'expression d'un malaise qui, faute de pouvoir revenir à son origine politique, trouve la voie de l'art; mais sans doute le choix même de la performance comme médium d'expression s'explique d'autre part par la possibilité qu'il offre de répondre aussi directement (« violemment ») que possible à l'irruption des forces étatiques lors des événements du 4 juin et au trauma engendré au sein de la jeune génération. Dans l'analyse de l'œuvre de Zhu Yu, c'est l'inverse qui sera vrai : pas tant réaction expressive à une situation politique déterminée que froide tentative de pousser à bout la logique biopolitique et ses apories. Dans les deux cas pourtant, il semble que la démarche performative ne devienne tout à fait intelligible que lorsqu'on l'appréhende à partir du concept de vie nue.

Le concept de vie nue est souvent assimilé, à tort, à une sorte d'état de nature pré-social ou encore à la simple vie biologique (auquel cas le concept même de vie nue deviendrait parfaitement superflu).<sup>35</sup> Il implique toujours un prélèvement ou une extraction, qui renvoie à l'idée que la pureté ne se trouve jamais dans une origine : « La vie nue habite dans le corps biologique de chaque être vivant »<sup>36</sup>, nous dit Agamben, précisant qu'« il n'y a pas, dans un premier temps, la vie comme donnée biologique naturelle et l'anomie comme état de nature et, ensuite, leur implication dans le droit à travers l'état d'exception. (...) *La vie nue est un produit de la machine (biopolitique) et non quelque chose qui lui préexiste.* »<sup>37</sup> (Je souligne) Le concept de vie nue n'est donc intelligible que si on le replace dans le cadre d'une pensée du biopouvoir, qu'Agamben définit, dans la foulée de Foucault, comme prise en charge de la vie par le dispositif techno-scientifique avec pour but l'étatisation du biologique.

La vie nue est une vie réduite, amputée : une *survie*. Elle suppose une distinction qualitative qui renvoie à une certaine idée d'une vie plus pleine, plus humaine : dans la pensée d'Agamben, une *forme-de-vie*, « une vie qui ne peut jamais être séparée de sa forme, une vie dont il n'est

---

<sup>35</sup> Pour plus de détails sur cette question, voir mon analyse de *Outland* de Pierre Ouellet intitulée « Sans cesse sans reste. *Outland*, ou du sacrifice de la vie nue » *OVNI*, N.1, Montréal, 2008, pp.46-49.

<sup>36</sup> Giorgio Agamben, *Homo sacer*, p.151

<sup>37</sup> Giorgio Agamben, *Stato di eccezione*, Bollati Boringhieri, Torino, 2003, p.112. Voir encore ce passage de *Ce qui reste d'Auschwitz* : « C'est la production d'une survie modulable et virtuellement infinie qui constitue la prestation décisive du bio-pouvoir de notre temps. (...) L'ambition suprême du biopouvoir est de réaliser dans un corps humain la séparation absolue du vivant et du parlant, de la zoè et du bios, du non-homme et de l'homme : la survie. » Rivages, Paris, 2003 (1998), p. 169.

jamais possible d'isoler quelque chose comme une vie nue. »<sup>38</sup> Wang Xiaoshuai introduit une distinction similaire lorsqu'il commente l'état d'isolement expérimental dans lequel Qi Lei se retrouve suite à son suicide performatif :

Je pense qu'à part être vivant au sens physiologique, à part de respirer et de manger, il y a une vie sociale dont on participe. Je pense que ce n'est que quand vous êtes vivant en société et parmi les gens qu'on peut vraiment dire qu'on est en vie.<sup>39</sup>

Wang Xiaoshuai fait donc état d'une distinction qualitative entre le simple fait de vivre (au sens physiologique) et la vie en commun ou associative comme l'appelait Tocqueville. Dans *Frozen*, cela se traduit par une tentative de mettre en scène la possibilité paradoxale de « se » survivre, sous la forme d'un individu qui devient le témoin objectif (selon les termes de la performance) de la pure et simple continuation de son vivre. Cette expérience de désubjectivation radicale codifiée en termes performatifs répond point pour point à celle des survivants de Tiananmen, ceux dont la vie n'a pas pris fin en même temps que le monde auquel il appartenait; un monde qui bien vite s'est retrouvé sans « base matérielle » et dont la consistance s'est dès lors trouvée douloureusement menacée, malgré le souvenir des morts / *alors que Qi Lei s'enlève la vie*. Au paradoxe de la survie répond ainsi celui que constitue la performance, « live art » ou 现场艺术 (*xianchang yishu*, « art du ici et maintenant »), cet art du direct par excellence : s'il semble parvenir à nous faire accéder à pure matière historique, au point de contact entre le réel et sa fiction, sa radicalité se fonde inversement sur le corps individuel et isolé, en un mot, sur la vie nue, entendue comme pure surface d'inscription. La performance, art par excellence de la (mise en) *survie*?

Avec *Frozen*, nous arrivons au terme de notre analyse de quelques représentations cinématographiques de la désillusion post-Tiananmen. Les questions soulevées au carrefour de la vie nue et de son extraction en contexte performatif débordent largement la référence à cette période politico-historique pour déboucher sur la question beaucoup plus vaste du biopolitique, dont on a vu qu'elle constitue l'horizon de compréhension intrinsèque du concept de vie nue. Dans la foulée de ce travail de figuration de la période post-Tiananmen dans la

---

<sup>38</sup> Giorgio Agamben, *Moyens sans fins*, Payot & Rivages, Paris, 2002 (1995), p.13-14. L'importance excessive accordée à ce concept dans la réception de l'œuvre d'Agamben a passablement obscurci l'horizon plus général dans lequel il s'inscrit, nous faisant presque entièrement perdre de vue sa pensée de la forme-de-vie, expression dont les traits d'union marque précisément l'impossibilité d'extraire quelque chose comme une vie nue.

<sup>39</sup> *Speaking in images*, p. 170.

perspective de la vie nue, nous nous proposons, dans le chapitre qui suit, d'explorer plus en détails la scène de l'art performatif chinois.

## CHAPITRE VIII

### UNE CONSTANCE À LA CHINOISE : CONSIDÉRATIONS SUR L'ART PERFORMATIF EXTRÊME CHINOIS

*Pour civiliser l'esprit, il faut d'abord ensauvager le corps.*  
Mao Zedong, *Une étude de l'éducation physique* (1917)

Ce chapitre poursuit directement les réflexions entamées dans le chapitre précédent sur le rapport entre performance et vie nue tel qu'esquissé à partir de l'analyse du film *Frozen*. Dans le cadre du travail doctoral, cette étude de quelques unes des performances les plus extrêmes jamais produites sur la scène artistique internationale constitue une occasion toute désignée pour mettre à l'épreuve la distinction conceptuelle introduite précédemment entre paradigme du micropolitique et *display* performatif. Elle vient également s'inscrire dans une réflexion plus générale sur le corps et la présence, élément essentiel de notre tentative pour penser dans le vif du passage vers une politique extatique.

La radicalité et le caractère extrêmement controversé de certaines des transgressions opérées par les performances que nous allons discuter, transgressions qui plus est performées dans un contexte socio-politique *a priori* réfractaire à ce genre de pratiques artistiques comme nous l'avons déjà souligné, en font des objets d'analyse politique presque trop évidents. Dans le chapitre précédent, l'art performatif en Chine a été essentiellement interprété dans l'optique d'une *expression directe* du malaise politique dans la Chine post-Tiananmen. Les performances mises en scène dans *Frozen* se référaient à un contexte politique relativement facile à définir qui permettait en retour d'élucider leur valeur de subversion. Une tension nette s'établissait entre les dispositifs de contrôle social, symbolisés en grande partie par l'institution médicale, et des performances exutoires enracinées dans le monde de la vie, qui agissaient comme une sorte de contre-effectuation émancipatrice de la violence étatique et son pouvoir d'extraction de vie nue. Nous faisons l'hypothèse que la puissance expressive de ces performances et leur potentiel d'émancipation propre résident dans leur capacité à exposer et reproduire intentionnellement l'événement de cette violence par la mise en danger (en *survie*) de corps dans lesquels elle s'était inexorablement disséminée.



Dans ce chapitre, nous nous proposons de reprendre le fil de cette analyse, en nous concentrant spécifiquement sur l'évolution fulgurante de l'art performatif chinois à partir du milieu des années 90 jusqu'au début des années 2000, période relativement brève mais qui en constitue sans doute l'apogée. Le rapport entre politique, biopolitique et performance sera réinterrogé en fonction des développements propre de la discipline en Chine. La discussion de quelques unes de ces performances extrêmes, dont plusieurs ont été sévèrement condamnées pour leur insupportable cruauté, tient lieu sur fond d'une réflexion plus générale sur la nature de l'acte performatif et son inscription dans le contexte culturel chinois. Au fil de l'écriture, la question du rapport entre performance et politique s'est peu à peu constituée comme passage (particulièrement angoissant) sur la ligne de la *forme* de l'humain, suivant peut-être l'étonnement profond et maintes fois renouvelé que suscite le fait, à première vue banal, qu'en Chine, l'expression « art performatif » est généralement traduit par 行为艺术 (*xingwei yishu*), qui signifie quelque chose comme « art relatif au comportement », ou « art behavioral » (précisons qu'ailleurs en Asie de l'Est, on traduit généralement par 行动艺术 (*xingdong yishu*), ou « action art »). L'idée de comportement renvoie directement à la tradition confucéenne, pour laquelle toute conduite individuelle comporte une dimension rituelle qui exprime une certaine position dans l'ordre social. Gao Minglu a souligné avec beaucoup de clarté les implications sociopolitiques liées à ce choix terminologique :

This traditional concept imparted to the Chinese performance art scene has inherently (or congenitally) a social significance. This social content is always present regardless of whether or not an individual performance artist attempts to express certain social content or not in his/her specific performance work.<sup>1</sup>

En traduisant « performatif » par « comportement » ou plutôt « conduite », les artistes chinois ont résolument signifié leur intention de confronter les règles régissant la conduite des corps dans l'espace public. Restant au plus près du mot *xingwei*, on pourrait le traduire par « démarche intentionnée » ou littéralement « démarche pour »; pensons par exemple à 人为 *renwei*, qui souligne la qualité proprement humaine, et par extension, artificielle, d'un effort ou d'une entreprise. *Wei* implique un « en tant que » qui constitue un plan de représentation propre au comportement ou à la conduite humaine. Rapporté à *xing*, démarche, il en signifie le *pour quoi*.

---

<sup>1</sup> Gao Minglu, « Private Experiences and Public Happenings, the Performance Art of Zhang Huan », in *Pilgrimage to Santiago*, 2000. [www.zhanghuan.com](http://www.zhanghuan.com)

En redoublant le plan de représentation éthique sur lequel se constitue l'humain, le *xingwei yishu* affirme haut et fort la contingence radicale de l'individualité, ce qui vient effectivement troubler une certaine idée de la cohésion ou « harmonie » sociale, spécialement en contexte chinois. Si on ajoute à cela l'immédiateté corporelle disruptive propre à la performance, on comprend aisément pourquoi elle est rapidement devenue un des moyens d'expression privilégiés pour la critique sociale en Chine :

From Traditional Confucian ethics to the Cultural Revolution of the Maoist era to the current era of globalization, the behaviour of the individual has been continually seen as meaningless, albeit from different perspectives; thus the body may have been seen by the Chinese avant-garde as an active site of resistance to this constant obliteration of the self.<sup>2</sup>

Le rejet de l'art performatif par les institutions artistiques chinoises a également conduit à en faire un médium de choix pour les artistes voulant exprimer leur critique sociale. Cette censure a, ironiquement, contribué à donner une plus grande visibilité à cette forme d'art, qui jusqu'à tout récemment, était strictement interdite en Chine.

Le remarquable pragmatisme de la traduction de « art performatif » par « art comportemental » apparaîtra peut-être réducteur à un lecteur occidental. Si elle permet de penser directement la dimension transgressive de l'art performatif, son va-et-vient subversif entre les sphères privée et publique et sa remise en question radicale des règles de transmission et de production culturelle, on peut par contre craindre qu'en moralisant excessivement l'acte performatif, elle fasse perdre de vue son idéalité événementielle – quelque chose comme sa détermination historique propre en tant que pratique artistique hypermoderne. Ne faudrait-il pas dès lors lui préférer l'expression 现场艺术 (*xianchang yishu*), art du « ici et maintenant » ou « live art » comme certains l'ont proposé?<sup>3</sup>

Discutant avec un ami chinois de mes recherches sur ce thème, il me raconta l'histoire d'un lettré du 3<sup>ème</sup> siècle après J.-C. dénommé Liu Ling, considéré comme un des « Sept sages de la forêt de bambou », groupe d'intellectuels semi-mythique dans la mesure où s'il n'est pas certain qu'ils aient véritablement vécus ensemble, il semble néanmoins que leur existence individuelle

<sup>2</sup> Gao Minglu, *The Wall: Reshaping Contemporary Chinese Art*, The Buffalo Fine Arts Academy, Buffalo, 2005, p.163.

<sup>3</sup> Pour Gao Minglu encore, « Body art in the Chinese context is perhaps more contextualized and less conceptual than its Western counterpart. The context is affected primarily by the consciousness of an individual artists' body language as a "behaviour"; this "behaviour", moreover, is social and non-individual." *The Wall: Reshaping Contemporary Chinese Art*, p.163-164.

soit attestée. À une époque de grande turbulence politique, ces lettrés taoïstes ont choisi une vie retirée, en nature, affranchie des rites contraignants et des servitudes de la vie politique qui réglaient dans les moindres détails l'existence du lettré chinois. Ils incarnent ainsi un idéal de spontanéité et de liberté individuelle qui a été très influent dans le monde des arts chinois, jusqu'à aujourd'hui. On n'a qu'à penser par exemple aux 5 films qui composent la série *Sept intellectuels dans une forêt de bambou* (2003-07) de Yang Fudong, qui réactualise ce mouvement taoïste dit de la « conversation pure » dans un contexte d'art contemporain.

Liu Ling s'est rendu célèbre pour avoir déclaré : « 我以天地为栋宇, 屋室为裤衣。诸君何为入我裤中? » (traduction libre : « Le ciel et la terre sont ma maison, et cette chambre est mon pantalon. Messieurs, que faites-vous dans mes pantalons? ») Drapé dans l'univers, l'ivrogne-poète s'exhibe nonchalamment. Difficile de dire exactement ce qui a incité mon ami à me faire part de cette savoureuse anecdote. Est-ce parce qu'elle met en scène une nudité scandaleuse, laquelle en Chine est plus souvent qu'autrement associée à la performance?<sup>4</sup> Ou serait-ce parce qu'elle présente un comportement qui à la fois ébranle et performe avec force poésie la situation intermédiaire de l'humain dans la cosmologie chinoise – l'humain comme trait d'union imaginaire entre le ciel et la terre, selon le principe du 天人感应 (*tianren ganying*)? On serait peut-être tenter de lui répondre avec la suffisance de celui qui s'adresse au non-initié : « Ceci n'est pas une performance. C'est un anachronisme, tout au plus », et de déplorer l'égarement auquel la traduction de « art performatif » par *xingwei yishu* a pu contribuer. Et, secrètement peut-être, retenir contre cet énergumène exhibitionniste de ne pas savoir aussi bien que *nous*, médianoïdes hypermodernes, ce que cela signifie, (s)'exposer.

Mais si ce n'était pas, au contraire, la définition même – *l'institution esthétique* – de l'art performatif qui viendrait elle-même problématisée dans ce rapprochement inusité entre des pratiques hyperréflexives hautement qualifiées et dites « performatives », et la boutade d'un mythique ivrogne-poète? Il y a une forte dose de conscience transcendante qui couve dans le *display* performatif, sorte d'option spirituelle pro-analytique contemporaine où l'hyperréflexivité

<sup>4</sup> En 2005, 41 étudiants et étudiantes de l'académie des beaux-arts de l'université de Chengdu réalisèrent une performance dans laquelle ils se dénudèrent pour former un long domino humain en forme d'arobas. Le commentaire de Shao Daosheng, chercheur à l'académie chinoise des sciences sociales, me semble refléter de manière exemplaire le malaise de l'establishment chinois à l'égard de l'art performatif. « En fin de compte, chaque société a sa propre culture. Je me préoccupe des étudiants universitaires chinois. Si le corps nu devient un idéal esthétique pour les étudiants universitaires d'aujourd'hui, et par suite un style de vie, et bien je ne peux pour ma part que dire qu'ils sont vraiment dégradés et sans espoir. » Cité in « Should naked human body be used as an art symbol? », *China Daily*, 2005-07-20.

tient lieu d'*éveil* au corps dont on aurait trop longtemps négligé l'importance. Ce corps, entre-temps devenu le référent royal de l'art contemporain et l'objet d'une infinité d'études socioculturelles, ce corps qu'on se représente de manière performative pour d'autant mieux en « prendre conscience » et qui constitue ainsi l'ultime objet de l'utopie « consciensuelle » de notre époque, ce corps qui, paradoxalement, apparaît ainsi comme l'ultime avatar métaphysique qui n'en finit plus de nous hanter, ce corps trouve dans le contexte chinois une troublante réfraction dans les pratiques de soi d'inspiration bouddhiste et taoïste, ou, simplement, dans la pratique traditionnelle de la calligraphie – précisément parce que le « corps » n'y a jamais été « oublié ». <sup>5</sup> Je dis troublante parce qu'elle donne lieu à une confusion qui semble assez répandue parmi les commentateurs de l'art performatif chinois. Commentant un passage du *Zhuangzi* où un artiste est reconnu comme tel par un seigneur en raison de son comportement à la fois méditatif et extravagant, le critique d'art chinois Fei Dawei s'exclame, assez naïvement il me semble : « Why is that even as early as 2000 years ago, behaviour and procedure were seen as « true art » rather than the technique of painting itself? » <sup>6</sup> Lorsque la conscience procédurale propre à l'art performatif est assimilée à une approche taoïste du corps et de l'existence, il me semble que l'on risque de commettre un malheureux contresens. <sup>7</sup> Non pas que l'action performative ne puisse comporter une forte dose méditative (le cas de Zhang Huan est certainement le plus éloquent à cet effet, comme nous aurons l'occasion de le constater); mais parce que l'art performatif, avec son intentionnalité et son *pour quoi*, institue nécessairement un plan de représentation qui me semble profondément étranger au devenir-imperceptible taoïste, lequel ne cherche vraisemblablement pas à *se* signifier (non pas en raison d'une hypothétique insuffisance historique, mais bien en fonction d'une orientation spirituelle radicalement opposée). Le rapport taoïste au corps vécu implique un régime d'activité étranger, et à la limite, hostile au *display* performatif, qu'on pourrait encore décrire comme une sorte de juste-au-corps métaphysique par sa manière de faire parfaitement coïncider un plan de

---

<sup>5</sup> Tel n'était pas l'avis de Mao, mais il faut voir comment la question du corps est pour lui d'abord et avant tout une question nationale... « Our nation is wanting in strength. The military spirit has not been encouraged; The physical condition of the population deteriorates daily. This is an extremely disturbing phenomenon. The promoters of physical education have not grasped the essence of the problem, and therefore, their efforts, though prolonged, have not been effective. If this state continues, our weakness will increase further. » (Une étude de l'éducation physique, 1917). Disponible en ligne (en anglais) : <http://www.amoymagic.mts.cn/sportsmao.htm>

<sup>6</sup> Cité in Thomas J Berghuis, *Performance art in China*, Timezone 8, Hong Kong, 2006, p. 67.

<sup>7</sup> Malgré ses remarques sur le concept de 环境 *huanjing* (environnement), le concept du « corps vécu » (身体 *shenti*) et l'idée néo-confucéenne de « faire corps avec son environnement », Berghuis reste finalement très flou sur le rapport qui s'instaure entre pratiques performatives actuelles et la conception chinoise traditionnelle du corps.

représentation avec les limites corporelles d'un individu.<sup>8</sup> Et encore : si le corps est effectivement au cœur de la pratique taoïste, ce n'est certainement pas en tant que *matière d'expression*, comme nous le rencontrons de manière paradigmatique dans certaines des œuvres que nous discuterons plus loin.

Au carrefour de la conception traditionnelle chinoise du corps rituel et de l'évolution récente de l'art performatif en Chine, nous posons donc deux questions, qui débordent largement ce contexte national : quels sont les enjeux impliqués dans l'exposition performative d'une conduite humaine ? Ou dans une optique plus biopolitique : que signifie exposer/*display* (de) l'humain ? Cette réflexion sur l'art performatif en Chine s'inscrira, en dernière analyse, sur fond d'un questionnement au croisement du biopolitique et de l'anthropogénétique, questionnement déjà bien présent dans de nombreuses œuvres que nous allons maintenant aborder.

### **Persistance – la performance comme action pure**

*Est-il possible de s'en tenir à la contre-effectuation d'un événement, simple représentation plane de l'acteur ou du danseur, tout en se gardant de la pleine effectuation qui caractérise la victime ou le vrai patient ? Toutes ces questions accusent le ridicule du penseur (...)*  
Gilles Deleuze, *Logique du sens*

#### *Évolution du contexte sociopolitique durant les années 90*

Suite aux événements de la place Tiananmen, la situation de l'art expérimental en Chine est extrêmement précaire. Les artistes expérimentaux ne peuvent exposer leurs œuvres, et les revues d'art qui s'intéressent à leur travail sont étroitement contrôlées. Deux des plus grands critiques d'art chinois encore aujourd'hui, Gao Minglu et Li Xianting, qui à l'époque étaient respectivement les éditeurs en chef des revues *Meishu bao* (Fine arts newspaper) et *Meishu* (Fine

---

<sup>8</sup> Sur le rapport entre individu et représentation, voir la réflexion stimulante de François Jullien dans *Le nu impossible*, Seuil, Paris, 2005. Dans une optique résolument comparatiste, Jullien s'interroge sur l'absence du Nu dans la tradition picturale chinoise et pose la question suivante : « comment rendre compte de ce fait élémentaire, que la Chine n'ait jamais conçu la *mimésis* ? » (p.64) Dans le contexte de notre travail, la réflexion est d'autant plus intéressante qu'elle établit un rapport étroit entre la production de l'humain et la question de l'exposition et de la représentation : « le moment du Nu (...) appelle un redoublement de plan, fait surgir celui d'une *pure* représentation : seul l'homme est – peut être – nu. (...) Le Nu dresse l'homme à part du monde, et l'isole (...) Aussi, même quand il connaît la tentation naturaliste, voire prétend se dissimuler en elle, le nu ne saurait masquer ce puissant travail – d'abstraction et de séparation – dont, depuis ses origines, il a fait l'objet. » (p.27) Sur fond anthropogénétique, l'abstraction du Nu et le *display* performatif semblent avoir beaucoup d'éléments en commun.

arts), furent démis de leur fonction en 1989 et 1990. Au début des années 90, l'art expérimental en Chine apparaît au point mort.

À partir de 1993, plusieurs des artistes qui relanceront la scène de l'art performatif en Chine vivent ensemble dans un petit village en périphérie de Beijing (East Beijing village). C'est une époque de profonds changements économiques, où la Chine accélère son entrée dans l'économie de marché et adopte les standards de la société de consommation. La libéralisation économique contraste fortement avec le contrôle qui continue de prévaloir sur la sphère politique et culturelle, créant une tension identitaire énorme qui se reflète inévitablement dans la production artistique de cette période. Cette situation schizophrénique donnera ainsi lieu à des pratiques performatives qui vont progressivement s'éloigner du modèle de performance comme action publique qui prédominait vers la fin des années 80, pour évoluer vers des pratiques qui se consacrent davantage à l'exploration du corps-soi et du corps-chair.<sup>9</sup> Généralement, on peut faire l'hypothèse que la radicalisation de l'art performatif en Chine reflète la disparition progressive de la possibilité d'agir en tant que sujet symbolique dans l'espace public. L'usage du corps comme matière autonome d'expression et l'extrême cruauté qui va caractériser nombre de performances de cette période témoigneraient ainsi d'un procès général de réduction postpolitique de l'existence, lequel compromet les formes classiques de politisation du malaise socio-existential.

À première vue, ce cadre général d'interprétation s'applique plus particulièrement aux performances impliquant le corps-soi, c'est-à-dire celles où le corps individuel est volontairement soumis à des sévices extrêmes, et dont la valeur consiste dans la capacité du performeur à supporter la souffrance auto-infligée. Comme le souligne Lesley Sanderson, dans de tels cas,

The performance is a symbolic enactment of pain and suffering. (...) The value of the artistic gesture is in the fact that the artist chooses to put himself through the pain. This signals the authenticity of his intention and the artist's need to comment on humanity, its suffering, and *the lack of agency within real life situations*. We interpret the willingness of the artist to take on the burden of suffering within the symbolic act of the performance as a heroic and significant act. It claims the potential of the individual's agency to stand apart from the collective and demonstrate one's accountability.<sup>10</sup> (Je souligne)

<sup>9</sup> Voir *Performance Art in China*, p.95 et suivantes; *The Wall: Reshaping Contemporary Chinese Art*, p.166 et suivantes.

<sup>10</sup> Lesley Sanderson, « Body Male Fatigue », *Yishu*, Vol.7, N.3, Mai 2008, p.83.

Cette description convient parfaitement aux performances de Yang Zhichao, Zhang Yuan et He Yunchang, que nous analyserons dans quelques instants. Chacun à leur manière, ces trois artistes insistent sur la puissance individuelle d'action, ou plus précisément sur la valeur de *persistance*, qui est parfois soulignée par le caractère mythico-utopique et des efforts mis en scène (en particulier dans le cas de He Yunchang). Le caractère souvent héroïque des performances qui impliquent le corps-soi leur confère une valeur spécifiquement *humaine* qui contraste avec les installations et pratiques performatives qui utilisent le corps organique ou corps-chair comme matière autonome d'expression.<sup>11</sup> Dans ce deuxième cas, le rapport expressiviste entre répression politique et performance ne s'applique plus qu'indirectement; et l'extrême cruauté mise en scène de relever d'une tentative passablement perverse de pousser à bout une froide logique biopolitique. Le défi de ce travail consiste en quelque sorte à marquer le passage sur le seuil entre la performance entendue comme expression d'un malaise politico-existential et la performance comme *acting-out* d'une logique métaphysique et biopolitique.

Vers la fin des années 90, la pression se relâche sur le monde de l'art performatif, donnant lieu à une véritable éclosion de la discipline. Au mois de mai 1999, l'artiste Ma Liuming organise le *China-Japan Performance Art exchange* à Beijing, qui fut le premier événement international d'art performatif jamais tenu en sol chinois. Plusieurs rencontres internationales suivront, dont l'historique *Fuck Off!* 不合作的方式 (*bu hezuo de fangshi*, « approche non-coopérative »), exposition satellite faisant partie de la Biennale de Shanghai de l'an 2000. Tous les artistes que nous allons étudier figurent dans le catalogue de l'exposition; il est par contre plus difficile de déterminer s'ils étaient tous au programme de l'exposition. Comme Berghuis l'a fait remarquer, il y a un écart considérable entre les œuvres qui ont été effectivement présentées et le catalogue de l'exposition, qui s'explique par l'autocensure ou « auto-inspection » (*zìwò jiǎnkòng*) effectuée

---

<sup>11</sup> La limite entre ces deux types de performance est évidemment poreuse et difficile à tracer. En guise d'illustration, on peut opposer les opérations d'un Yang Zhichao, qui sont réalisées sans anesthésie et qui mettent en évidence la capacité d'endurance de l'artiste, et la *Greffe de peau* (*zhi pi*) (2000) d'un Zhu Yu présentée dans le cadre de l'exposition *Fascination pour la blessure* (对伤害的迷恋, *dui shanghai de milian*) (2000), qui se fait enlever un morceau de peau pour le greffer ensuite sur un porc en ayant recours à l'anesthésie. Zhu Yu voulait ainsi illustrer « une sorte d'absurdité qui, dans la réalité, ressemble étrangement à ce morceau de peau, qui sous-entend une souffrance ou douleur cherchant la fuite en vain ». Cité par Li Xianting, commissaire de l'exposition *Addiction à la plaie*, in « Les principales idées de l'exposition *Addiction à la plaie* », [http://person.artron.net/show\\_news.php?newid=16419](http://person.artron.net/show_news.php?newid=16419) (visité le 23 juin 2008).

par les commissaires de l'exposition.<sup>12</sup> Berghuis ajoute également quelques remarques sur la réception occidentale de l'art contemporain chinois et sa tendance à reproduire l'opposition entre avant-garde et art « officiel », qui s'appliquerait difficilement à son avis dans le contexte chinois. Si un grand nombre de commentateurs semblent, comme lui, se satisfaire de cette critique des ratés de la réception occidentale<sup>13</sup>, notre approche consistera au contraire à approfondir le dialogue en proposant des contextes d'interprétation à la mesure des enjeux soulevés par ces œuvres si controversées.

La portée politique d'une exposition comme *Fuck Off*, même amputée par une « auto-inspection », reste indéniable. Le catalogue s'ouvre sur un texte signé par les deux commissaires de l'exposition, Ai Weiwei et Feng Boyi, texte qui donne le ton en insistant sur l'irréductibilité de l'art en rapport aux cercles de pouvoir : « Fuck off emphasis the independent and critical stance that is basic to art existence (...) What will last forever is the very uncooperativeness with any system of power discourse. »<sup>14</sup> La performance minimaliste de Ai Weiwei lui-même exprime l'esprit d'irrévérence générale qui caractérise l'exposition : deux photos juxtaposées nous montre l'artiste en train de faire un doigt d'honneur à la Maison blanche et à la Cité

---

<sup>12</sup> Voir Thomas J. Berghuis, « Considering *Huanjing*: Positioning Experimental Art in China », *Positions*, 12:3, hiver 2004.

<sup>13</sup> La question de la réception occidentale de l'art contemporain chinois, et plus généralement, de ses modes de promotion sur la scène internationale, se fonde parfaitement à la critique anti-orientaliste des représentations interculturelles et constitue, comme on peut aisément l'imaginer, un incontournable au sein des *Asian studies*. On en trouve un très bon exemple dans ce passage de *Performance art in China*, où Thomas J. Berghuis décrit la manière dont on a présenté l'exposition d'aPERTutto dans le cadre de la 48<sup>ème</sup> Biennale de Venise et dans laquelle figurait le travail de 19 artistes chinois « d'avant-garde » : « The concept of the avant-garde as part of the unofficial system was deployed in a clear attempt to foreground a radical subculture of experimental Chinese artists. These artists were presented as having broken free from the political mainstream of official art production operating under the control of an oppressive Chinese State and Communist party apparatus. » *Performance Art in China*, p.154. Si l'archétype d'un État autoritaire chinois imposant strictement sa loi ne suffit effectivement pas à rendre compte de toutes les subtilités liées au contexte de production artistique chinois, et en premier lieu, à la difficulté à opérer une nette distinction entre art « officiel » et « non-officiel », tout aussi décevante est la satisfaction toute académique que procure cette dénonciation critique.

<sup>14</sup> Hua Tianxue, Ai Weiwei, and Feng Boyi, eds. *Fuck Off / bu bezuo de fangshi*, Eastlink Gallery, Shanghai, 2000. On peut bien sûr ironiser sur le fait que l'auto-censure à laquelle se sont soumis les commissaires de l'exposition est précisément une forme de coopération avec les autorités. Dans un texte publié dans le catalogue de l'exposition *Le moine et le démon*, tenue à Lyon en 2004, Feng Boyi relativise quelque peu la dimension politique de l'événement et insiste plutôt sur le désir d'expression individuelle de chacun des artistes. Il souligne que « la motivation de cette exposition était l'espoir que l'art chinois d'avant-garde, dans une attitude de "non-coopération" avec le discours dominant du système chinois et avec le système artistique international, se constitue et s'affirme d'une façon personnelle et indépendante, propre à l'art contemporain chinois. » Il ajoute ensuite qu'il est « difficile d'y trouver trace de prétendues résistances politiques et lutte idéologique. Car (...) ce que veulent au contraire les artistes, désireux de briser la glace, c'est oublier l'idéologie ou s'en défaire désespérément pour exprimer une individualité liée à leur propre environnement. » Feng Boyi, « "Under-Underground" et autre. Sur l'art chinois d'avant-garde depuis les années 1990 », in *Le moine et le démon*, 5 continents, Lyon, 2004.



interdite respectivement. Les photos sont accompagnées d'un extrait d'un discours de Mao Zedong intitulé *La tâche de la culture révolutionnaire dans cette période historique particulière* :

Those comrades who are firm and determined in today's ideological struggles and those who have no fear of power and no compromise with vulgarization will be the hope of tomorrow's new culture.<sup>15</sup>

Plus habitué aux parodies grinçantes du *political pop* et du réalisme cynique, on sera peut-être tenté de voir dans cette citation un clin d'œil ironique au camarade Mao. Mais force pourtant est de constater un singulier parallèle entre le volontarisme révolutionnaire et des pratiques performatives extrêmes résolument « non-coopératives » et déterminées à ne pas se conformer aux diktats du pouvoir en place.

*Yang Zhichao: a-charné*

*That sense of realness makes me believe that performers must be early marxist revolutionaries.*  
Yang Zhichao

Yang Zhichao (1963) a été décrit comme un révolutionnaire qui tente de mettre en évidence certains enjeux sociaux par l'entremise de ses performances. À défaut de se démarquer par sa qualité poétique, la démarche de Yang Zhichao est d'une remarquable cohérence et d'une limpidité incontestable. Le caractère extrême de ses performances exprime un implacable réalisme, une volonté absolue de littéralement *s'inscrire* dans le réel. De là que l'expérience de la douleur soit un élément essentiel de son œuvre, et plus encore, la force de volonté nécessaire pour la surmonter. « Seul l'expérience personnelle de la douleur me permet d'accéder à des intuitions qui ne peuvent être atteintes sur le plan de l'abstraction. La douleur est une manière d'accéder à un autre sentiment d'exister. »<sup>16</sup>

Chez Yang Zhichao, cette recherche d'un rapport brut au réel par l'expérience de la souffrance ne constitue cependant pas une fin en soi. Chacune de ses performances exprime une critique sociale forte et ciblée. Dans *Fort Jiayu* (1999-2000), Yang Zhichao se fait admettre dans un hôpital psychiatrique d'une petite ville du Gansu, sa lointaine province natale. Pour ce faire, il

---

<sup>15</sup> *Fuck Off / Bu bezuo de fangshi.*

<sup>16</sup> Cité in Ulrike Münter, *Transitional Phase: Pain*, <http://www.culturebase.net/artist.php?3776>.

n'aura fallu que le témoignage d'un proche (en l'occurrence, sa sœur) et un paiement pour couvrir les dépenses du séjour, qui durera un mois. Dès son admission, Yang Zhichao recevra un traitement aux chocs électriques de plus d'une demi-heure, qui sera complété par l'administration de fortes doses de sédatifs qui conduiront finalement l'artiste à douter de sa propre condition mentale. Durant son séjour, Yang Zhichao a tenu un journal qui relate son expérience et a été secrètement filmé et photographié par son beau-frère.<sup>17</sup>

La même année, et peu de temps après son arrivée à Beijing, Yang Zhichao fera marquer au fer rouge son numéro d'identification personnel sur son épaule droite par nul autre que Ai Weiwei (*Iron*, 2000). Certains ont souligné la violence du choc entre le monde rural et le monde urbain pour expliquer cette performance. En réduisant volontairement son corps à une pure surface d'inscription du symbole par excellence du dispositif gouvernemental, il me semble pour ma part que cette performance doit être lue comme une tentative radicale de réappropriation de son propre corps, une sorte de contre-effectuation primaire de la gestion biopolitique des populations qui n'est pas sans faire écho à son expérience traumatique en asile psychiatrique.

Un mois plus tard, Yang Zhichao participe à l'exposition *Fuck off* avec une performance qui le rendit célèbre. Dans *Planting grass* (2000), un chirurgien-jardinier fait deux entailles de 1cm x 1cm dans son épaule gauche sans anesthésie, pour ensuite y planter deux gerbes d'herbe recueillies précédemment sur les berges de la rivière Suzhou, à proximité du lieu de l'opération. À première vue, ce geste semble passablement énigmatique. Dans la foulée de *Iron*, on pourrait encore une fois le lire comme métaphore biopolitique, le corps de Yang Zhichao apparaissant comme simple substrat pour la croissance végétale. Ce premier niveau d'interprétation ne suffit cependant pas pour rendre compte de la dimension proprement spirituelle que Yang Zhichao cherche à donner à sa démarche artistique :

Pour moi, l'art a d'emblée une dimension religieuse. Je pense par exemple à ces moines bouddhistes en Chine, qui font face à la difficile tâche de rester fidèle à leurs croyances malgré la dure répression à laquelle ils sont soumis. En mettant leurs vies au service de la coexistence pacifique et en étant prêt à mourir si nécessaire, ils nous donnent le pouvoir d'être fidèle à nos propres idéaux. Ce qui se produit derrière les murs des monastères peut être porté à l'attention du public par les artistes.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Pour plus de détails, voir Thomas J. Berghuis, *Performance Art in China*, p.182-183.

<sup>18</sup> Cité in Ulrike Münster, *Transitional Phase: Pain*.

Si l'art a d'emblée une dimension spirituelle pour Yang Zhichao, c'est au sens d'un croire qui s'actualise directement dans des pratiques réelles et qui donne une mesure à l'existence. Cette insistance sur le caractère spirituel de sa pratique se vérifie tout particulièrement dans *Planting grass*. Questionné sur le sens de cette violence auto-infligée, il répondra : « L'engourdissement spirituel est aussi une forme de violence ». La métaphore de la passivité végétative prend ainsi une tournure insoupçonnée, directement adressée à l'assistance :

In a senseless atmosphere where everyone is temporarily laughing and joking,  
this method of seeking extremes definitely has the effect of sobering people up.  
You certainly can't let a whole nation of people go around grinning like idiots.<sup>19</sup>

L'exigence de réel qui traverse l'œuvre de Yang Zhichao et la mise en jeu radicale de son existence à travers ses performances se révèlent ici dans toute leur violence conversive et parrésiaque.

Dans sa performance *Earth* (2004), l'offensive spirituelle menée par Yang Zhichao semble se renverser pour prendre une dimension proprement cosmologique. Comme dans *Hide* (2002), où il s'agissait d'introduire par chirurgie (sans anesthésie toujours) un objet dans sa cuisse, l'œuvre consiste en l'implantation d'un élément étranger à l'intérieur du corps, plus précisément un morceau de terre introduit dans le haut de son estomac. Dans cette performance, Yang Zhichao s'éloigne visiblement de toute critique sociale pour faire intervenir son corps comme témoin direct de l'incommensurable écart qui sépare l'homme de la nature. La tragique contingence de l'existence humaine vient ainsi symbolisée par une performance mettant à l'épreuve la différence organique propre de l'humain. À l'ère des biotechnologies et de la lecture toujours plus fine des partitions de la nature, cette performance a quelque chose de profondément primitiviste. Serait-ce une barbare tentative de réfuter le « principe céleste » ou le jugement de Dieu en se faisant un corps sans organes au scalpel? Ou serait-ce plutôt l'expression d'un volontarisme déjanté cherchant à isoler aussi radicalement que possible la forme même de l'humain? L'intérêt de Yang Zhichao ne semble pas tant porter sur l'aspect technologique de la performance que sur la dimension religieuse des aspirations intimes de l'humain : « Je sais que ce désir de combler l'écart entre l'homme et l'univers ne sera jamais entièrement réalisé. (...) Même si j'accepte la douleur, mon corps rejette la terre. Tout de

---

<sup>19</sup> Cité dans Lesley Sanderson, « Male Body Fatigue », *Yishu*, Vol.7, N.3, Mai 2008, p.80.

même, c'est simplement humain que de vouloir combler cet écart. »<sup>20</sup> Yang Zhichao *s'a-charne*; il est humain.

### *Le devenir-mythique de He Yunchang*

C'est une histoire que tous les Chinois connaissent, et que l'on enseigne très tôt et fort à propos à ceux qui auraient un jour décidé de s'atteler à la tâche d'étudier le mandarin.<sup>21</sup> C'est l'histoire de « Yugong qui déplace les montagnes », « 愚公移山 » (*Yu gong yi shan*), un vieux fou qui décida un jour de déplacer la montagne qui obstruait l'entrée de sa maison à la sueur de son front et qui, à force d'une persévérance étendue sur plusieurs générations, finit par y arriver. Les performances de He Yunchang appartiennent elles aussi à cet univers fantastique. Certaines de ses performances rejouent des mythes classiques de la culture chinoise : on pensera par exemple à *Tenir promesse* (2003), œuvre pour laquelle il emprisonne sa main dans un bloc de ciment durant 24 heures. Le titre de l'œuvre renvoie à l'histoire d'un rendez-vous manqué sous un pont entre un garçon nommé Wei et une fille nommée Qi. Wei se pointa à l'heure prévue malgré une forte tempête. La rivière était fort agitée, Wei s'accrocha à une des colonnes du pont et continua d'attendre, pour finalement en mourir. On ne s'étonnera pas non plus qu'il ait lui aussi tenté de *Déplacer une montagne* (1999), ou de couper une rivière en deux avec un couteau et le flot de son sang (*Dialogue avec l'eau*, 1999), ou encore de déplacer le soleil (*Soleil doré*, 1999).

Le ciment revient à plusieurs reprises comme élément auquel opposer sa force de volonté. Dans *Un sac de ciment* (2004), c'est toute l'industrie de la construction chinoise, laquelle accapare près de 70% de la production mondiale de ciment, qui se trouve ainsi mise au défi. Attaché par les pieds à une grue, He Yunchang déplace des sacs de ciment d'un point A à un point B, pendant qu'une grue l'imité en respectant le même rythme. Dans *Au-delà de Tianshan* (2002), He

<sup>20</sup> Cité in Ulrike Münster, *Transitional Phase: Pain*.

<sup>21</sup> Il semblerait que la popularité de cette histoire ancienne dans la Chine moderne dépende en partie du fait que Mao Zedong lui-même écrivit un article à son propos, intitulé « Comment Yugong déplaça les montagnes ». Dans cet article, Mao fait de Yugong une source d'inspiration pour le parti communiste. Son article se conclut ainsi : « Aujourd'hui, il y a également deux grosses montagnes qui pèsent lourdement sur le peuple chinois: l'une est l'impérialisme, l'autre le féodalisme. Le Parti communiste chinois a décidé depuis longtemps de les enlever. Nous devons persévérer dans notre tâche et y travailler sans relâche, nous aussi nous arriverons à émouvoir le Ciel. Notre Ciel à nous n'est autre que la masse du peuple chinois. S'il se dresse tout entier pour enlever avec nous ces deux montagnes, comment ne pourrions-nous pas les aplanir? » <http://www.ramou.net/fa/faMao-1945-Yugong.xml>.

Yunchang pousse un énorme bloc de ciment dans la direction d'un canon qu'il a lui-même fabriqué et qui fait exploser 1,25 kg de poudre à canon, donnant lieu à une explosion spectaculaire. Dans *Casting* (2004), il s'enferme durant 24 heures dans un bloc de ciment. Dans *Ordre d'un général* (2005) enfin, il trempe son corps jusqu'à la hauteur de sa poitrine dans un bloc de ciment encore liquide. La performance durera 1 heure, pendant laquelle le ciment durcira lentement, et He Yunchang s'en sortira avec d'innombrables coupures sur tout le corps. Ces coupures rappellent la manière dont Canetti décrit le mode d'action psychologique du mot d'ordre : ils se plantent comme des aiguillons dans la chair de ceux qui les reçoivent, ne laissant à ceux-ci d'autre choix que de les passer le plus vite possible à d'autres. Tout se passe comme si par cette performance, He Yunchang cherchait à concrétiser l'interruption de ce processus de cimentification sociale, en résistant jusqu'aux limites du supportable à l'effectuation de « l'ordre du général ». L'immédiateté corporelle de la performance en fait une forme d'art particulièrement efficace pour court-circuiter, au moins symboliquement, la vicarété intrinsèque du pouvoir, c'est-à-dire, la fonction de représentation essentielle à sa consolidation.

Contrairement à Yang Zhichao, l'essentiel chez He Yunchang ne consiste pas dans le fait de la blessure, mais plutôt dans la création d'une situation de corps-à-corps avec une puissance matérielle donnée, confrontation qui vient mettre en valeur la force de résistance d'une volonté individuelle. Cette affirmation souffre toutefois d'une notable exception : dans *Test de vision* (2003), He Yunhang fixera son regard sur un ensemble d'ampoules de 10 000 watts accrochés à un miroir pendant une durée d'une heure, ce qui lui causera des dommages irréparables à la vue. On peut également penser à sa performance aux chutes Niagara (2005), où, sans l'intervention de policiers, il aurait bien pu mourir de froid.

Comme dans le cas de Yang Zhichao, les performances de He Yunchang exigent une grande endurance physique et une forte détermination. Le conflit instauré entre le corps et l'environnement extérieur devient une manière d'éprouver la puissance du soi. Plutôt que de rabattre l'existence humaine sur sa limite physique, les performances de He Yunchang instaurent un plan de représentation à mi-chemin entre l'extrême dureté du réel et la puissance du mythe. La performance entrouvre une dimension mythique, d'où émergeront des forces pour affronter l'intraitable réel. « Rien ne peut nous empêcher de recourir à une imagination sans limite lorsque nous sommes confrontés à des circonstances adverses », dit-il, ajoutant que cet esprit utopique lui est inspiré par la remarquable détermination qu'il trouve chez les gens

défavorisés. Les performances de He Yunchang s'articulent ainsi comme des « contes pour adultes » selon sa propre expression, qui mettent en scène la puissance de la volonté individuelle dans le but de « créer de l'espace pour l'imagination »<sup>22</sup>. L'importance accordée à la vertu de persistance dans la culture chinoise trouve dans l'œuvre de He Yunchang une illustration *exemplaire* – à hauteur d'homme.

### *Zhang Huan en méditation*

*À l'intérieur, je suis un bouddhiste; à l'extérieur, je suis un artiste.*  
Zhang Huan

La démarche artistique de Zhang Huan est riche et complexe, travaillée de l'intérieur par une forte exigence spirituelle qui s'exprimera aussi bien dans l'extrême ascétisme des premières performances que dans les œuvres monumentales plus récentes qui témoignent de sa conversion au bouddhisme. Sa première performance publique est assez peu connue et s'intitule *Ange* (1993) : sur un grand drap blanc étendu sur le sol à l'entrée du Musée national d'art de Beijing, il lance une jarre remplie de peinture rouge sang et de fragments de poupée. Cette performance, réalisée à une époque où toute performance était interdite, conduira à la fermeture de l'exposition et l'obligera à payer une amende de 2000 Yuans. La critique politique relativement explicite contenue dans cette œuvre (référence à la politique de natalité chinoise et/ou au massacre de la jeunesse étudiante de place Tiananmen) contraste fortement avec l'évolution ultérieure de son travail, ce qui explique pourquoi cette première performance est souvent négligée.

C'est au sein de la communauté d'artistes du *East Beijing Village* que Zhang Huan fera sa marque, avec une série de performances extrêmes qui ont fait forte impression. Dans *12 mètres* (1994), il s'enduit de miel et de sauce à poisson et s'installe dans une toilette publique du village. Pendant près d'une heure, son corps est envahi par une nuée de mouches qui ne le quitteront que lorsqu'il se sera complètement immergé dans un étang pollué situé à proximité des toilettes. La description quasi-phénoménologique de cette performance offerte par Zhang Huan nous plonge d'emblée dans la profondeur méditative de son travail :

---

<sup>22</sup> Cité par Li Xianting, « A Myth He Yunchang Writes and Directs and Challenges He Poses Against Himself. What I Have Learnt from He Yunchang's Works », *The Rock Touring around Great Britain. He Yunchang Art Works*, 2007.

I just felt that everything began to vanish from my sight. Life seemed to be leaving me far in the distance. I had no concrete thought except that my mind was completely empty. I could only feel my body, more and more flies landing and crawling over my nose, eyes, lips, ears, forehead, every part of me. I could feel them eating the liquid on my body. Some were stuck but did not stop eating. I could even tell that they were more interested in the fish liquid than the honey because there were more flies on the left part of my body, where that liquid was. The very concept of life was then for me the simple experience of the body.<sup>23</sup>

En regard de cette performance, Zhang Huan rappellera également qu'elle n'a fait que refléter l'expérience ordinaire des gens qui doivent quotidiennement fréquenter ce lieu public. Cette insistance sur le caractère ordinaire de l'existence est à la source du travail de Zhang Huan, marquant dès ses débuts une proximité avec la conception bouddhique du sacré comme banal quotidien. Mais de toute évidence, il est difficile de nier que dans ses premières performances, c'est plutôt l'élément cathartique qui prime. Dans *65 kg* (1994), Zhang Huan se suspend 3 mètres au-dessus du sol avec l'aide de chaînes. Il a préalablement inséré deux tubes de plastique dans ses bras, desquels s'écoule son sang, qui tombe sur une plaque de métal chauffée par un brûleur. La puanteur du sang brûlé s'imprègne dans les matelas qui couvrent les murs de la pièce, ajoutant au dégoût et à l'impression d'enfermement éprouvé par l'audience. Cet exercice masochiste en grand style s'intitule *65 kg*, en référence au poids de Zhang Huan avant la performance. Cette référence mathématique à la pure corporalité (*12 mètres* était aussi signé d'une même numérale impersonnalité) nous renvoie d'autant plus certainement à l'idée de performance comme extraction de vie nue. Parlant de *12 mètres* et de *65 kg*, il dira : « Dans mes performances, j'essaie de faire l'expérience du corps et de la réalité – survie. Je méprise l'aspect performatif de mes œuvres. » C'est dans la mise en survie performative que Zhang Huan explore le rapport entre le corps et l'esprit, pour ainsi atteindre à la *cruauté* de l'existence :

In performance, I try to let my mind leave my body and forget the surrounding conditions. At that moment, I cannot feel any pain. Yet, the mind cannot really leave the body. Instead, it keeps going back to the body. And when the mind returns to the body, there comes an ever stronger feeling of the body's real situation. *It makes you more conscious of the cruelty of the reality* and makes you feel more uncomfortable. But it is not the physical pain in the physical body, but rather the spiritual uneasiness.<sup>24</sup> (Je souligne)

<sup>23</sup> Issu d'un entretien avec Qian Zhijian, « Performing Bodies », *Art Journal*, été 1999. On peut trouver l'entretien complet sur le site de Zhang Huan, [www.zhanghuan.com](http://www.zhanghuan.com).

<sup>24</sup> Entretien avec Qian Zhijian, « Performing Bodies », [www.zhanghuan.com](http://www.zhanghuan.com)

Le désir de cruauté de Zhang Huan, ce désir de faire une expérience corporelle immédiate et fulgurante du réel, demeure inscrit dans une démarche spirituelle orientée par la recherche d'un effet cathartique, sur lequel il revient à de nombreuses reprises et qui compte davantage à ses yeux que l'endurance physique même :

I try to experience the relationship between the physical body and the spiritual body in particularly designated circumstances. I want to make this experience clearer and deeper in some radical situations. Not just for the sake of testing the endurance of my physical body under external pressure, but rather through this process of endurance *a deeper panic in the spirit might be released, though perhaps just temporarily.*<sup>25</sup> (Je souligne)

Cette violente quête cathartique définit un premier temps dans l'œuvre de Zhang Huan. Sur le plan existentiel, elle préfigure vraisemblablement, à quelques dix années de distance, sa conversion au bouddhisme. Entre-temps, le travail de Zhang Yuan acquiert une remarquable dimension poétique. *Ajouter un mètre à une montagne inconnue* (1995), œuvre à laquelle plusieurs artistes du *East Beijing Village* ont participé mais dont il réclame la paternité, rejoue le thème de la vie nue avec une grande sobriété. L'accumulation des corps en une pyramide anonyme sur le sommet d'une colline des environs de Beijing a quelque chose de profondément émouvant. De même avec *Augmenter le niveau d'eau d'un étang* (1997), une autre œuvre collective qui met en scène une quarantaine d'hommes, pour la plupart des travailleurs migrants. Une grande force tranquille émane de ces singularités quelconques ex-posées sur le seuil indécidable de la vie nue. La puissance d'expression de cette œuvre repose là encore sur le fait que les corps ne valent qu'en vertu de leur simple volume dans l'espace, ainsi que sur la tension dynamique entre l'élément aquatique *yin*, et ces innombrables corps d'homme qui se tiennent debout, l'eau à mi-corps, face à l'objectif. Ces deux œuvres expriment une délicatesse telle qu'on hésite presque à parler de performance (au sens de *dis-play*), tant l'émotion qu'elles suscitent s'harmonise avec l'opacité résonante des formes-de-vie.

En 1998, Zhang Huan réalise *1/2* (fig. 1), dont le titre exprime la bipartition entre corps et esprit. Zhang Huan se couvre successivement d'une côte de porc et de caractères chinois inscrits par les spectateurs présents. Cette performance au seuil de la vie organique animale et de l'inscription culturelle préfigure la quête identitaire qui va caractériser ses œuvres à venir. Quelques mois plus tard en effet, Zhang Huan s'installe à New York. Il y restera jusqu'en

---

<sup>25</sup> Entretien avec Qian Zhijian, « Performing Bodies », [www.zhanghuan.com](http://www.zhanghuan.com)



2006, date où coïncident *grosso modo* sa conversion au bouddhisme et son retour en Chine, à Shanghai plus précisément. À New York, Zhang Huan aimait à dire que son studio, c'est son cerveau; à Shanghai en revanche, Zhang Huan s'installe dans un immense entrepôt qui lui laisse, ainsi qu'à son équipe de production, tout le loisir de créer d'immenses sculptures souvent inspirées par la figure majestueuse de Bouddha. Deux des œuvres les plus fascinantes de Zhang Huan ont été créées peu après son arrivée à New York et témoignent du choc culturel qu'il a subi à son arrivée en Amérique. Dans *Pèlerinage : fengshui à New York* (1998), une performance présentée dans le cadre de la célèbre exposition « Inside Out » consacrée à l'art contemporain chinois, Zhang Huan accomplit un rituel de prière bouddhiste avant de s'étendre durant six longues minutes sur un lit de glace de style antique chinois, avec des chiens attachés aux quatre coins. La prière bouddhique et la référence au *fengshui*, cet art traditionnel de l'habitation chinois désormais si populaire en Occident, soulignent à la fois les origines culturelles de Zhang Huan et les efforts entrepris pour s'orienter dans son nouveau milieu. Le choc des cultures est dramatiquement symbolisé par sa tentative de rester couché sur le lit de glace. La chaleur du corps de Zhang Huan, son brûlant désir de s'établir dans une nouvelle culture suffiront-ils à faire fondre le lit des traditions duquel il est issu? La position est intenable. Autour, les chiens aboient. Ils représentent, selon les dires de Zhang Huan, la diversité culturelle de New York... Gao Minglu offre une très belle analyse de ce dernier élément symbolique, qui donne une dimension insoupçonnée à cette représentation agonique du choc des cultures:

In China, he was like a human animal, and because almost everyone had nearly identical physical features and attitudes, he was able to realize in a very profound way the differences and also the relationship between his own animal-like human body and the human spirit. *But in the West humans were cultural animals.*<sup>26</sup> (Je souligne)

Le problème de l'inscription culturelle reviendra sous diverses formes dans les premières œuvres new-yorkaises de Zhang Huan. Il aura tendance à s'exprimer dans des formes moins extrêmes sur le plan corporel, comme si, effectivement, il ne s'agissait plus tant de démontrer la puissance spirituelle de l'humain que de laisser voir la situation du corps *lost in translation*. Dans *Arbre de famille* (2000), trois calligraphes tracent un jour durant des caractères chinois sur le visage de Zhang Huan, jusqu'à le noircir complètement. Parmi les nombreuses inscriptions,

---

<sup>26</sup> Gao Minglu, « Private Experiences and Public Happenings, the Performance Art of Zhang Huan », [www.zhanghuan.com](http://www.zhanghuan.com)

histoires traditionnelles, poèmes, noms, il demande qu'on écrive sur son front – et ce n'est certes pas un hasard – la fameuse histoire de Yukong le vieux fou qui réussit à déplacer une montagne. Histoire de persistance. Action pure. Est-ce que Zhang Huan cherche par cette performance à faire corps avec les codes-sources de sa culture d'origine, comme le titre de la performance semble l'indiquer? Une œuvre comme *Keep Rooting* (2003) par exemple, et plus généralement, l'importance croissante que prendra la tradition bouddhique dans son travail, nous donne toutes les raisons de le croire. Zhang Huan se peint le visage : c'est un artiste. À l'intérieur...

Une autre lecture de cette œuvre reste possible, malgré la volonté explicite d'enracinement de Zhang Huan, qui nous permettrait de traverser le plan de représentation identitaire. Une lecture anti-généraliste qui, au lieu d'insister sur le rôle fondateur du signifiant culturel comme marqueur comportemental et puissance de visagification, mettrait plutôt l'accent sur sa contre-effectuation performative. Il y a un visage, plan d'inscription bioculturel, qui progressivement s'efface sous la prolifération de signes, lesquels s'annulent mutuellement jusqu'à ne plus signifier que la sur-face du langage. Et il y a un corps, un corps désormais sans visage, un corps qui persiste et *signe* : il y a du langage, il y a la vie; et il y a une idéalité performative où l'individu se saisit comme événement.

\*\*\*

Le problème est donc de savoir comment l'individu pourrait dépasser sa forme et son lien syntaxique avec un monde pour atteindre à l'universelle communication des événements (...) Il faudrait que l'individu se saisisse lui-même comme événement. (...) Chaque individu serait comme un miroir pour la condensation des singularités, chaque monde une distance dans le miroir. Tel est le sens ultime de la contre-effectuation.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Éditions de Minuit, Paris, 1968, p.208-209.



Figure 1: Zhang Huan, *1/2*, performance, 1998

## Du corps-soi au corps-chair

*Humain : tu n'es représenté ni par ton corps ni par ton cadavre.*

Peng Yu

L'a-charnement de Yang Zhichao, le devenir-mythique de He Yunchang et les catharsis spirituelles de Zhang Huan constituent autant de démarches dont l'exigence première consiste en un dépassement *de soi* dans la performance. Le corps y est mis en jeu de manière telle à mettre en valeur la force de volonté individuelle et son potentiel héroïque de résistance. Bien sûr, le corps y est à l'honneur; mais le rapport souffrance-ascétisme qui sous-tend ces performances constitue, ultimement, une affirmation de la puissance de l'esprit, ou encore de la force *morale* propre d'un individu comme il est commun de dire.

Quelque chose de sensiblement différent est en jeu dans cet autre courant d'art extrême que nous allons maintenant aborder et qui figurait lui aussi au programme de l'exposition *Fuck off*. À peu près à la même époque, c'est-à-dire vers la fin des années 90, émerge une série d'œuvres qui, plutôt que de mettre à l'épreuve la forme sensible de l'humain, cherche plutôt à en questionner la définition même. Dans *Proches parents* (1996) par exemple, Feng Weidong s'immerge dans un aquarium en compagnie des cadavres de 32 canards, poulets et oies et de 60 livres d'intestin de porc. Le titre de l'œuvre souligne une volonté d'interroger la différence entre l'humain et l'animal qu'on retrouvera dans de nombreuses œuvres subséquentes. La remise en question du statut de la corporalité humaine viendra également radicalement mise en cause par l'usage de la chair humaine comme matière autonome d'expression. La performance-vidéo *Arc-en-ciel* (1998) de Xu Zhen apparaît comme un cas liminaire qui donne un premier aperçu de la manière dont la chair vient isolée en tant qu'élément expressif propre, marquant ainsi une distance avec les performances extrêmes impliquant le corps-soi décrites précédemment. La vidéo, d'une durée de 4 minutes, montre le dos nu d'un individu anonyme dont la couleur change graduellement à mesure qu'il se fait fouetter. Dans cette œuvre, ce n'est pas tant la capacité de supporter la douleur que la réaction physiologique de la peau battue qui se constitue en valeur d'expression.

Deux expositions tenues à Beijing un peu avant *Fuck off* marquent l'émergence de ce nouveau courant artistique : *Post-sensibility: Alien bodies and Delusion* (1999) (*Hòu gǎnxìng: yìxíng yu wàngxiàng*) et *Infatuation with injury* (2000) (*Duì shànghǎi de míliàn*). Ces deux expositions se

distinguent par la présence de nombreuses œuvres impliquant l'usage de cadavres d'humains et d'animaux, au point que plusieurs critiques parleront de l'émergence d'une « école du cadavre » ainsi que d'une fascination pour le *meat art* dans l'art d'avant-garde chinois. Parmi les œuvres les plus célèbres de ces expositions reproduites dans le catalogue de *Fuck off*, on trouve celles du couple Sun Yuan et Peng Yu. L'installation *Miel* (1999) de Sun Yuan (fig. 2) est composée d'un visage de vieillard émergeant d'un lit de glace, sur lequel est lové un bébé mort-né. Une grande sérénité émane de la scène, qui nous fait presque oublier qu'il s'agit de cadavres. Selon Sun Yuan, cette œuvre évoque « un acte d'amour » : « le bébé pose sa joue contre le front du vieillard. Il quête le lien d'amour<sup>28</sup> ». Pour *Les Corps connectés* (2000) (fig. 3), Sun Yuan et Peng Yu effectuent une transfusion sanguine à deux bébés mort-nés. On voit le sang couler hors de la bouche des bébés et se répandre sur leur corps. Dans *Huile d'humain* (2000) (fig. 4) enfin, Peng Yu semble vouloir communiquer avec le cadavre d'un jeune enfant en lui injectant patiemment de l'huile d'humain. La sollicitude témoignée aux jeunes cadavres dans ces deux performances est profondément perturbante. Comme si le lien social, l'humanité qui nous lie à autrui était violemment exposée pour elle-même, isolée et réduite à un flot de sang et d'huile ; comme si le fait de soigner des cadavres, plutôt que de témoigner d'un souci pour le prochain, avait pour effet de profaner ce qui nous unit concrètement aux autres vivants. L'indistinction entre les vivants et les morts introduite par l'usage de cadavres humains nous amène sur un seuil où la vie humaine se voit systématiquement rabattue sur sa dimension biologique. Ces performances accomplissent l'isolation radicale du fait relationnel humain – en chinois, on pensera à 仁, *ren*, la vertu d'humanité, caractère composé du radical de l'homme et du chiffre 2, suggérant qu'il n'est d'humanité qu'en relation.

Quelque chose de l'ordre du malaise issu de cette indistinction biopolitique et de l'effet de mise en suspension qu'elle engendre sur le plan existentiel me semble pouvoir être lu dans cette définition de la post-sensibilité proposée par Qiu Zhijie, co-commissaire de l'exposition du même nom : « post-sensibilité est le sentiment de doute à propos du lien de sang qui te lie à tes parents, et le sentiment que n'importe qui sur la rue est pareil à toi. » Déracinement familial, expérience d'une sorte d'anonymat urbain : la description de la post-sensibilité n'aurait-elle pas quelque chose de profondément bloomesque? Ne trouve-t-on pas l'expression d'une violence

---

<sup>28</sup> Frédéric Bobin, « Deux enfants perdus de l'avant-garde chinoise », *Le Monde*, le 26 juin 2000, p. 25. Cité par He Qian, *La représentation occidentale de la cruauté dans l'art contemporain chinois*, mémoire de maîtrise présenté à l'UQAM, 2008 (non-publié).

de cet ordre dans la performance vidéo de Xu Zhen brillamment intitulée *But I don't need anything* (1998) (而不需要什么, (*er bu xuyao shenme*), où un chat préalablement étranglé à mort est violemment battu sur le sol pendant 48 longues minutes?

L'usage de la chair humaine et les nombreux cas d'extrême cruauté envers les animaux dans l'art extrême chinois de ces dernières années ont souvent été lu comme une « metaphor for what flows raw, foetic and barbaric beneath the carapace of civilization. »<sup>29</sup> Plusieurs sont également prompts à souligner la perte de repères moraux due à la destruction du cadre de valeurs traditionnel dans la société chinoise post-maoïste. Je ne crois pas qu'aucune explication moraliste ou humaniste éculée de ce genre ne soit en mesure de rendre compte de la puissance expressive propre d'œuvres parmi les plus radicales jamais réalisées sur la scène mondiale. Il ne s'agit certainement pas d'un défaut de civilisation, ou d'un retour à la barbarie originelle qui menacerait constamment de ressurgir des tréfonds de nos âmes policées, comme si la Chine avait été, pendant quelques années, le maillon faible du système éthico-civilisationnel mondial par où se seraient échappées des forces primitives et indomptées. Au contraire, il me semble qu'il faille lire dans ce foisonnement de performances extrêmes profanant l'idée d'humanité sur fond organique pur quelque chose de très actuel et de très réfléchi – quelque chose comme un acting-out d'une logique biopolitique intrinsèquement liée à l'intégration dans la sphère capitaliste globale.<sup>30</sup> Reprenant des éléments de réflexions développés dans le cadre de l'analyse de *Frozen*, nous allons essayer de compléter notre réflexion sur le rapport entre ce type de performance et la question du biopolitique et de la vie nue par l'entremise d'une analyse détaillée de l'œuvre de Zhu Yu.

---

<sup>29</sup> John Clark, *Chinese Art at the End of the Millenium*, p.22-23, cité par Berghuis, p. 115.

<sup>30</sup> À une échelle plus locale si l'on peut dire, certains critiques ont insisté sur l'effet d'entraînement qui s'est créé à l'intérieur de ce petit groupe d'artistes pour expliquer cette surenchère de violence. Voir en ce sens l'excellent article de Meiling Cheng intitulé "Violent Capital: Zhu Yu on File", où elle propose une interprétation de son oeuvre dans la perspective de ce qu'elle nomme "le capital violent": "Thus, the recent trend toward extreme performance in China may indicate the allure of what I might term "violent capital," that is, the capital— the artistic reputation and the rewards that come with it – gained by violent actions framed within the symbolic realm of art." *The Drama Review*, 49, 3 Automne 2005, New York University and the Massachusetts Institute of Technology (MIT).



Figure 2 : Sun Yuan, *Miel*, installation, 1999



Figure 3 : Sun Yuan et Peng Yu, *Corps connectés*, performance, 2000





Figure 4 : Peng Yu, *Huile d'humain*, performance, 2000

## De la performance comme extraction de vie nue: le cas Zhu Yu

*Puisqu'on a pu « échanger ses fils pour les manger », on peut échanger n'importe quoi,  
manger n'importe qui.  
Lu Xun, Le journal d'un fou*

L'œuvre de Zhu Yu est sans doute l'une des plus nihilistes de toute l'histoire de l'art. En effet, rares sont les démarches artistiques qui sont allées aussi loin dans la mise à nu et la déqualification de la vie humaine. La radicalité de son oeuvre réside dans une tentative systématique pour rabattre l'idéalité de l'humain sur sa corporalité propre. Cette réduction « matérialiste » classique conditionne l'ensemble de sa démarche et explique l'omniprésence de la chair dans son travail, qu'elle soit humaine ou animale, vivante ou cadavérique. Mais en fait, il serait plus exact de dire que malgré ce que l'on serait tenté de croire, sa matière première d'expression ne consiste pas tant en de la chair proprement dite, mais en des extraits « d'essence humaine » soigneusement prélevés à même le composé fictionnel humain. Le geste performatif de Zhu Yu – son *display* profanatoire – est en effet empreint d'une fascination morbide pour le vrai de la science, celui que l'on découpe au scalpel et qui se déchire à belles dents. L'humanité est une fiction, et Zhu Yu a décidé d'en déchirer le voile et de la réduire personnellement à néant – acting-out d'une logique biopolitique primaire par un authentique « homme sans contenu »<sup>31</sup>, maître *à* extracteur en vie nue.

Notre discussion de l'œuvre de Zhu Yu repose sur l'opposition conceptuelle entre vie nue et forme-de-vie. En fait, l'analyse de Zhu Yu apparaît d'une certaine manière comme une occasion privilégiée d'illustrer le concept d'extraction de vie nue. La vie nue est toujours abstraite : elle est toujours le fruit d'une extraction. « La vie nue habite dans le corps biologique de chaque être vivant »<sup>32</sup> nous dit Agamben, précisant qu' « il n'y a pas, dans un premier temps, la vie comme donnée biologique naturelle et l'anomie comme état de nature et, ensuite, leur implication dans le droit à travers l'état d'exception. (...) *La vie nue est un produit de la machine (biopolitique) et non quelque chose qui lui préexiste.* »<sup>33</sup> (Je souligne) Le concept de vie nue n'est donc intelligible que si on le replace dans le cadre d'une pensée du biopouvoir,

---

<sup>31</sup> Voir l'essai d'Agamben sur le rapport entre esthétique et nihilisme intitulé *L'uomo senza contenuto*, Quodlibet, Macerata, 1994.

<sup>32</sup> Giorgio Agamben, *Homo sacer*, Seuil, Paris, 1995, p.151.

<sup>33</sup> Giorgio Agamben, *Stato di eccezione*, Bollati Boringhieri, Torino, 2003, p.112.

qu'Agamben définit, dans la foulée de Foucault, comme prise en charge de la vie par le dispositif techno-scientifique avec pour but l'étatisation du biologique.

Quel est le rapport entre vie nue et forme-de-vie? Pour Agamben, une *forme-de-vie* c'est « une vie qui ne peut jamais être séparée de sa forme, une vie dont il n'est jamais possible d'isoler quelque chose comme une vie nue. »<sup>34</sup> Notons que l'importance excessive accordée au concept de vie nue dans la réception de l'œuvre d'Agamben a passablement obscurci l'horizon plus général dans lequel il s'inscrit, nous faisant presque entièrement perdre de vue sa pensée de la forme-de-vie, expression dont les traits d'union marque précisément l'impossibilité d'extraire quelque chose comme de la vie nue.

Dans les traits d'union immanents à la forme-de-vie, on trouve une pensée très complexe de l'image : « L'image est le lieu où le sujet se dépouille de sa mythique consistance psychosomatique »<sup>35</sup>, dira Agamben, tout en précisant : « l'imagination, et non l'intellect, est le principe qui définit l'espèce humaine. »<sup>36</sup> Dans cette perspective, l'ultime consistance de la vie *humaine* se trouve dans les images. Autrement dit : l'unité humaine élémentaire n'est pas le corps ou l'individu en chair et en os, mais la forme-de-vie, chargée d'images.

Je n'entrerai pas plus en détails dans la conception agambinienne de l'image, de l'imagination et de la forme-de-vie. Mais il est important de garder à l'esprit ces considérations pour comprendre ce qui est en jeu dans le concept de vie nue. Suivant l'opposition radicale entre vie nue et forme-de-vie posée par Agamben, on peut déjà en déduire que la vie nue renvoie à un plan où la consistance humaine est pensée en termes essentiellement biologiques. Pour Agamben, cela correspond précisément au biopolitique. *Toute la démarche de Zhu Yu peut ainsi être conçue comme une tentative de mise à l'épreuve de la consistance de « l'humain », interprétée en termes biopolitiques.*

### *Science et profanation*

---

<sup>34</sup> Giorgio Agamben, *Moyens sans fins*, Payot & Rivages, Paris, 2002 (1995), p.13-14.

<sup>35</sup> Giorgio Agamben, « Warburg o la scienza senza nome », in *La potenza del pensiero*, Neri Pozza, Vicenza, 2005. p.146.

<sup>36</sup> Giorgio Agamben, *Ninfe*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007, p.52.

Deux éléments structurent l'ensemble de l'œuvre de Zhu Yu: son goût marqué pour la profanation, et le rapport étroit qu'il entretient avec la science médicale, tant sur le plan pratique qu'épistémologique. Une des œuvres les plus intéressantes de Zhu Yu constitue sans contredit son installation intitulée *Théologie de poche* (1999) (袖珍神学, *xinzhēn shénxué*) (fig.5), présentée dans le cadre de l'exposition *Post-sensibilité*. Au plafond, un bras d'humain est suspendu à un crochet de métal qui rappelle ceux utilisés dans les boucheries. Il tient une corde qui git en boucles sur le plancher, couvrant toute l'étendue de la pièce. Le fait que la corde ne se rattache à rien et qu'elle s'accumule désordonnément sur le sol suffit à créer un fort sentiment d'angoisse. La subversion de l'iconographie chrétienne de la main tendue par les cieux est efficace et sans appel : l'effet d'abandon divin est immédiat.

L'instrumentalisation de la métaphore religieuse caractérise également *Joyeuses Pâques* (2001) (复活节的快乐, *Fuhuojié de kuàilè*) (fig. 6), une performance présentée dans le cadre du festival international Dakai d'art performatif de Chengdu (Sichuan). Zhu Yu planifie la mise sous anesthésie d'un porc et son opération littéralement à cœur ouvert afin d'exposer le cœur battant dans sa cavité, avant de refermer la plaie. Zhu Yu avait semble-t-il déjà fait un test auparavant dans une académie d'agriculture de Beijing, et le porc avait survécu à l'opération, faisant de lui un « ressuscité » selon ses propres termes, jouant ainsi sur la traduction chinoise du mystère chrétien – 复活 *fù huó*, « retour à la vie ». Malheureusement, le porc utilisé lors de la performance n'aura pas la même chance. En raison d'une dose insuffisante d'anesthésiant, le porc se réveilla durant l'opération et se débattit violemment, pour finalement mourir au bout de son sang, sous le regard ahuri de l'assistance (certains artistes présents ont même tenté d'empêcher Zhu Yu de réaliser sa performance). La performance fut déclarée un échec. Notons en passant que Zhu Yu a répété à plusieurs reprises qu'il était un chrétien pratiquant, ce qui expliquera, du moins en partie, sa remarquable sensibilité « religieuse ».

Une logique fort similaire est à l'œuvre dans la performance savamment intitulée *Le fondement de toute épistémologie* (1998) (全部知识学的基础, *Quánbù zhīshìxué de jīchǔ*) (fig.7) Dans cette performance qui annonce admirablement bien le cadre conceptuel dans lequel s'inscriront celles à venir, Zhu Yu découpe et fait cuire 5 cerveaux humains, qu'il s'est procuré dans un hôpital non-identifié de Beijing. Il conditionne ensuite le jus de cerveau ainsi produit dans 80 bouteilles soigneusement décorées et identifiées à cet effet, qu'il mettra finalement en vente dans un supermarché de Shanghai, lequel a sponsorisé l'événement. À la grande surprise de

l'artiste, quinze bouteilles se sont vendues au prix très raisonnable de 98 yuans, c'est-à-dire l'équivalent d'à peu près 13\$ CAN. Il faut dire qu'en offrant du cerveau à consommer, Zhu Yu fait fond d'une croyance populaire chinoise résumée par l'expression 吃脑 哺脑 (*chi nao bu nao*, littéralement « manger cerveau nourrir cerveau »), selon laquelle manger du cerveau contribue directement à accroître l'intelligence (idéalement celle d'un jeune étudiant sur le point de faire un examen).<sup>37</sup>

Dans *Joyeuses Pâques* ainsi que dans *Le fondement de toute épistémologie*, la tension performative s'instaure très précisément dans la subtile mais décisive distance entre les mots et les choses, idéalité que la performance tente, aussi consciemment et méthodiquement que possible, d'annuler. Dans *Manger du monde* (2000) (食人, *shi ren*) (fig.8), performance réalisée en vue de l'exposition *Fuck Off*, la violence symbolico-performative n'aura pas besoin d'un titre pour se révéler. L'œuvre consiste en une série de photos de Zhu Yu en train de cuisiner et de manger ce qu'il prétend être un fœtus humain. Une photo qui a circulée sur Internet en 2001 a suscité une vive controverse sur la scène internationale et a même provoqué des investigations de la part du FBI et de Scotland Yard. Zhu Yu justifie ainsi son action : « Aucune religion n'interdit le cannibalisme. Et je n'ai trouvé aucune loi interdisant de manger des humains. J'ai pris avantage de cette zone grise entre la morale et la loi pour mon travail. »<sup>38</sup> En transgressant le tabou du cannibalisme, c'est la définition même de l'humanité qui est radicalement mise en question. Par la négative, on comprend qu'il n'y a d'humanité que par définition. C'est exactement ce que Zhu Yu a à l'esprit lorsque, en réponse aux violentes réactions de dégoût de la part du public, il déclarera : « Un humain n'est-il pas simplement un assemblage de carbohydrates? Et la morale n'est-elle pas simplement quelque chose que l'Homme change selon son bon vouloir en fonction de ses soi-disant besoins d'être humain au cours de son évolution? »<sup>39</sup> Malgré son positivisme frondeur, il n'en demeurera pas moins que Zhu Yu admettra, par ailleurs, avoir vomi à plusieurs reprises durant la « consommation » de sa

---

<sup>37</sup> Voir l'analyse qu'en fait Meiling Cheng dans « The Violent Capital : Zhu Yu on File ». Selon les dires de Zhu Yu, l'hôpital qui lui a fourni les cerveaux est ensuite devenu le principal fournisseur de l'école du cadavre. Dans une perspective qui demeure largement confinée à la question de la représentation identitaire, voir également la discussion de Larissa Heinrich sur le thème de la traite d'organe dans la littérature et les arts en Chine : « Souvenirs of the Organ Trade. The Diasporic Body in Contemporary Chinese Literature and Art », in Fran Martin et Larissa Heinrich (ed.), *Embodied Modernities*, Hawaii University Press, Honolulu, 2006, p.126-145.

<sup>38</sup> "Baby-eating art show sparks upset." (January 3, 2003). BBC News.

<sup>39</sup> *Fuck Off / Bu bequo de fangshi*.

performance, ce qui constitue, sans doute, une manifestation exemplaire, pour ne pas dire une attestation, de sa propre et « bien involontaire » humanité.<sup>40</sup>

Une autre performance de Zhu Yu apparaît peut-être encore plus moralement condamnable que *Manger du monde*, malgré qu'elle demeure beaucoup moins connue du public chinois et occidental. Dans cette performance de 2002, intitulée *Donner mon enfant à manger au chien* (fig. 9), l'artiste, après deux ans de recherche, trouve une femme qui accepte de porter son enfant. Elle avortera au quatrième mois de grossesse, et Zhu Yu récupérera le corps de l'enfant pour le donner à manger à son chien. La dernière « cène » de sa performance, réalisée avec des soins qu'il qualifia de « rituels », a eu lieu dans une banlieue de Beijing.<sup>41</sup>

En 2001, une annonce a été lancée par le ministère chinois de la culture pour interdire toute activité portant atteinte aux cadavres humains au nom de l'art. Suspecté de se procurer des cadavres et des fœtus humains par voies illégales, Zhu Yu a été poursuivi devant le Tribunal intermédiaire selon l'article 302 du Code Pénal chinois. Selon cet article, toute insulte ou atteinte aux cadavres humains est interdite. En vertu de l'article 21 de la Loi chinoise sur le mariage, il a été accusé d'avoir infligé la souffrance et la mort à des nouveau-nés. Il fut finalement poursuivi pour « crime contre l'humanité » (traduction littérale du chef d'accusation).<sup>42</sup>

Biopolitique est, pour Agamben, l'acte par lequel est opéré la séparation absolue du vivant et du parlant. À l'époque du biopolitique, le prélèvement souverain de vie nue s'opère en premier lieu au niveau des représentations pseudo-scientifiques du corps, qui nient la consistance imaginaire des formes-de-vie. En ce sens, la démarche artistique de Zhu Yu démontre une cohérence proprement biopolitique. Chacune de ses performances peut être conçue comme un prélèvement systématique et/ou scientifique de vie nue, qui actionne la limite imaginaire humaine. En observant plus attentivement les photos de la performance cannibale, on remarquera que Zhu Yu n'est pas dupe de cette dimension scientifico-médicale essentielle à son œuvre : en effet, au-dessus de lui, on trouve une image qui semble avoir été tirée d'un

---

<sup>40</sup> Voir "Violent Capital: Zhu Yu on File" pour une discussion approfondie du rapport entre morale et « humanité ».

<sup>41</sup> Basé sur la description proposée par He Qian in *La représentation occidentale de la cruauté dans l'art contemporain chinois*, mémoire de maîtrise présenté à l'UQAM, 2008 (non-publié).

<sup>42</sup> Fondé sur le compte-rendu de He Qian in *La représentation occidentale de la cruauté dans l'art contemporain chinois*, mémoire de maîtrise présenté à l'UQAM, 2008 (non-publié).

manuel d'anatomie, et qui expose 4 plans de dissection d'un œil. Ce « clin d'œil » auto-réflexif adressé à son audience confirmera, si besoin il y était, son statut d'explorateur intrépide du nouveau corps biopolitique de l'humanité.<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> Voir Rojas, Carlos, "Cannibalism and the Chinese Body Politic: Hermeneutics and Violence in Cross-Cultural Perception", in *Post Modern Culture*, 2002, qui est peut-être le premier à avoir analysé le rôle du tableau de l'œil disséqué dans l'économie de cette performance.



Figure 5 : Zhu Yu, *Théologie de poche*, installation, 1999





Figure 6 : Zhu Yu, *Joyeuses Pâques*, performance, 2001



Figure 7 : Zhu Yu, *Le fondement de toute épistémologie*, performance, 1998



Figure 8 : Zhu Yu, *Manger du monde*, performance, 2000



Figure 9 : Zhu Yu, *Donner mon enfant à manger à mon chien*, performance, 2002

心

## CHAPITRE IX

### LA SCÈNE COMME ENFERMEMENT DANS *THE WORLD* DE JIA ZHANGKE

#### « Un seul monde seul » : la globalisation comme enfermement

*Le monde est clos parce qu'il est capitaliste, et il est capitaliste parce qu'il est clos.*  
Santiago Lopez Petit

*The world* offre une occasion unique de penser le processus de globalisation comme enfermement. Cette idée directrice trouve un écho chez de nombreux penseurs contemporains qui nous accompagneront tout au long de ce travail: chez Sloterdijk d'abord, qui, dans le prolongement de son concept de « sphère », pense le processus de globalisation<sup>1</sup> comme production d'un « espace intérieur capitaliste global »; ou chez Lopez Petit, qui, d'une manière nettement plus critique, parlera de « mobilisation totale » et de la coïncidence du capitalisme avec la réalité comme caractéristique première de l'ère globale; ou encore, chez le duo de circonstance Debord-Agamben, le premier avec son célèbre concept de « spectacle » et le second qui le développera dans le sens d'une « expropriation du Commun »; et finalement, chez l'anthropologue Marc Augé, qui, avec son concept de « non-lieu », permet de penser les effets d'isolement liés à la multiplication des lieux de transit et autres *no man's lands* contemporains.

Un monde sans monde. « Un seul monde seul ».<sup>2</sup> Dans le cadre de ce travail, l'idée d'un enfermement global par voie d'évidement spectaculaire se traduira parfois par le concept de *sentiment claustrophobique*, référant ainsi plus précisément aux effets subjectifs de cette intégration dans l'espace intérieur capitaliste global. C'est dans cette perspective d'analyse que, tel est du moins notre hypothèse, le film trouve sa cohérence. Dans une entrevue accordée à la revue « Cahiers du cinéma », Jia Zhangke en donne un vif aperçu:

---

<sup>1</sup> Suivant Sloterdijk, nous parlerons de globalisation plutôt que de mondialisation afin de rester dans l'horizon sémantique du mot « globe », qui sert mieux notre propos.

<sup>2</sup> C'est la formule centrale du livre de Marina Garcés, *En la prisiones de lo posible*, Edicions Bellaterra, Barcelona, 2002.

*The World* montre qu'il n'y a plus de jour, plus de nuit, plus d'intérieur, plus d'extérieur – *tout est réduit à une unité*. (...) Même si j'ai souvent exprimé l'enfermement de la jeunesse, il y avait encore à l'époque de *Xiao Wu* ou de *Platform* la possibilité de sortir, d'aller vers la liberté. Maintenant, l'enfermement est immense, c'est *une pression sans issue de secours*. Huit ans seulement se sont écoulés entre mon premier film et mon nouveau film (...) Durant cette période, le contrôle idéologique a décliné de façon inversement proportionnelle au *contrôle exercé par l'économie de marché*. » (Je souligne)<sup>3</sup>

Trois éléments déterminants se dégagent de ce commentaire : 1. la réduction du monde à une unité; 2. l'impression d'un enfermement et d'une pression sans issue liée au 3. contrôle exercé par l'économie de marché. Malgré son profond ancrage dans la réalité chinoise actuelle, *The World* est un film qui demande à être lu dans une perspective qui transcende les limites géographiques et disciplinaires traditionnelles. L'insuffisance de la plupart des discours sur la globalisation est notoire : ils sont incapables de rendre compte de l'indistinction progressive du public et du privé, du politique et de l'économique, et des mutations radicales des subjectivités qui nécessairement s'en suivent. Le sentiment claustrophobique traverse de part en part *l'ère globale*. *The World* parvient de manière magistrale à en concentrer l'expression, et nous permet ainsi d'en faire un objet de pensée. C'est une exploration *from inside out* des registres les plus intimes de la globalisation : le film plonge littéralement dans les conditions de production du spectacle global et ses répercussions immédiates au niveau de l'être-au-monde, et constitue à cet effet un document de premier ordre pour sa compréhension. C'est dans cette mesure que c'est un film déterminant, un film à travers lequel nous accédons au vif de notre époque, un film qui permet de penser l'époque globale. En ce sens, le principal défi de ce travail consistera à se maintenir aussi près que possible de l'expérience de l'enfermement et ses contours spectaculaires tels que mis en scène dans *The World*, ce qui, somme toute, permettra d'approfondir l'intention même de Jia Zhangke. En effet, dans la même entrevue citée plus haut, celui-ci déclara que « ce qui m'importait, c'était de faire ressentir la clôture du lieu, l'enfermement. » Une analyse attentive des procédés filmiques et des développements thématiques du film devrait donc nous permettre de mettre en évidence cette expérience de l'enfermement qui traverse de part en part *The World*.

En dernier lieu, notre objectif sera de présenter *The World* comme *pratique du non-lieu* et itinéraire d'unilatéralisation du malaise existentiel lié aux conditions de la mobilisation totale

---

<sup>3</sup> « Entretien avec Jia Zhangke », in *Cahier du cinéma*, Juin 2005, p. 33.

capitaliste. Autrement dit, nous chercherons à penser comment *The World* peut contribuer à une démobilisation (ou à une démoliarisation) collective par le biais de la production d'un effet claustrophobique chez le spectateur. Y a-t-il lieu de penser *The World* en tant que structure narrative et filmique qui pousse à la sortie du non-lieu et au déploiement d'un horizon de fuite immanent? L'hypothèse dernière de ce travail est que l'effet claustrophobique savamment orchestré par Jia Zhangke assume et conjure le sentiment claustrophobique provoqué par le processus d'enfermement global et produit ainsi de nouvelles possibilités d'être-au-monde.

### **Coca-cola Global : « Le monde est petit »**

*I'd like to buy the world a home, and furnish it with love (...)*  
*I'd like to buy the world a Coke, and keep it company.*

Paradoxe de la globalisation oblige, c'est Coca-cola qui, pour les besoins de notre cause, offre la meilleure approximation à la question de l'enfermement global. La stratégie publicitaire adoptée de longue date par Coca-cola est sans équivoque : se donner une image de marque mondiale, ou plus précisément, se positionner comme vecteur de la globalisation. Dans le village global corporatif, cela signifiera *agir dans le sens de la réduction*. Prenons cette publicité récente, genèse du monde global-gazéifié (fig.1). Sur fond rouge Coca-cola, on voit les cinq continents formés par de nombreuses et rondelettes bulles d'air. Un slogan : « le monde est petit », le « o » de monde étant lui aussi une bulle. De petites traînées de bulles le long de l'image rappellent celles qui se forment dans un verre de boisson gazeuse fraîchement versé, et induisent dans l'image un mouvement général du bas vers le haut, ou, devrait-on dire, du fond vers la surface. L'homogénéité de l'ensemble et le subtil mouvement qui l'anime font de cette image un puissant symbole du processus de globalisation et de la réduction du monde à un dénominateur commun universel. Coca-cola se présente comme le supraconducteur éthérique d'un monde qui s'unifie en se volatilissant. Ivresse de la déréalisation.

Cette première image, à la fois féérique et légèrement intoxicante, renvoie à l'euphorie généralisée dans laquelle se meut la marchandise dans le monde du spectacle. Le monde est petit, petit et enchanté. Mais on resterait en-deçà d'une réelle compréhension de ce devenir-bulle du monde en s'en tenant seulement à cette image. Coca-cola a de fait beaucoup plus à nous offrir. Une deuxième image nous rapproche un peu plus de ce que veut dire l'expression

« le monde est petit » dans le langage du capital. Sur la page d'accueil de leur site Internet – qui se nomme, le plus naturellement du monde, « Coca-cola Global » – on voit une représentation cartographique du monde aux couleurs de l'arc-en-ciel, surgissant d'une bouteille de coca-cola rouge et opaque comme une de ces fameuses boîtes noires qui recèlent tant de secrets. Bien qu'encore une fois cette image vise à positionner Coca-cola sur la scène mondiale et reprend le thème de sa genèse fantasmée, elle laisse toutefois légèrement songeur. Car à s'y arrêter plus attentivement, on la découvre traversée d'une précieuse indécidabilité : plutôt que d'en surgir, le monde ne serait-il pas plutôt en train d'être absorbé par cette mystérieuse bouteille? Quoi qu'il en soit, le message est clair : dans chaque bouteille, vous trouverez la puissance d'un monde. L'image ne dit par contre pas si on risque de s'y sentir à l'étroit.

Pour Coca-cola, dire « le monde est petit » signifie d'abord qu'il tient entier, comme le génie dans la lampe, dans une de leurs bouteilles. C'est ce que Coca-cola appelle, de manière fort suggestive, « le côté Coke de la vie » – les explosions de couleurs durant l'introduction animée et ses petites spirales hypnotiques ne laissant aucun doute sur la nature spectaculaire du « côté » en question. Mais cette propédeutique accélérée à la globalisation spectaculaire que nous propose Coca-cola ne serait pas complète si nous n'allions pas effectivement voir de « l'autre côté ». D'un simple clic sur la section « corporate link », nous passons de la position de spectateur-participant à la fête Coca-cola à celle d'éventuel partenaire dans l'espace de « production » – il faut entendre dans ce dernier mot tant son acceptation télévisuelle ou cinématographique que son aspect proprement industriel. Plusieurs éléments mériteraient d'être commentés, mais nous nous en tiendrons à l'introduction animée. D'abord, on voit une bouteille de Coca-cola, isolée, et cette phrase : « You've always known us as Coca-cola the soft drink »; puis, changement d'image, celle-ci apparaît entourée de toute la gamme des boissons mises en marché par Coca-cola, accompagnée de la phrase suivante : « Now it's time you knew us as Coca-cola, the company ». Dans ce qui semble être un cas tout à fait exemplaire de *mindfuck* corporatif sur la ligne d'un « toujours-déjà là » derridien, la compagnie Coca-cola exhibe l'étendue de son champ d'action comme s'il s'agissait de nous dévoiler un de ses secrets, l'efficacité de la présentation reposant sur la surprise de qui ne connaîtrait pas l'unique acteur se tenant derrière toutes ses marques de boissons aux logos si différents. Cette divulgation prend les fausses allures d'une fuite d'information savamment orchestrée, qui sera du reste immédiatement canalisée par le slogan corporatif de Coca-Cola sur lequel se conclut



l'introduction : « Make every drop count ». Les épanchements festifs du « côté Coke de la vie » se trouvent donc rigoureusement encadrés par une formule d'étanchéité économique-instrumentale qui préfigure un hypothétique plan de mobilisation totale des ressources hydriques de la planète. Pour Coca-cola, il n'y a pas *de l'eau*, ce qui renverrait à un commun indéterminé, mais des gouttes qui hydratent, des gouttes qui comptent, c'est donc dire, des gouttes comptées, dénombrées, isolées les unes des autres, et leur diffusion millimétrée dans l'espace intérieur capitaliste global. Investisseurs, soyez sans crainte, Coca-cola « n'essuiera » aucune perte. Et pour ce faire, aucun oasis humain ne sera laissé pour compte.



Figure 10 : « Coca-cola : le monde est petit »

## La disneyisation de la société

*Art sets the stage; let the economy perform on it.*  
Plaisirs inconnus (2002)

Cette rapide incursion dans l'univers publicitaire de Coca-cola recoupe les trois points soulevés précédemment par Jia Zhangke : réduction du monde à une unité avec pour signifiant-maître la bouteille de Coca-cola, enfermement dans le spectaculaire « côté coke de la vie » et son revers obscène, l'horizon de mobilisation économique totale affirmée sans ambages dans le slogan corporatif de Coca-cola. Dans le cadre de notre travail, ce détour par Coca-cola permet d'identifier clairement la bipartition spectacle-économie qui détermine la structure formelle de l'enfermement dans *The World*. Comme l'affirme Debord, « le spectacle se soumet les hommes vivants dans la mesure où l'économie les a totalement soumis. Il n'est rien que l'économie se développant pour elle-même. »<sup>4</sup> Jia Zhangke illustre très exactement ce propos lorsqu'il souligne comment la croissance économique a amené dans la vie quotidienne chinoise une constellation de « shows », « sorte de petites bulles économiques qui remplissent tous les secteurs de la vie ». <sup>5</sup> *The World* prolonge directement cette remarquable observation et montre comment ces bulles économiques – et par extension, le parc thématique « The World » – occupent un espace toujours croissant dans la vie quotidienne des gens de l'espace capitaliste global, et en retour, vident progressivement de leur substance les sphères de l'être-ensemble.

Ce thème n'est d'ailleurs pas nouveau chez Jia. Dans un film précédent, *Plaisirs inconnus* (任逍遥 *ren xiao yao*, 2002), un personnage annonce à deux jeunes hommes en recherche d'emploi que la compagnie « Mongolian Liquor » cherche des acteurs pour participer à des spectacles promotionnels. C'est à cette occasion qu'il leur sert cette formule, extrêmement pertinente pour notre propos: « Art sets the stage; let the economy perform on it ». Cette phrase révèle habilement l'interpénétration de la scène et de l'économie dans la société du spectacle. Elle pointe en direction de cette tendance croissante dans le milieu du marketing à concevoir le milieu de travail et le service à la clientèle en terme théâtraux, ce que Allan Bryman nomme le

<sup>4</sup> Guy Debord, *La société du spectacle*, Gallimard, Paris, (1967) 1992, p.22.

<sup>5</sup> Valerie Jaffee, « An interview with Jia Zhangke », in *Senses of Cinema*, [www.sensesofcinema.com/contents/04/32/jia\\_zhangke.html](http://www.sensesofcinema.com/contents/04/32/jia_zhangke.html).

« performative labour ».<sup>6</sup> Disney a fait figure de pionnier en ce sens : là-bas, on ne parle pas d'employés, mais de « distribution d'acteurs »; on ne passe pas d'entrevue, on « auditionne »; et lorsqu'on est au travail, bien sûr, on est « sur scène ». Dans un livre qui a fait époque, *The Experience Economy*, la métaphore théâtrale est déterminante : « At every level in any company, workers need to understand that (...) every business is a stage, and therefore work is a theatre. »<sup>7</sup> Mais qu'est-ce que cela implique au juste? Sur le plan de la productivité, il s'agit d'obtenir des employés les attitudes que l'on considère souhaitables pour l'exercice optimum de leurs fonctions. Le manuel d'entraînement Disney est on ne peut plus clair à ce sujet :

At Disneyland we get tired, but never bored, and even if it's a rough day, we appear happy. You've got to have an honest smile. It's got to come from within. And to accomplish this you've got to develop a sense of humor and a genuine interest in people. If nothing else helps, remember that you get paid for smiling.<sup>8</sup>

Notons l'insistance avec laquelle on exige que les employés fassent preuve d'*authenticité*, qui apparaît comme l'indispensable matière première sans laquelle aucune production de plus-value émotionnelle ne serait possible. Cette entreprise de profilage émotionnel ne correspond ni plus ni moins qu'à une *extraction de vie nue* par les moyens d'une « organisation systématique de la défaillance de la faculté de rencontre »<sup>9</sup>, laquelle se trouve largement canalisée par les dispositifs de captation théâtraux. Ces techniques de mobilisation affective contraignent paradoxalement tout un chacun à « être soi », ou plutôt, à « n'être que soi », mascarade dépressive qui annihile l'expression des formes-de-vie et entrave les processus d'identification collective. En induisant un sentiment diffus de disjonction du rapport à soi et au monde chez ceux qui y sont soumis, ces techniques participent activement de la mise sous vide de l'environnement spectaculaire. Cette disjonction est essentiellement d'ordre biopolitique : elle brouille la ligne qui constitue les mondes communs et fait entrer les corps dans une zone d'indiscernabilité entre le biologique et le politique. Sous ce régime, des expériences que l'on considérait auparavant politiques sont brusquement reléguées dans notre corps biologique, alors que des expériences privées se présentent tout à coup hors de nous, en tant que corps

---

<sup>6</sup> Allan Bryman, *The Disneyization of Society*, SAGE publications, California, 2004.

<sup>7</sup> Pine, BJ, Gilmore, JH, *The experience economy: Work is theatre and Every Business a Stage*, Boston, MA: Harvard Business school press, 1999, p.x.

<sup>8</sup> *The Disneyisation of Society*, p.109.

<sup>9</sup> *La société du spectacle*, p.206.

politique.<sup>10</sup> D'une certaine manière, le génie de *The world* est d'arriver à incorporer cette indistinction dans le geste filmique pour s'en faire à la fois la révélation et le prolongement.

*The World* s'ouvre sur une scène qui nous plonge littéralement dans le vif de cette indistinction biopolitique. D'abord, on entend une voix criarde, celle de Zhao Tao, l'héroïne du film. Elle apparaît vêtue en princesse indienne, s'engouffrant résolument dans les coulisses survoltées du parc. La caméra la suit pas à pas dans cet interminable dédale où se côtoient acteurs, personnel de soutien et gardes de sécurité. Elle réclame, d'une voix à « réveiller les morts », un pansement adhésif. L'atmosphère est à la fois tendue, conviviale et surréelle : la montée sur scène est imminente. Les cris répétés de Tao ne font qu'augmenter la tension. Dans le brouhaha général, elle se porte à l'aide d'une amie dont la fermeture-éclair s'est coincée. Finalement, elle aura tout juste le temps d'appliquer le pansement tant désiré sur sa blessure avant de rejoindre les autres sur scène.

L'introduction se termine sur une image inquiétante : après avoir assisté pendant quelques instants à la troupe exécutant sa chorégraphie, nous nous retrouvons une autre fois dans les coulisses. Auparavant grouillantes de vie, celles-ci apparaissent à présent dans un état de désolation qui laisse présager le pire. La coulisse déserte comme envers de la scène suggère l'irréparable écart qui s'instaure entre le monde vécu et sa représentation spectaculaire. L'absence spectrale qui habite maintenant ces lieux semble sans commune mesure avec l'énergie précédemment déployée par Tao pour panser sa blessure. On mesure à présent toute l'ironie de la scène, entre la recherche désespérée d'un simple correctif (le pansement) à une situation structurellement dommageable dont l'ampleur est presque impossible à se représenter. C'est ainsi qu'on peut dire que la blessure de Tao n'est pas simplement « biologique » : ce qui s'y joue, c'est plutôt son implication dans un monde dans lequel, à terme, il est impossible de vivre. Elle est à la fois le symbole de sa vulnérabilité ob-scène et la marque douloureuse de son assujettissement.

Foucault soulignait dans *Surveiller et punir* qu'à mesure que le pouvoir devient plus anonyme et plus fonctionnel, ceux sur qui il s'exerce tendent à être plus fortement individualisés. Nous reviendrons plus tard sur le sens de cet anonymat lorsque nous traiterons de la question du non-lieu. Pour l'instant, il suffit de montrer que l'unité première de cette mobilisation totale est

---

<sup>10</sup> Giorgio Agamben, *Moyens sans fins*, Rivage, 1995, p. 149.

l'individu. C'est le maître-mot de l'ultralibéralisme : « Les gens coopèrent pour faire des choses, mais *ils travaillent séparément* : tout individu est une entreprise en miniature. »<sup>11</sup> (je souligne) Le travail performatif est particulièrement propice pour mettre en évidence les effets délétères de la métaphysique de production capitaliste sur l'être-ensemble, dans la mesure où celui-ci dépend étroitement d'une certaine forme de disponibilité émotionnelle.<sup>12</sup> L'organisation systématique de la défaillance de la faculté de rencontre signifie donc en premier lieu l'enfermement de chacun en soi-même en tant que travailleur-producteur; mais à l'époque de la généralisation du travail immatériel, elle déborde largement de ce cadre pour renvoyer à quelque chose de plus essentiel, notre capacité même de mise en commun, c'est-à-dire le langage :

L'analyse marxienne doit être complétée, au sens où le capitalisme (ou quelque soit le nom que l'on veuille donner au processus qui régit aujourd'hui l'histoire mondiale) ne concernerait pas seulement l'expropriation de l'activité productive, mais aussi et surtout l'aliénation du langage même, de la nature linguistique et communicative de l'homme (...) la forme extrême de cette expropriation du Commun est le spectacle, c'est-à-dire la politique où nous vivons.<sup>13</sup>

C'est dans la mesure où le spectacle prend à partie l'être linguistique même des humains que ceux-ci « sont séparés par cela même qui les unit. »<sup>14</sup> Dans ce contexte – et malgré le fait qu'il s'en trouve pour saluer les effets civilisateurs de ce régime de surexposition qui scinde les formes-de-vie – on ne s'étonnera pas de voir se multiplier les replis identitaires et l'adoption spontanée et généralisée d'une politique de disparition et d'absence à soi. *The World* nous amène précisément sur le seuil de cet enfermement par surexposition et nous permet de nous élever à la hauteur de cet enjeu.

## **Le monde comme représentation**

*Avec The World, je veux raconter une histoire vraie dans un milieu faux qui ne cesse de renvoyer des images factices.*  
Jia Zhangke

---

<sup>11</sup> R. Nozick, *Anarchy, State and Utopia*, Oxford, 1974. Notons le lien direct que Foucault établit entre biopolitique et libéralisme économique dans son cours *Naissance de la biopolitique*.

<sup>12</sup> Sur le thème de la disjonction émotionnelle et son rapport au capitalisme, voir notre analyse de la figure de l'androïde à réactions émotionnelles différées in 2046 *de Wong Kar-Wai: topologie du secret ou piège psychanalytique?*.

<sup>13</sup> *Moyens sans fins*, p.93.

<sup>14</sup> *Moyens sans fins*, p.65.

*Dans le monde réellement renversé, le vrai est un moment du faux.*  
Guy Debord, *La société du spectacle*

Situé dans les alentours de Beijing, à 16 kilomètres de la ville, le World Park présente 106 monuments célèbres de 14 pays et régions du monde. Il couvre 46,7 hectares et se divise en 2 parties : la première, composée des monuments en miniature, est organisée selon la position de chaque pays sur la carte du monde; et une deuxième, où on trouve un espace pour le magasinage, la restauration et les spectacles. Sa mission : offrir aux visiteurs une immersion accélérée dans la culture mondiale : « Give us a day, will show you the world », peut-on lire à l'entrée du parc.

Les employés du parc dans *The World* badinent souvent au sujet de l'apparent privilège de travailler dans un tel environnement. À un copain venu la visiter avant son départ (réel) pour la Mongolie, Zhao Tao dira, mi-figue mi-raisin, qu'elle « voit le monde sans jamais avoir à quitter Beijing ». De son côté, un Taisheng à la fois fier et moqueur montre à un ami fraîchement débarqué à Beijing la réplique des tours du World Trade Center. Il lui fera remarquer qu'à la différence des Américains, « nous les avons encore ». À première vue, le parc représente une fenêtre sur un monde qui demeure, pour l'immense majorité des Chinois, un pur objet de fantasme, lointain et inaccessible. Il transpose le monde extérieur en tant que tout dans « une immanence magique, transfigurée par le luxe et le cosmopolitisme. »<sup>15</sup> Comme le souligne Jia, le parc sert à « satisfaire à la curiosité des gens pour le reste du monde » et démontre par ailleurs « l'impatience des Chinois à s'intégrer à la culture globale. »<sup>16</sup> Dans la même veine, plusieurs personnes s'accordent pour célébrer l'avènement de tels (non)lieux en Chine, soutenant qu'ils contribuent au rapprochement des peuples et des cultures. Mais en est-il vraiment ainsi? Qu'est-ce que signifie au juste participer à une « culture globale »?

*The World* pose de toute évidence la question, tout en multipliant les niveaux de réponse. D'une part, il est évident qu'une immense majorité de chinois, et parmi eux, les employés migrants qui travaillent au parc, n'auront sans doute jamais l'occasion de voyager hors du pays. Dans ce qui constitue sans doute une des plus belles scènes du film, *The World* exprime ce phénomène d'exclusion. « Petite sœur » et Tao se trouvent au milieu d'un chantier de construction où s'élèvent une série de piliers encore inachevés. Au loin, un avion traverse le ciel. « Petite sœur »

<sup>15</sup> Peter Sloterdijk, *Le palais de cristal. À l'intérieur du capitalisme planétaire*, Maren Sell éditeurs, Paris, 2006, p.244.

<sup>16</sup> <http://www.commeaucinema.com/notes-de-prod=37750-note-12550.html>

demande, ingénument : « Qui vole dans ces avions? » Et Tao de répondre : « Who knows... I don't know anybody who has ever been on a plane. » Si la globalisation favorise la mobilité des élites métropolitaines, elle localise parallèlement une large fraction de la population. Dans son ouvrage sur la globalisation, Bauman décrit ainsi la situation de ceux qui ne profitent pas de cette liberté de mouvement globalisée :

For the second world, the world of the 'locally tied' (...) *the real space is fast closing up*. This is a kind of deprivation which is made yet most painful by the obstrusive media display of the space conquest and of the 'virtual accessibility' of distances that stay stubbornly unreachable in non-virtual reality.<sup>17</sup> (Je souligne)

Dans l'ensemble de son œuvre, mais en particulier dans *Unknown Pleasures* et *The World*, Jia se distingue par sa capacité rendre compte de l'influence grandissante de forces mondiales sur les conditions locales chinoises d'existence. La référence de Bauman à la « fermeture de l'espace » et aux distorsions causées par « l'accès virtuel » au monde s'applique sur mesure au propos de *The World*. Dans cette perspective, cette critique glocaliste de la globalisation est donc parfaitement appropriée. Mais elle est tout de même insuffisante pour répondre adéquatement à la question de la participation à une culture globale, dans la mesure où celle-ci ne se limite pas, malgré tout, à la capacité réelle de déplacement ou à l'étendue d'un pouvoir d'achat. À cet égard, la référence à un « accès virtuel » au monde est prometteuse mais embryonnaire. Le problème de la critique glocaliste est qu'elle demeure unidimensionnelle : elle laisse en plan une poétique de l'espace habité. Son erreur consiste dans le fait de penser la différence entre le local et le global en fonction d'un espace homogène, comme s'il ne s'agissait que d'une question d'échelle. Pour le dire de façon provisoire, l'enfermement global et le sentiment claustrophobique qui en découle ne se limitent pas à une clôture de l'espace physique et matériel. Penser la globalisation comme enfermement exige de penser la question de l'habiter.

À au moins deux reprises, et avec une ironie à peine voilée, *The World* laisse subtilement répondre le parc lui-même à la question de la participation à une culture globale. C'est d'abord le cas lorsque vers le début du film, on voit Zhao Tao qui, circulant à bord du monorail en circuit fermé raccordant les différentes parties du parc, « s'en va en Inde », comme elle le dit elle-même. En arrière-plan, on entend une voix préenregistrée qui informe les visiteurs du parc et leur dit entre autre : « L'Amérique est un jeune pays. Ils ne sont pas des snobs culturels. Ils

---

<sup>17</sup> Zygmunt Bauman, *Globalization: the Human Consequences*, Columbia University Press New York, 1998, p.88.



savent comment créer une culture du show-business ». Cette remarque est légèrement déconcertante : dans un même geste qui se veut résolument tourné vers l'avenir, elle salue l'avènement d'une culture globale du show-business, où se donne à consommer la totalité du passé artistique, tout en condamnant les « protectionnismes » culturels du passé (le snobisme des « vieux » pays – la Chine y compris?). Elle atteste en somme d'une « absorption globale du monde extérieur dans un espace intérieur calculé de part en part. »<sup>18</sup> Ce que cette première remarque donne à penser, c'est la nature de l'unité culturelle ainsi produite. L'unification du patrimoine mondial dans une culture du show-business et son prétendu effet démocratisant ne peut faire oublier la séparation essentielle (show/business) qui la constitue. Pour Debord,

Le spectacle se présente à la fois comme la société même (...) et comme instrument d'unification. (...) L'unification qu'il accomplit n'est rien d'autre qu'un langage officiel de la séparation généralisée. (...) Les images qui se sont détachées de chaque aspect de la vie fusionnent dans un cours commun, où *l'unité de cette vie ne peut plus être rétablie*.<sup>19</sup> (Je souligne)

Nous allons revenir sous peu sur l'idée que « l'unité de cette vie ne peut plus être rétablie. » Elle fait état des effets de la séparation spectaculaire sur l'existence, phénomène qui exige un développement conceptuel particulier pour pouvoir être pensé adéquatement. Pour l'instant, l'idée d'une unification dans la séparation trouve un deuxième écho dans cet autre passage qui semble, à première vue, parfaitement banal. Zhao Tao emprunte l'ascenseur de la Tour Eiffel pour rejoindre son amoureux. On entend une autre voix préenregistrée, qui donne diverses informations sur la tour. À la fin de la montée, la voix dit : « Nous espérons que cette vue panoramique augmentera votre connaissance du monde. » On ne manquera pas de noter la cruelle ironie qui se déprend de cette séquence. Celle-ci pose une nouvelle fois la question de la séparation, mais la double d'une profondeur toute philosophique concernant la situation du sujet connaissant dans son rapport au monde. Le mouvement d'ascension, lequel est décrit en tant que prise de distance nécessaire à la production de connaissances sur le monde, révèle simultanément un éloignement dans la représentation qui, dans le cadre du film, renforce subtilement le sentiment d'exclusion et d'enfermement. La promesse du parc d'offrir une expérience d'immersion dans la culture globale débouche de fait sur une conception étriquée

---

<sup>18</sup> *Le palais de cristal*, p.252.

<sup>19</sup> *La société du spectacle*, p.15-16.

du monde, du monde comme représentation. Dans son célèbre *L'époque des « conceptions du monde »*, Heidegger affirme:

Là où le monde devient image conçue (Bild), la totalité de l'Étant est comprise et fixée comme ce sur quoi l'homme peut s'orienter, comme ce qu'il veut par conséquent amener et avoir devant soi, aspirant ainsi à l'arrêter, dans un sens décisif, en une représentation. « Weltbild », le monde à la mesure d'une conception, ne signifie donc pas une idée du monde, mais *le monde lui-même saisi comme ce dont on peut « avoir idée.*<sup>20</sup> (Je souligne)

En contre-fond à l'idée d'un monde dont on peut « avoir l'idée », Heidegger pense un être-au-monde qui ne peut jamais s'épuiser dans sa représentation. C'est sur ce fond qu'on peut penser la question de l'habiter et son envers, le sentiment claustrophobique. Heidegger pense la question de la représentation dans la perspective de l'achèvement de la métaphysique, dans un sens qui, sans être marxiste, est passablement compatible avec la remarque précédente de Debord concernant la vie séparée dont l'unité ne peut plus être rétablie, et plus généralement, avec le concept de spectacle. On s'en convaincra aisément en relisant ce passage de son *Nietzsche*, rédigé plus ou moins à la même époque que le passage cité ci-haut, et qui lui fournit ici une mise en contexte historique. Dans sa tentative de penser la volonté de puissance en tant que connaissance, il parle d'une :

(...) *mise en scène de l'être humain* qui a eu finalement et indirectement pour conséquence *une exhibition sans mesure de toute activité humaine* par le son et l'image, la photographie et le reportage; phénomène planétaire qui, en Amérique et en Russie, au Japon et en Italie, en Angleterre et en Allemagne, [qui] offre des traits absolument identiques quant à sa forme essentielle, mais qui reste singulièrement indépendant de la volonté des individus comme de la manière d'être des peuples, des États, et des civilisations.<sup>21</sup> (Je souligne)

L'analyse de ces deux extraits nous permet de saisir la dimension proprement métaphysique du monde comme représentation et sa traduction dans la culture du show-business et l'industrie touristique. Celles-ci définissent les conditions concrètes de participation à la « culture globale », qui n'est ici à proprement parlé « globale » que dans la mesure où elle se déploie dans la dimension de la séparation. Commentant le fragment de Benjamin sur le « capitalisme comme religion », Agamben parle en ce sens d'une « muséification du monde », processus qui

<sup>20</sup> Martin Heidegger, « L'époque des "conceptions du monde" » (1938), in *Chemins qui mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1962, p.117-118.

<sup>21</sup> Martin Heidegger, *Nietzsche*, traduction de Pierre Klossowski, Gallimard, Paris, 1972, p.370.

exclut radicalement toute possibilité de faire usage, d'habiter ou de faire expérience.<sup>22</sup> À l'échelle du film, les personnages de *The World* deviennent littéralement les otages du décor.

Pour comprendre la situation de *The World* dans le panorama culturel chinois, cette analyse sur le sens d'une participation à la culture globale doit être mise en rapport avec l'émergence de la Chine sur la scène mondiale. Dans ce contexte, le parc thématique fait office de symbole privilégié de la modernisation chinoise et de sa participation à une « culture globalisée » (nous savons à présent avec quelles précautions on doit en parler). Ainsi, le choix de tourner *The World* dans un tel endroit est hautement significatif, et ce, à au moins deux niveaux. D'abord, il rend compte du désir largement répandu dans la population chinoise de s'intégrer à l'espace mondial de la consommation. Mais plus profondément, il témoigne encore et surtout d'une volonté de problématiser la représentation d'elle-même que la Chine entretient avec un prodigieux acharnement. À cet égard, c'est la réception même de l'œuvre de Jia Zhangke qui demanderait à être interrogée. Outre la censure dont ses premiers films ont fait l'objet, il n'est pas rare qu'on lui reproche en Chine de ne pas contribuer à l'essor de son pays en montrant des aspects de la réalité quotidienne que plusieurs, et non seulement les autorités, préféreraient laisser dans l'ombre. Ici pointe la question cruciale du « fake », dont Jia nous livre un aperçu dans cet entretien:

DW: The “world” in the film, a theme park, is a false world, an imitation world. Do you mean to suggest that Chinese people are fooled or fool themselves into living in a false world?

JZ: Yes, it's a fabricated world with which I'm trying to say something about China. “Modernization” and globalization have arrived in China, but the country seems modern only from the outside. There are many problems in China right now, including how the Chinese deal with themselves. There are many problems concerning freedom of speech. It may look very cosmopolitan, but it's not.<sup>23</sup>

Dans les nombreuses entrevues qu'il a accordées suite à la sortie de *The World*, Jia revient obstinément sur ce décalage entre modernisation économique et modernisation socio-culturelle. Le « fake » ici renvoie à l'écart qui se creuse entre l'image de modernité que la Chine tente de projeter et ses conditions d'existence réelles; en dernière analyse, le « fake » masque un déficit de liberté. Le parc thématique devient ainsi le symbole de l'extrême molarité chinoise, et

<sup>22</sup> Giorgio Agamben, *Profanazioni*, Nottetempo, Rome, 2005, p.96.

<sup>23</sup> <http://www.wsws.org/articles/2004/sep2004/int-s29.shtml>

le prétexte à une critique sans complaisance des inégalités économiques et de l'autoritarisme qui grèvent la vie quotidienne chinoise. Jia parle sans relâche des pénibles conditions de vie d'une génération sacrifiée au nom de cette modernisation économique, et son cinéma ne fait aucun doute sur la profonde sympathie qu'il porte à leur cause. C'est sans doute en pensant à cette incontournable réalité qu'il affirme « qu'avec *The World*, je veux raconter une histoire vraie dans un milieu faux qui ne cesse de renvoyer des images factices. »<sup>24</sup> (Je souligne). Et pourtant : si la réalité à laquelle renvoie cette affirmation ne laisse aucun doute, il demeure néanmoins que quelque chose d'essentiel s'y perd, comme si le film allait bien au-delà de cette critique du reste tout à fait avérée. Le problème qui se pose dans le cadre de notre étude, c'est que *The World* ne se laisse pas contenir dans cette dialectique du vrai et du faux. Quelque chose de plus essentiel y est en jeu, qui reste impensé dans la référence au fake, et que nous allons maintenant essayer d'aborder en posant la question de l'habiter et du non-lieu.

### **Les non-lieux ou le degré zéro de la globalisation**

*L'empire n'a pas de lieux; c'est l'ordre des non-lieux.*  
Tiqqun, « Introduction à la guerre civile »

*Le touriste est la figure planétaire de cette irréductible étrangeté au monde.*  
Giorgio Agamben, *Il regno e la gloria*

*The World* est un film qui, pour être tout à fait intelligible, requiert une hypothèse forte concernant le parc thématique comme (impossible) milieu de vie. Le film se déroule dans un non-lieu, théâtre paradoxal des efforts des personnages du film pour faire communauté. Par définition, les non-lieux sont le contraire d'une demeure ou d'un lieu de résidence. Ce sont des espaces de transit, gares, aéroports, et par extension des centres commerciaux, des villes touristiques, ou des parcs thématiques. Ce sont des lieux sans soi, c'est-à-dire, des lieux qui limitent considérablement les possibilités d'identification collective, et où aucune relation d'habitat n'est possible pour ceux qui les fréquentent. Il faut concevoir l'opposition entre lieu et non-lieu comme la relation entre deux polarités fuyantes : par exemple, l'organisation systématique de la défaillance de la faculté de rencontre, liée aux techniques de mobilisation affective précédemment décrites, contribue directement à l'extension des non-lieux. Dans

---

<sup>24</sup> <http://www.cinergie.be/critique.php?action=display&id=7>

l'ensemble, *The World* n'insiste pas spécifiquement sur les souffrances psychiques causées par les prestations émotionnelles exigées aux employés-acteurs, mais se concentre plutôt sur le sentiment général d'enfermement lié au fait de vivre et d'habiter dans l'extériorité généralisée d'un non-lieu. Dans cette perspective, l'insuffisance du concept de « fake » est double : elle tient essentiellement au fait qu'il n'indique que bien faiblement en quoi le parc thématique est un milieu hostile pour ceux qui y vivent, tout en ne permettant pas de poser de manière adéquate la question de l'habiter. Ainsi se profile la question centrale qui traverse *The World* : *que signifie le fait de présenter l'histoire d'un groupe d'individus tentant de faire communauté dans un non-lieu?*

Nous avons déjà fait état du paradoxe constitutif d'une participation à la culture globale muséifiée, laquelle interdit intrinsèquement tout usage véritable. Le concept de non-lieu tel que l'entend Augé permet de pousser plus loin l'analyse. Pour Augé, l'extension des non-lieux est intimement liée au développement d'une forme de solitude esthétisante qui conditionne notre regard sur le monde. C'est dans cette perspective qu'il peut affirmer que « l'espace du voyageur » est « l'archétype du non-lieu »<sup>25</sup>, une affirmation qui, dans notre contexte, constitue le revers de l'idée de muséification du monde. L'intérêt principal de la thèse d'Augé se trouve dans le lien intime qu'il établit entre non-lieu et solitude. Pour lui, notre époque « impose en effet aux consciences individuelles des expériences et des épreuves très nouvelles de solitude, directement liées à l'apparition et à la prolifération des non-lieux. »<sup>26</sup> Le cas du parc thématique est à cet égard emblématique. Son projet d'offrir une immersion instantanée dans la culture globalisée ne peut se réaliser qu'à ses propres dépens, c'est-à-dire : *il n'y a de participation à la culture globale que dans l'expérience de cette solitude inhérente au non-lieu qui dissout les formes-de-vie*. Autrement dit : c'est cette expérience de l'isolement et de la séparation qui est proprement globale, et c'est en ce sens qu'on peut effectivement dire que c'est dans « l'anonymat du non-lieu » que, paradoxalement, s'éprouve désormais la « communauté des destins humains ».<sup>27</sup> Dans la mesure où les non-lieux représentent réellement l'ère globale, l'expérience de la solitude que nous éprouvons à leur contact constitue en quelque sorte le *degré zéro de la globalisation*, l'équivalent d'un *experimentum linguae* dévastateur qui vide de leur contenu croyances et traditions et nous laisse dans un état d'apesanteur proprement bloomesque.

---

<sup>25</sup> Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Éditions du Seuil, Paris, 1992, p.110.

<sup>26</sup> *Non-lieux*, p.117-18.

<sup>27</sup> *Non-lieux*, p.150.

*The World* présente d'une manière admirable le fait qu'on ne participe jamais au monde par le biais de sa totalité représentée, mais toujours dans la dimension d'un irréductible être-en-commun. Ce rapport habitant au monde va toujours de pair avec une activité créatrice d'intérieur; mais c'est précisément cette exigence sphérique qui est menacée par la prolifération des non-lieux. C'est dans ce cadre d'analyse que la thèse de la globalisation comme enfermement trouve toute son intelligibilité. D'un côté, le concept de non-lieu éclaire l'impossibilité d'habiter l'espace intérieur capitaliste global. Pour Sloterdijk, « Le globe qui n'est constitué que d'une surface n'est pas une maison pour tous mais une quintessence des marchés sur lesquels personne ne peut être "auprès de soi" ». <sup>28</sup> Le sentiment de claustrophobie ne se produit que sur le seuil de cette extériorité généralisée. La thèse de Sloterdijk nous apparaît pourtant incomplète, et ce, sur un point essentiel. Peut-être par souci de ne pas se voir associer aux franges les plus radicales de la gauche intellectuelle, et sans doute parce qu'il est essentiellement occupé à développer un vocabulaire capable de rendre compte de la formation des « écumes » humaines plutôt que de leur dissolution, Sloterdijk ne fait nulle part mention du concept de spectacle. C'est une omission qui, quoique justifiable, est lourde de conséquences, dans la mesure où il est pourtant manifeste que l'étanchéité du monde intérieur capitaliste est assurée par la séparation spectaculaire. Sur ce terrain, Debord tranche sans détour : « La technique spectaculaire n'a pas dissipé les nuages religieux où les hommes avaient placé leurs propres pouvoir détachés d'eux : elle les a seulement reliés à une base terrestre. *Ainsi c'est la vie la plus terrestre qui devient opaque et irrespirable.* » <sup>29</sup> (Je souligne)

Un seul monde seul. Un seul monde-scène. Un dehors irrespirable. Un non-lieu qui mène à l'asphyxie. *The World* se termine sur une scène qui exprime de manière extrêmement troublante la mise entre parenthèse des existences dans les non-lieux et la dissolution de l'être-en-commun. Alors qu'elle assiste au mariage de deux de ses camarades de travail, Zhao Tao découvre par le biais du cellulaire de son amoureux qu'il a entretenu une relation avec une autre femme. Le monde de Tao s'effondre. Une animation électronique exprime sa désolation en montrant une carpe qui tourne en rond dans les profondeurs aquatiques. Dans la mythologie chinoise la « carpe sautant par-dessus la porte du dragon » symbolise l'ascension sociale. Dans le cas de Tao, ce n'est pas tant l'ascension sociale que l'horizon d'un mariage qui

---

<sup>28</sup> *Le palais de cristal*, p.212.

<sup>29</sup> *La société du spectacle*, p.24.

s'éloigne définitivement. Dernier refuge dans le vide irrespirable du non-lieu, le couple et sa promesse d'union constituent une puissante expression du rapport habitant au monde et sa création d'un espace intérieur. Mais dans le déroulement du film, tout se passe comme si Jia avait simultanément choisi d'en faire le moyen d'expression privilégié du sentiment claustrophobique. Il suffit par exemple de penser aux moyens que Taisheng prend, en bon garde de sécurité, pour localiser Tao dans l'espace du parc; ou encore aux scènes de jalousie violentes et répétées entre Niu et Wei, qui ne les empêcheront cependant pas de se marier « dans un monde en perpétuel changement », tel qu'indiqué ironiquement par un de ces intertitres qui apparaissent à quelques reprises durant le film. Pour Tao et Taisheng, l'histoire sera différente. L'ambiguïté persistante de leurs rapports culminera dans un moment d'intimité où Tao demande à Taisheng de lui être toujours fidèle. Taisheng lui répondra que « de nos jours, on ne peut compter que sur soi-même », omettant ainsi de lui parler de sa relation secrète avec Qun.

Dans l'économie générale du film, l'impossibilité du mariage, confirmée par la découverte de Tao, apparaît comme la représentation incorporée d'un monde en perte de consistance et qui se révélera fatale. Comme à plusieurs autres reprises dans le film, la caméra s'avance une nouvelle fois dans les corridors étroits du monde des coulisses. On voit ensuite Tao enfiler un imperméable transparent avant de se coucher sur un lit, répétant ainsi le geste salutaire qui lui avait permis de survivre lors de son arrivée à Beijing. La pellicule de plastique évoque un désir de se protéger des impuretés du monde. Mais d'autre part, sa transparence accentue l'impression de fragilité, comme si Tao était réduite à se réfugier dans la nudité d'une pleine extériorité. Dans la séquence suivante, on la voit vêtue d'une robe de mariée. Ce que Tao ne peut désormais plus espérer accomplir dans sa propre vie, elle le représente une dernière fois sur scène, dans une sorte de parade de mode pour nouvelle mariée. L'ironie de la scène est dévastatrice; la disjonction émotionnelle, consommée.

Tao se réfugie finalement dans l'appartement de ses camarades nouvellement mariés, qui sont partis en lune de miel. Taisheng, à qui Tao ne donnait plus signe de vie, l'y rejoint. Taisheng s'enquiert de son état, mais Tao demeure de glace; elle ne dit rien. Le lendemain, on découvre que le couple est mort des causes d'une fuite de gaz. Rien ne permet pas de savoir si ce fut le résultat d'un geste prémédité. Le film prend fin sur un écran noir. On entend une voix-off : « Sommes-nous morts? – Non. Ça ne fait que commencer. » La réplique, énigmatique,

maintient un flottement qui fait écho à la mise en suspens des existences dans le non-lieu. Elle ouvre sur un no man's land, une humanité qui survit à un monde habitable pour l'homme. Flottement indéterminé qui signe le degré zéro de la globalisation. À sa suite, on pourrait compléter la célèbre formule de Marx en l'adaptant à l'ère globale : 'Tout ce qui était solide part en fumée – et contribue ainsi à notre asphyxie.

Ironie du sort, les travailleurs migrants comme Tao et Taisheng sont appelés en chinois des « flottants », témoignant ainsi de la précarité de leur situation. Selon certains estimés, plus de 140 millions de chinois (au-delà de 10% de la population donc) se seraient ainsi « déracinés » pour chercher du travail dans les villes. Une expression populaire chinoise résume finement la précarité de leur situation : « Beijing compte sur le Comité central, Shanghai sur ses contacts. Canton s'appuie sur Hong Kong, mais la population flottante s'en remet à la pensée de Mao Zedong. » D'une certaine manière, la fin de *The World* rend justice à leurs difficiles conditions. La censure chinoise par contre ne voyait pas nécessairement les choses sous cet angle. Il faut dire qu'elle n'aime pas trop les films qui finissent mal. Jia explique avec quelle délicate ironie il a réussi à faire accepter cette fin : « La censure n'aimait pas du tout la fin, avec le couple intoxiqué allongé sur le sol; on m'a demandé de changer. Je leur ai dit : « C'étaient deux jeunes flottants, maintenant ils ont retrouvé le contact avec la terre ». Ils étaient contents de l'explication. »<sup>30</sup>

### ***The World* comme pratique du non-lieu**

*C'est à force de voir l'ennemi comme un sujet qui nous fait face – au lieu de l'éprouver  
comme un rapport qui nous tient – que l'on s'enferme dans la lutte contre l'enfermement.*  
Tiqqun

Dans le *Laozi*, chapitre 11, il est dit que pour rendre une maison habitable, il est nécessaire d'y découper portes et fenêtres. Le passage exprime ainsi l'idée qu'il faut toujours du vide pour qu'un déploiement soit possible. On peut appliquer ces considérations atmo-philosophiques à la question du spectacle. À quels traitements doit-on soumettre les non-lieux spectaculaires contemporains afin de les rendre habitables? Comment y ménager des ouvertures afin de rompre avec leur asphyxiante étanchéité?

---

<sup>30</sup> *Cahier du cinéma*, juin 2005, p. 34.



Tant sur le plan thématique que filmique, *The World* témoigne d'une remarquable unité formelle. La scène d'ouverture et la scène finale déterminent la structure du film et forment un puissant continuum spatiotemporel. Le flottement final sur lequel prend fin *The World* parachève l'effet claustrophobique qui se déprend de l'ensemble du film. Ce continuum claustrophobique est habilement ponctué par la présence d'animations électroniques, qui représentent simultanément l'espace fantasmatique des personnages et les espaces virtuels de la communication électronique. Leurs apparitions répétées dans le déroulement du film font, dans un premier temps, l'effet d'une rupture radicale et colorée qui contraste avec la grisaille du réel claustrophobique. Et pourtant, dans l'économie générale du film, ces ruptures momentanées ne font qu'amplifier l'effet général d'enfermement. Les désirs de liberté et d'évasion qui s'y expriment sont essentiellement *privés* : ils ne sont jamais réinvestis dans des situations partagées, et demeurent ainsi lettre morte. Jia exprime une idée similaire lorsqu'il souligne que « ce qui reste, l'empreinte du SMS, c'est une facilité de communication, mais une facilité de communication qui débouche sur une plus grande solitude encore. »<sup>31</sup> En isolant l'espace fantasmatique à l'intérieur du virtuel digital, *The World* illustre avec force comment, sous le régime spectaculaire, nous sommes isolés par cela même qui nous unit et qu'en définitive, nous ne manquons pas de communication, mais plutôt de résistance au présent, selon le mot célèbre de Deleuze et Guattari. Par le malaise et l'angoisse qu'il suscite, *The World* nous permet d'entrer en résonance avec l'anonymat des non-lieux et leurs disjonctions insularisantes. En ce sens, il constitue un document privilégié pour une ethnologie de l'isolement dans la culture globalisée. Mieux encore, il agit comme une *pratique du non-lieu*, qui unilatéralise le malaise existentiel et force à prendre acte de la situation. En dernière analyse, l'enjeu ultime de cette pratique est la constitution en force d'une sensibilité capable d'envisager la dimension spectrale de la globalisation.

*The World* constitue un exemple de cette « circonspection ralentie dans le plus évident » dont parle Sloterdijk et de laquelle il fait dépendre l'accès au sphérique. Dans *The World*, la caméra épouse naturellement la forme du non-lieu. Elle avance le long des tunnels, coulisses, corridors d'hôtel, longeant les murs des autoroutes. Avec une sobriété quasi-ethnologique, elle se glisse imperceptiblement dans l'activité du parc et laisse passer avec un réalisme saisissant la vie quotidienne chinoise. Les longs plan-séquences, que ne trouble aucun plan rapproché,

---

<sup>31</sup> <http://www.cinemasie.com/en/fiche/dossier/38/>.

produisent une intimité déconcertante. Jia explique que « si je coupais une scène qui dure 6 ou 7 minutes en plusieurs petites scènes, alors on perd le sentiment d'impasse [deadlock]. L'impasse entre l'homme et le temps, entre la caméra et le sujet. »<sup>32</sup> Cette fine conception de l'impasse contribue fortement à l'élaboration de l'effet claustrophobique dans *The World*. Son pouvoir d'engager des processus éthopoïétiques est tributaire de cette discrète réserve esthétique, laquelle ne va pas sans évoquer une certaine esthétique de la fadeur. On peut aussi penser à cette remarque de Maurice Drury qui, méditant sur sa relation avec Wittgenstein, parle de limiter la sphère de ce qui peut être dit de façon à susciter un sentiment de claustrophobie spirituelle.<sup>33</sup> En assumant et conjurant le sentiment d'enfermement, *The World* se présente comme passage obligé pour le renouvellement des modes d'être-ensemble dans l'ère globale.

Dans une entrevue avec Luisa Prudentino, Jia s'indigne du fait que malgré que la Chine soit en profonde mutation, il reste toujours très difficile d'en témoigner. Cela a des répercussions néfastes sur la culture chinoise :

Ce processus de globalisation entretient, d'après moi, une relation étroite avec la culture. Les jeunes dans *Plaisirs inconnus* ont perdu confiance en leur culture, alors que pourtant ils vivent à une époque où les médias se sont développés de sorte qu'ils reçoivent de plus en plus d'informations. *Mais ils ne peuvent toujours pas obtenir d'informations sur leur propre vie*, celle de tous les jours, qui les concernent de près. (...) il serait grave que les Chinois finissent par perdre confiance dans leur propre culture; c'est un problème qui me préoccupe énormément.<sup>34</sup> (Je souligne)

Le cinéma de Jia contribue directement à nourrir un être-là localisé. Aux représentations idéalisées d'elle-même dont la Chine se nourrit, Jia oppose une vision extrêmement subtile des interactions entre les forces de la globalisation et leurs effets sur les milieux de vie et les modes d'être-ensemble. Le contraste est radical, et c'est dans cette mesure que l'œuvre de Jia est une œuvre éminemment politique. Elle conquiert des espaces habitables en montrant l'écart entre les conditions de vie réelle et les représentations spectaculaires. En donnant à voir autre chose que des images officielles, commerciales et molarisantes, Jia montre qu'on n'habite jamais une totalité représentée, mais toujours un lieu incompressible et partagé.

---

<sup>32</sup> [www.zeitgeistfilms.com/films/world/presskit.pdf](http://www.zeitgeistfilms.com/films/world/presskit.pdf).

<sup>33</sup> Maurice Drury, *Conversations avec Ludwig Wittgenstein*, PUF, Paris, 2002, p. 54.

<sup>34</sup> Cité in Luisa Prudentino, *Le regard des ombres*, Bleu de Chine, Paris, 2003, p.100.

## CHAPITRE X

### SHU YONG : L'ENTREMETTEUR DES CORPS

*Que sont les théories des médias, si ce n'est des propositions visant à expliquer le comment et le par quoi du lien entre différents existants au sein d'un éther commun ?*

Peter Sloterdijk, *Bulles*

#### **Censure et immunité nationale**

C'est un fait presque banal, et pourtant d'une vitale importance : en 2009, l'espace médiatique chinois reste, malgré d'indéniables progrès, lourdement conditionné par le contrôle et la censure du gouvernement chinois. Parfois, la susceptibilité des censeurs chinois fait bien rire : par exemple, lorsqu'ils décident d'interdire la diffusion de *Batman : Le chevalier noir* sur leur territoire, sans doute parce qu'il met en scène un homme d'affaire hongkongais peu scrupuleux qui, s'imaginent-ils peut-être, ternit l'image de marque de la Chine moderne. D'autres fois par contre, leur entêtement donne froid dans le dos : pensons au cas de Liu Xiaobo, un intellectuel et activiste chinois qui a été emprisonné un peu avant Noël, soupçonné d'avoir été l'un des instigateurs de la *Charte 08*, une pétition réclamant davantage de liberté de pensée pour les intellectuels.<sup>1</sup> Un étudiant au doctorat en philosophie en échange en France m'expliquait que l'enfermement de Liu Xiaobo était somme toute une bonne chose : « la liberté de pensée qu'il réclame ne peut qu'affaiblir la Chine » me disait-il en substance. Espérons pour notre ami qu'il saura rester fort et intact lors de son séjour à « l'étranger ». Sans doute ne sait-il pas qu'ailleurs en Chine, on expérimente dans certains établissements dûment sélectionnés de nouvelles méthodes d'enseignement afin de stimuler la créativité des élèves. On prépare ainsi quelques cerveaux capables de rivaliser d'innovation avec le reste du monde à l'ère du capitalisme cognitif. Quoi qu'il en soit, rien dans un proche avenir ne semble devoir troubler durablement la paix médiatique chinoise. Tandis que la grande muraille de Chine ne cesse d'attirer les

---

<sup>1</sup> En date du 4 janvier 2009, au moins 70 des signataires ont été interpellé par la police; certains sont désormais en liberté surveillée. Voir <http://www.guardian.co.uk/world/2009/jan/04/china-human-rights-charter-08> On peut également lire la traduction en français de la *Charte 08* à l'adresse suivante : [http://www.dd-rd.ca/site/\\_PDF/other/Charte%2008\\_FRN.pdf](http://www.dd-rd.ca/site/_PDF/other/Charte%2008_FRN.pdf)

touristes, le *great firewall of China* tient les internautes à l'abri des sites au contenu indésirable pour les autorités; et la *China Central Television* (CCTV), forte de ses 18 canaux, continue d'unifier l'empire du milieu par son centre, protégeant la société chinoise contre les intrusions, comme toute bonne télévision en circuit fermé (en anglais, *CCTV*) doit le faire.

### **La bulle comme média évolutionnaire ?**

Né en 1974 à Xupu, dans la province du Hunan, Shu Yong a développé une pratique artistique fortement médiatique (et médiatisée) fondée sur l'interaction directe avec le public. Lui-même propriétaire d'une agence de publicité, il prend la société chinoise comme laboratoire, opérant parfois à travers des événements sociaux, parfois encore directement à partir des médias de masse, dans ce qu'il qualifie lui-même, dans la foulée de Beuys, de « sculpture sociale ». Parmi ses nombreuses actions publiques, on trouve par exemple *La peau de la ville* (2002) (Canton) et *9 questions à Shenzhen* (2005), deux œuvres qui visent à créer un dialogue direct avec la ville par l'intermédiaire de panneaux publicitaires. Le second projet, qui a suscité une grande controverse (certains panneaux ont été vandalisés), a été considéré comme une des dix nouvelles culturelles les plus importantes de l'année 2005 par le journal local *Yancheng Evening News*. *La dissémination du savoir est belle* (2005), présenté à la librairie nationale de Chine et commandité par l'UNESCO, constitue pour sa part le premier projet d'art performatif à avoir été couvert aux nouvelles de 19 heures sur la chaîne nationale CCTV. En 2005 toujours, il développe une intervention liée au méga-concours national de chant *Supergirls*, l'équivalent chinois de notre *Star académie*. Le projet, intitulé *100 questions aux supergirls*, a été réalisé en collaboration avec Zhou Bichang, la gagnante de l'édition 2005 du concours, et, bien sûr, les fans de cette dernière.

Si le rapprochement avec l'œuvre de Beuys est passablement présomptueux (Shu Yong est très loin d'un « concept élargi de l'art » à la Beuys ou de la recherche d'une troisième voie entre communisme et capitalisme)<sup>2</sup>, on peut tout de même dire à sa défense qu'il semble être effectivement sensible aux processus sociaux de « feutrage calorifique évolutionnaire » chers au maître de Krefeld. Shu Yong en effet travaille depuis quelques années déjà à partir d'une intuition forte de ce que Bachelard appelait pour sa part l'intimité de la rondeur, et qui

---

<sup>2</sup> Voir à ce sujet Joseph Beuys, *Qu'est-ce que l'art?* Éditions l'Arche, Paris, 1992.

s'exprime dans ses plus récentes œuvres par une figure omniprésente: la *bulle*. Dans sa série de peintures à l'huile intitulée *Mythes chinois* (2007-2008) par exemple, Shu Yong revisite la mythologie de la Chine ancienne dans une atmosphère colorée et féérique où des personnages mythiques apparaissent au milieu de bulles de savon. C'est encore les bulles de savon qui sont à l'honneur dans le projet photographique et performatif intitulé *Bulles au bureau* (2000-2006), à l'occasion duquel Shu Yong s'est pointé dans les bureaux de centaines de riches entrepreneurs du delta de la rivière des perles (région du Guangdong) pour y souffler des bulles de savon, provoquant des réactions de surprise, et parfois aussi de colère. Entre les arcanes mythologiques de la Chine antique et l'extrême vivacité de la vie entrepreneuriale d'une région qu'on appelle à juste titre « l'atelier du monde » (la production économique pour l'année 2009 pourrait y dépasser les 512.1 milliards de dollars américains), les bulles de Shu Yong semblent déréaliser le monde, pour le faire entrer dans un continuum spatio-temporel évanescent ; elles forment une sorte de supraconducteur éthérique pour un monde qui s'unifie en se volatilissant. On pourrait dire que la bulle est à Shu Yong ce que la graisse est à Beuys : une expression plastique du social en bruite (non-condensé), un quasi-corps transindividuel – un média ? Notons qu'en mandarin, le mot « média » a été traduit par 媒体, *meiti*, qui signifie littéralement : « l'entremetteur des corps ». D'une certaine façon, l'œuvre de Shu Yong s'emploie à interroger l'élément médiatique, au confluent de l'organique et de l'incorporel.

En regard des dénonciations d'usage concernant le contrôle médiatique en Chine, l'œuvre de Shu Yong offre l'occasion de renverser la perspective communément adoptée en Occident lorsqu'il s'agit de traiter du *mediascape* chinois. Nous nous proposons dans cet article d'interroger son œuvre à partir de la théorie des médias développée par Peter Sloterdijk. Dans les trois volumes de sa trilogie des sphères, intitulés respectivement *Bulles*, *Globes et Écumes*, Sloterdijk aborde le fait social humain dans une perspective immunologique, c'est-à-dire, dans une perspective où la clôture d'un certain intérieur est la condition de possibilité de toute ouverture.<sup>3</sup> Pour Sloterdijk, « toutes les questions de l'identité sociale et personnelle se présentent sous des aspects morphologiques et immunologiques, c'est-à-dire du point de vue selon lequel (...) quelque chose comme des formes vivables de l'Habitat ou de l'être-auprès-de-

---

<sup>3</sup> « Le concept de fermeture autopoïétique doit être compris comme l'organisation récursivement fermée d'un système ouvert (...) la nouvelle vision postule la fermeture comme condition de l'ouverture. » Niklas Luhmann, *L'autopoïèse des systèmes sociaux*, cité in Roberto Esposito, *Immunitas. Protezione e negazione della vita*, Einaudi, Turin, 2002, p. 56.

soi-et-des-siens pourrait être institué. »<sup>4</sup> Incidemment, la Chine joue une part non-négligeable dans le développement de cette pensée chez Sloterdijk. Sa théorie des médias par exemple participe de ce qu'il qualifie lui-même d'une renaissance asiatique : « un élément chinois s'y mêle en de fines pulsations, une musique fœtale des sphères à peine perceptible se fait entendre... »<sup>5</sup>; et dans son magnifique *Bulles*, Sloterdijk dit d'autre part s'inspirer de ce qu'il appelle le « continuum chinois » – « jusqu'au seuil de notre siècle, la Chine n'était-elle pas un monstrueux exercice artistique sur le thème "exister dans un espace sans extérieur en s'emmurant soi-même" ? »<sup>6</sup> Avec Shu Yong, l'occasion est belle de se demander, entre censure gouvernementale et pratiques médiatiques hypermodernes : comment la Chine actuelle *fait-elle corps* ?

### **Biopouvoir plastique et avantage mammaire**

Pour Sloterdijk, le social est un continuum psycho-politique. C'est sur cette base qu'il cherche à produire une théorie compréhensive de l'espace public adaptée à une ère de complète médiatisation. Il développe à cet effet une ontologie des flux médiatiques qu'il appelle « théorie des sphères ». Les sphères se définissent comme « des lieux de la résonance inter-animale dans lesquels la manière dont les créatures vivantes sont ensemble se transforme en un *pouvoir plastique* ». <sup>7</sup> Sloterdijk qualifie souvent les sphères humaines de « serres érotico-esthétiques » afin de marquer leur rôle de production d'intérieurs confortables et propices à la croissance. Dans la perspective sphérique, la situation humaine est en effet issue d'une « évolution autoplastique luxuriante »; et sur un mode résolument jubilatoire, Sloterdijk ne peut s'empêcher de noter que suite aux conditions favorables qui ont pu régner dans les serres humaines, « l'homme est en route vers la beauté »<sup>8</sup>. Sloterdijk donnera l'exemple de l'avènement des visages humains, lesquels, dit-il se sont « hissés les uns les autres hors de la silhouette animale, par une simple contemplation réciproque », avant de conclure qu'« avec le commerce des

<sup>4</sup> Peter Sloterdijk, *Le palais de cristal. À l'intérieur du capitalisme planétaire*, Maren Sell, Paris, 2006, p.215.

<sup>5</sup> Peter Sloterdijk, *La mobilisation infinie*, Seuil, Paris, 2000, p.17.

<sup>6</sup> Peter Sloterdijk, *Sphères, Tome I: Bulles*, Fayard, Paris, 2002, p.68.

<sup>7</sup> *Sphères, Tome I: Bulles*, p.42.

<sup>8</sup> Peter Sloterdijk, *La domestication de l'être*, Mille et une nuits, Paris, 2000, p.54.

visages entre les mères et les enfants dans le champ de transition entre l'animal et l'humain, débute la véritable opération de chirurgie plastique chez l'être humain. »<sup>9</sup>

La luxuriance sphérique et ses effets anthropogénétiques (productrice d'humains) ne s'arrête évidemment pas au visage : si le royaume sphérique est bien celui où l'on fait bonne chère<sup>10</sup>, c'est aussi le lieu d'élection – et de sélection – de la *formosa*, de la forme ronde et belle. C'est dans ce contexte que j'aimerais interroger ce qui constitue sans doute la série d'œuvres la plus connue de Shu Yong à ce jour, intitulée « la femme-bulle » (2007). Cette série de sculptures présente une paire de seins soufflés qui atteignent des dimensions gigantesques (1,8 mètre de diamètre), portés ou plutôt reliés à une femme de la taille d'une poupée *barbie*. Selon l'angle à partir duquel on considère les sculptures et la posture dans laquelle se trouve la figurine, la poitrine apparaît comme une extension corporelle volontairement projetée vers l'avant, tel l'assaut d'une arme de séduction massive; à d'autres occasions, la quasi-autonomie de ces globes monstrueux fait l'effet inverse, et on a l'impression d'une pauvre femme tenue en suspension, rivée à ses trop lourds boulets. Quoiqu'il en soit, ces improbables globes mammaires obnubilent pour un temps le spectateur, et ce n'est qu'après coup qu'on en vient à se questionner sur le rôle de la figurine féminine, reléguée en arrière-plan.

Jusqu'à tout récemment, il était encore possible de voir sur les ondes télévisuelles chinoises des publicités qui, à toute heure du jour, faisaient la promotion des implants mammaires. Shu Yong s'est d'ailleurs dit fasciné par ces images où « une poitrine plate se transforme peu à peu en une poitrine ronde et pleine, comme si on soufflait des ballons. »<sup>11</sup> Dans une société où le marché du travail est extrêmement compétitif et où l'image de la femme occidentale tend à s'imposer comme modèle de prestige et de beauté, la chirurgie plastique est souvent considérée comme un moyen d'augmenter son employabilité. Les autorités chinoises estiment qu'environ 2,4 milliards de dollars sont dépensés annuellement en chirurgie plastique en Chine, ce qui équivaut à plus d'un million d'opérations. Outre l'augmentation mammaire, le débridage des

---

<sup>9</sup> *Sphères, Tome I: Bulles*, 180,187.

<sup>10</sup> « Le mot "chère" est issu de l'ancien français "chiere". Ce dernier est lui-même tiré du latin "cara", qui signifiait "visage". Par la suite, ce mot prit le sens "d'air". L'expression voulait donc dire "avoir l'air aimable, être accueillant". Le sens actuel de "bien manger" n'est apparu qu'au XVIIe siècle, sans doute à cause de l'homonyme "chair", qui représentait la viande. » Source :

<http://www.linternaute.com/expression/langue-francaise/206/faire-bonne-chere/>

<sup>11</sup> <http://uk.reuters.com/article/outsourcingNews/idUKSP15075920070430?pageNumber=2&virtualBrandChannel=0>

yeux et l'accentuation de l'arête nasale constituent des opérations simples et peu coûteuses qui sont également fort populaires au sein de la population. En posant la question : « de quelle grosseur voulez-vous votre poitrine? » (nom d'une des expositions où il a présenté cette œuvre), Shu Yong dit vouloir valoriser l'appréciation des courbes naturelles et plus discrètes, apanage de la plupart des chinoises.

### 媒体 (*meiti*) ou le corps-média chinois

Ce n'est certes pas un hasard si c'est le plus médiatique des artistes contemporains chinois qui en est venu à thématiser la situation unique de ces excroissances plastiques. Dans l'optique d'une théorie forte des médias, les poitrines démesurées de Shu Yong apparaissent comme des objets à la fois quasi-autonomes et intrinsèquement relationnels – le 女 *nü* comme élément médiatique pur? Shu Yong poursuit dans son œuvre une intuition qui travaille sourdement dans le concept même de média en chinois et qui nous amène au-delà de la valeur civique et morale qu'il attribue à son intervention sculpturale. Il semble être parvenu à thématiser plus ou moins explicitement cette intuition dans une exposition récente, où il a agi à titre de commissaire et qui a été présentée au musée d'art contemporain DUOLUN de Shanghai en avril 2008 : 身体媒体 *shenti meiti*, *Bodymedia*. Notons que l'expression corps-média en chinois est presque un pléonasme : le premier caractère, 身 *shen*, veut dire corps (vivant), tandis qu'un autre caractère qui signifie corps-substance, 体 *ti*, revient à deux reprises.

L'intuition du corps-média chez Shu Yong est marquée d'une profonde ambivalence, qui recoupe celle qui affecte le rapport entre *im-munité* et *com-munauté*. Dans le texte *Bodymedia* sur lequel s'ouvre le catalogue de l'exposition, Shu Yong se fait l'apôtre d'une libération des potentiels corporels par l'entremise des médias. Après avoir affirmé que « since the beginning of human civilization, body has never acquired real freedom » et que les médias sont des « outils publics », Shu Yong poursuit en déclarant:

The reason why we clearly promote the concept that the body is a medium is to make the individuals and groups in the society reuse the concept of media, emphasize the new thinking of the body (...) When the body is drastically developed as a cultural and spiritual resource, *the power of the body will show up*.<sup>12</sup> (Je souligne)

<sup>12</sup> Shu Yong (ed.), *Bodymedia*, Tang Contemporary Art, Beijing, 2008. Toutes les citations de Shu Yong qui suivent proviennent de ce catalogue.



J'aurais pour ma part tendance à lire dans cet extrait une tentative pour exprimer quelque chose comme une puissance corporelle de résistance et d'interruption des flux mass-médiatiques qui nous dominant. J'imagine que c'est ce que Shu Yong cherche à dire lorsqu'il annonce un peu plus loin la « venue d'une ère du médium personnel » (个人媒体). Cependant, cette interprétation a le désavantage d'aller à l'encontre du caractère éminemment mass-médiatique de sa pratique artistique. La solution à l'énigme se trouve peut-être dans cette affirmation pour le moins étrange et aux forts relents de langue de bois sur laquelle se conclut le texte: « We believe that the personal medium will become a mature medium harmonically coexisting with all kinds of mature medias in the future. » Pour démêler un tant soit peu ce charabia, il faut savoir que lorsqu'un film ou une œuvre est censurée en Chine, on dit souvent qu'elle n'était pas encore assez « mature » pour être partagée publiquement. Pour ce qui est de « l'harmonie », c'est, on s'en doute, le mot d'ordre du gouvernement de Hu Jintao et un signifiant-maître qui traverse toute la tradition chinoise.

Peut-être Shu Yong cherche-t-il seulement à brouiller les pistes et à assurer ses arrières afin d'éviter le blâme des censeurs. Mais peut-être aussi que dans cette confusion apparente, il faille lire les signes d'une volonté de puissance nationale qui constitue, à ne pas en douter, la tonalité fondamentale de la vie chinoise des dernières années et avec laquelle Shu Yong, de par la nature même de son travail, ne peut qu'avoir une profonde affinité. Personnellement, je tends à privilégier cette deuxième option, surtout lorsqu'on considère l'une de ses dernières séries de performance publique, intitulée *L'hymne national*. Un jour, alors qu'il se rendit dans une église chrétienne, Shu Yong fut soudainement saisi par la puissance des chants religieux qu'il y entendit. « It seemed the simplest thing once ritualized and popularized and could attain an incredible strength and effectivity. » C'est ainsi qu'il commença à organiser des performances collectives dans lesquelles il s'agit, ni plus ni moins, de... chanter l'hymne national chinois. « Many of us haven't had a chance to sing the national anthem since we left school (...) I wish to turn the national anthem ceremony into a daily ritual and have it continually appear in a living environment. » Il n'est sans doute pas inopportun de souligner que Shu Yong avait déjà dit souhaiter que l'acte de souffler des bulles de savon devienne un rituel collectif, c'est-à-dire, selon ses propres termes, « une action qui purifie l'âme et bâtit la foi ». On se perd en conjectures pour commenter l'extraordinaire candeur avec laquelle Shu Yong conçoit son rôle d'artiste-entremetteur des corps dans le *bubblescape* féérico-national chinois.

Aux dernières nouvelles, le 28 décembre 2008, Shu Yong et plusieurs centaines de convives vêtus de toges rouges ont chanté l'hymne national durant un mariage qui a eu lieu à Beijing.

L'histoire ne dit pas s'il a lui-même présidé la cérémonie.

## CHAPITRE XI

### STILL LIFE DE JIA ZHANGKE: LES TEMPS DE LA RENCONTRE

Ce chapitre se veut une sorte de méditation sur l'immobilité (*stillness*), ou plus précisément, sur la *puissance d'arrêt* qui caractérise *Still Life* (2006), puissance qui se profile à la frontière du réel et de l'imaginaire, du temps et de l'histoire, du documentaire et de la fiction, et ultimement, du politique et de la « vie ». On se contente souvent de parler du réalisme des films de Jia par exemple, de leur esthétique quasi-documentaire, et de là d'en déduire leur pertinence politique. Mais si *Still Life* est effectivement un film d'une grande puissance politique, ce n'est pas seulement en vertu du fait qu'il s'emploie à témoigner d'une Chine en pleine mutation. Poursuivant notre réflexion sur le seuil de l'éthique et du politique, il s'agit d'aborder quelque chose comme le geste filmique fondamental de Jia, sa manière propre d'intervenir dans le réel et de lier inextricablement les plans macro et micropolitiques. Une question donc : comment penser la teneur éthico-politique des interventions filmiques de Jia?

Deux passages de l'œuvre d'Agamben préfigurent notre horizon d'analyse. Dans le texte « L'auteur comme geste » d'abord, il précise le rapport entre geste et éthique en ces termes :

Éthique n'est pas la vie qui simplement se soumet à la loi morale, mais celle qui accepte de se mettre en jeu dans ses gestes irrévocablement et sans réserve. (...) L'auteur signe le point où une vie s'est jouée dans l'œuvre.<sup>1</sup>

D'autre part, dans ses « Notes sur le geste », Agamben établit un rapport direct entre geste et cinéma: « Ayant pour centre le geste et non l'image, le cinéma appartient essentiellement à l'ordre éthique et politique (et non pas simplement à l'ordre esthétique). »<sup>2</sup> Parce que le cinéma de Jia se démarque par un souci exceptionnel de se fondre aux mondes qu'il cadre, ou encore, parce que de toute évidence il ne cherche pas à « fendre les crânes » comme l'aurait souhaité Eisenstein, tout le défi de notre analyse consistera à s'approcher au plus près du point où le geste filmique de Jia et les gestes effectivement filmés deviennent indiscernables. Jia Zhangke est un intercesseur, peut-être le plus grand intercesseur vivant du monde chinois; il nous

---

<sup>1</sup> Giorgio Agamben, *Profanazioni*, Nottetempo, Roma, 2005, p.77. (Ma traduction).

<sup>2</sup> Giorgio Agamben, *Moyens sans fins*, Seuil, Paris 2002 (1995), p. 67.

revient dès lors de mettre en évidence les transformations qualitatives du monde que chacun de ses gestes d'intercession favorise, assume et supporte.

*Still Life*, peut-être mieux que nulle autre œuvre du cinéma chinois contemporain, nous offre une occasion unique de méditer sur cette fonction d'intercession dans un contexte d'extrême mutation socio-économique et de destruction massive des écosystèmes et des habitats humains. Dans *Still Life*, le geste d'intercession se constitue ultimement comme plongée dans le *chas du 拆* (*chai*, démolition), c'est-à-dire, comme passage sur la ligne même du processus de démolition dont le caractère *chai* représente à la fois l'annonce et la figuration. Inversement, nous dirons de *chai* (et d'autres éléments que nous rencontrerons dans notre analyse) qu'il *s'interpole* dans le déroulement du film, opérant une *interruption imaginaire* en laquelle réside, en dernière analyse, la puissance d'arrêt de *Still Life*.

Intercession et interpolation constituent les deux concepts directeurs à partir desquels nous essaierons de penser le geste filmique de Jia. Le premier s'inscrit dans une pensée du devenir et constitue un passage obligé pour ce que Deleuze appelle le « peuple à venir »; le second n'est intelligible qu'à partir d'une conception forte de l'imagination comme faculté proprement humaine et s'assimile à l'opération du montage.<sup>3</sup> D'un côté donc, l'élan irrésistible, le passage d'un devenir; de l'autre, le montage et ses coupures temporelles anachroniques. Mais cette opposition de principe n'empêche pas que ces deux concepts visent essentiellement la même chose, c'est-à-dire l'*inter* ou l'*entre* des choses – ils abordent le monde « par le milieu ». D'autre part, ils se rapportent tout deux à un mouvement qui s'inscrit sur un plan d'immanence et qui va du singulier au singulier, selon une logique dite analogique ou paradigmatique, traçant des *constellations exemplaires* qui, dans le cadre de notre travail, peuvent être conçues comme autant d'*itinéraires virtuels* ou *passages* pour la communauté qui vient.<sup>4</sup> Mais pour qu'une constellation

---

<sup>3</sup> Étymologiquement, interpolation signifie « interruption ». Dans une exégèse complexe du rapport entre potentialité et multitude dans la pensée politique de Dante, Agamben soulignera que « dans la tradition averroïste, [interpolation] coïncide avec l'imagination. » Pour plus de détails, voir « L'opera dell'uomo » in *La potenza del pensiero*, Neri Pozza, Vicenza, 2005, p.375. À titre indicatif, il est intéressant de souligner que parlant de Benjamin, Adorno dira que « pour lui, l'imagination philosophique, c'est la capacité "d'interpoler dans le plus petit détail" ». Cité in Gérard Rault, *Le caractère destructeur*, Aubier, Paris, 1997, p. 89. D'autre part, dans *Cos'è il contemporaneo?* (Nottetempo, Roma, 2008), Agamben soutiendra que le contemporain divise et interpole le temps. C'est dans cette tradition que nous situons notre usage du concept d'interpolation.

<sup>4</sup> Pour plus de détails sur le « geste paradigmatique », voir le chapitre « Qu'est-ce qu'un paradigme? » in Giorgio Agamben, *Signatura rerum*, Bollati Boringhieri, Turin, 2008.

puisse se former, il faut que le présent s'immobilise. C'est cette pensée qui nous occupera dans les pages qui suivent.

Finalement, parce qu'il se tient au plus près du processus de démolition engendré par la construction du barrage des Trois Gorges, *Still Life* se présente, comme *The World* avant lui, comme une pratique du non-lieu. Contrairement à *The World*, il ne s'agit pas tant d'unilatéraliser un malaise existentiel que de cadrer le « progrès » en temps réel, c'est-à-dire de soutenir au présent l'épreuve de la destruction. Il y a dans cette mise en jeu filmique quelque chose qui rappelle ce que Benjamin dit du caractère destructeur : « Il démolit ce qui existe, non pour l'amour des décombres, mais pour l'amour du chemin qui les traverse. »<sup>5</sup> Bien sûr, ce n'est pas Jia qui est responsable de la destruction de Fengjie, ville de plus de 2000 ans d'histoire qui sera engloutie sous les flots; mais en s'attelant à la tâche de mettre sur pellicule un moment aussi crucial de l'histoire chinoise, en s'attachant à la beauté des gestes et des corps qui accomplissent la démolition et en fixant le regard sur le seuil d'immobile qui insiste à la pointe du caractère-événement *chai*, Jia balaie les vains clichés qui nourrissent la volonté de puissance nationale chinoise et rend hommage aux victimes anonymes de ce projet pharaonique en leur offrant à la fois un reflet fidèle de leur situation, et, dans l'exil annoncé, la possibilité d'une rencontre.

## OVNI et réalisme

*Furtive et intempestive, l'apparition du spectre...*  
Derrida, *Spectres de Marx*

À l'origine de plusieurs des questions posées dans ce travail, on trouve une séquence spécifique de *Still Life*. Un peu avant la moitié du film, un événement étrange, on pourrait peut-être même dire un événement « pur », se produit : un OVNI, à l'improviste, traverse le ciel, laissant sur son passage les personnages – et les spectateurs – immobiles et sans mot, en état de voyance. Pendant quelques secondes, le monde est en suspens : moment spectral, « moment qui

---

<sup>5</sup> Walter Benjamin, « le caractère destructeur », in *Œuvres II*, Folio essai, Paris, 2000.

n'appartient plus au temps » dira Derrida<sup>6</sup>, alors que chaque chose apparaît dans une immobilité irréaliste, à mi-chemin entre réalité et fiction, secrètement désajustée...

L'incongruité de cette apparition spectrale soulève de nombreuses questions. Elle est d'autant plus surprenante que les films de Jia sont d'ordinaire qualifiés de « réalistes », autant en raison de la teneur sociale du propos que pour l'esthétique minimaliste et quasi-documentaire qui les caractérisent. L'introduction de ce pur élément de fiction dans le déroulement du film soulève des questions sur le sens du réalisme dans les films de Jia. Le passage de l'OVNI, par exemple, ne semble pas s'insérer tout à fait dans la logique d'expression symboliste explicative qui prédomine dans le film. Au mieux, nous pourrions dire que sur le plan diégétique, le passage de l'OVNI interpole le récit et marque la transition entre les deux histoires autour desquelles s'articulent *Still Life* : celle de San Ming, un mineur venu retrouver sa femme après 16 ans de séparation, et celle de Zhao Tao, qui après avoir été laissée deux ans sans nouvelles par son mari, vient le retrouver sur le site de la construction du barrage pour lui annoncer son intention de divorcer. Dans cette perspective, l'OVNI tracerait donc, de l'extérieur pour ainsi dire, les limites narratives de chacune de ces histoires, soulignant leur dimension proprement fictive. Ce renvoi au point « transcendantal » d'où l'histoire est racontée problématise directement le rapport entre réalité et fiction. D'une manière qui reste encore obscure, le passage de l'OVNI semble s'identifier au geste filmique de Jia. Il semble faire signe en direction d'un hypothétique point de contact (ou de disjonction) entre la fiction (le film) et le réel du cinéaste, quelque chose comme la pointe en creux de son intervention filmique dans le monde. En d'autres mots, nous pourrions dire : là où l'OVNI s'interpole, une puissance du faux est à l'œuvre, qui correspondrait de même à un mouvement d'intercession – interpoler, c'est à la fois interrompre et imaginer, intercaler et falsifier, introduire et travestir...

### 写生 / 写意 : « écrire le vivant » ou la vie des images

*Il est caractéristique qu'on ne dise pas en chinois qu'une forme, une figure ou un signe ont une « signification », mais qu'ils ont une « intention » 意(yi): forme, figure et signes sont, par essence, des passages à l'acte.  
Jean-François Billeter, L'art chinois de l'écriture*

---

<sup>6</sup> Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Galilée, Paris, 1993, p.17.

Jia Zhangke s'est rendu sur le site de la construction du barrage des Trois gorges sur l'invitation de son ami Liu Xiaodong, un célèbre peintre chinois qui a participé de près à l'essor de la 6<sup>ème</sup> génération<sup>7</sup> et qui travaillait alors à une série de tableaux portant sur la vie des travailleurs et des paysans forcés de quitter leur terre natale. Une de ses œuvres produite à cette époque, « Trois Gorges », s'est vendue en novembre 2006 à plus de 22 millions de Yuans (à peu près 2,6 millions de dollars à l'époque), ce qui constitue un record pour une œuvre d'art contemporain chinoise. C'est dans ce contexte que Jia Zhangke tournera simultanément deux films : *Still Life*, une fiction, et un documentaire sur Liu Xiaodong intitulé *Dong*. Les deux films ont été présentés à la *Mostra* de Venise 2006, *Still Life* remportant même le Lion d'or de la compétition. À première vue, la grande proximité entre ces deux œuvres offre une occasion privilégiée de réfléchir sur le rapport complexe entre réalisme, documentaire et fiction. Lorsque juxtaposés, ces deux films provoquent de fait un certain trouble chez le spectateur, qui semble dû au brouillage entre réalité et fiction qui s'opère dans le passage entre ces deux œuvres.

Mais avant d'aborder ce problème, il faut d'abord se pencher sur une question qu'on peut difficilement éviter de poser compte tenu du titre même du film, à savoir le rapport entre réalisme cinématographique et « nature morte » (en anglais, « still life ») en tant que style pictural. À l'origine, *Still Life* devait effectivement s'appeler 静物 (*jing wu*), qui signifie « nature morte » en mandarin, avant que le titre chinois ne devienne 三峡好人 (*san xia hao ren*), littéralement « les bonnes gens des Trois gorges ». En mandarin, l'expression complète pour traduire « nature morte » est 静物写生 (*jing wu xie sheng*), où *xie sheng*, qui signifie littéralement « écrire le vivant », suggère un style de peinture réaliste qui prend le monde extérieur pour modèle. En anglais, *xie sheng* peut se traduire par « painting from life », qui est d'ailleurs le titre d'un ouvrage consacré à l'œuvre de Liu Xiaodong<sup>8</sup>; en français, *xie sheng* peut être traduit par « peindre ou croquer d'après nature », ou encore, « peindre sur le motif », expression qui fait référence à un type de peinture réalisé en plein-air, hors de l'atelier (« painting from life » réfère également à ce type de peinture). L'expression *xie sheng* s'oppose à un procédé classique de la peinture chinoise appelé 写意 (*xie yi*), littéralement « écrire d'intention ou d'idée » (étymologiquement, *yi* est « le son du cœur », ce qui laisse entendre l'idée d'une résonance), qui met l'accent sur le rapport subjectif de l'artiste avec l'objet dépeint, suggérant que celui-ci n'est

<sup>7</sup> Il a par exemple tourné dans le film *The Days* (1993) de Wang Xiaoshuai et il s'est occupé de la direction artistique pour le film *Beijing Bastards* (1993) de Zhang Yuan.

<sup>8</sup> Liu Xiaodong, Weiwei, Ai, *Liu Xiaodong : Painting from Life*, Timezone 8, Hong Kong, 2008.

jamais complètement objectivable.<sup>9</sup> De toute évidence, Jia Zhangke et Liu Xiaodong partagent le même désir de dépeindre la situation chinoise contemporaine au plus près de ses transformations, peignant et filmant *in situ*, « d'après la vie ».

Il est intéressant dans ce contexte d'étudier plus attentivement la démarche artistique de Liu Xiaodong telle qu'elle nous est présentée dans *Dong*. Son désir de saisir le réel dans le vif l'a amené à développer une technique picturale très particulière :

Mon objectif est de me confiner dans un espace étroit pour peindre de manière à éliminer une partie de ma rationalité. (...) Après des années de peinture, la maîtrise n'est pas un problème. Mais afin d'atteindre au genre de maîtrise qui donne lieu à l'expression vitale, je dois m'imposer des limites strictes sur les plans physique et formel. C'est-à-dire : je me mets à quatre pattes sur la toile, comme si je voulais y plonger, ne m'éloignant jamais à plus d'un mètre du canevas. On ne peut pas voir très loin à partir d'une telle position. Ensuite, je fais le portrait de mon sujet avec sérieux, comme si je faisais une transcription, malgré que les conditions physiques m'empêchent qu'elle soit trop parfaite. Dans cette situation, mon corps est emporté dans le courant, et mon énergie physique se verse sur la toile.

Dans sa série de peintures réalisées dans les Trois gorges, Liu Xiaodong s'est consacré à saisir la beauté naturelle des corps nus et sculptés par le labeur des ouvriers. Pour ce faire, il les réunit dans un espace restreint, autour d'un matelas. Il y étale sa toile à quelques pas, directement sur le sol, et « s'isole » sur le motif. Les corps (se) posent, immobiles, tandis que Liu s'affaire avec vigueur, « se verse » sur la toile, transmetteur-transcripteur de la puissance concentrée de ces corps assemblés et composés en une nature morte – peut-être vaudrait-il mieux dire : une « vie suspendue ». Dans la description de son geste pictural, Liu Xiaodong porte une attention toute particulière à l'organisation de son activité corporelle propre (plus tard dans *Dong*, on le voit d'ailleurs en train de faire une sorte de *gong fu*). C'est « tout de lui » qui est mis en jeu dans le processus de transcription énergétique, d'une manière qui semble s'inscrire à mi-chemin entre le *xie sheng* et le *xie yi*, donnant une profondeur inédite à son réalisme pictural. Il semble en effet qu'il faille également comprendre son sens de la forme et

---

<sup>9</sup> Dans les deux cas, étrangement, les Chinois préfèrent dire du peintre lettré qu'il « écrit ». Pourquoi? Selon Zheng Wuchang, auteur d'une *Histoire complète de la peinture chinoise* (Zhongguo Huaxue Quanshi, Shuhua Chubanshe, Shanghai, 1985), « les lettrés méprisent le terme de “peindre” qui a quelque chose d'artisanal et qui fait penser à une reproduction formelle des choses. » Qin Haiying résume ainsi les propos de Zheng in *Segalen et la Chine. Écriture intertextuelle et transculturelle*, L'Harmattan, Paris, 2003, p.138. Dans *Le nu impossible*, François Jullien offre également quelques éléments de réponse: « Si l'on aime à dire du peintre lettré qu'il écrit, c'est pour signifier que ce qu'il figure – bambou, rocher ou personnage – n'est jamais coupé d'un vouloir dire; et que la forme qu'il trace, même quand elle est empruntée au monde, reste investie par sa subjectivité. » François Jullien, *Le nu impossible*, Seuil, Paris, 2005, p.91.



sa manière de lui donner corps en relation à la tradition calligraphique chinoise, qui a toujours accordé une importance primordiale à l'intégration corporelle du geste d'écriture-peinture. Dans la tradition calligraphique chinoise, c'est le corps entier qui saisit et intériorise la figure, pour ensuite la manifester spontanément :

Lorsque le calligraphe capte une figure dynamique et l'intériorise, elle devient « figure prégnante ». Le terme chinois qu'il utilise, 意象 (*yi xiang*), signifie littéralement « figure d'intention », c'est-à-dire la figure porteuse d'intention, ou « grosse d'intention ». L'expression désigne les figures dynamiques que nous conservons en nous et qui tendent spontanément à l'expression dès qu'elles sont réactivées : un geste, un moment expressif que nous avons intégré. C'est en ce sens que les figures captées par le corps propre sont « prégnantes » ou « grosses d'expression ». <sup>10</sup>

Cette description des « figures d'intention » et de leur rapport au corps du calligraphe reste au plus près du processus vital par lequel une image est corporellement dynamisée. La contraction vitale de Liu Xiaodong produit un espace pictural saturé d'une vitalité propre, qui se concentre dans des figures qui agiront en profondeur jusque dans les films de Jia, sur un mode qui participe peut-être de ce que Benjamin appelait une *Dialektik im Stillstand*, une dialectique à l'arrêt, où les images *se tiennent* sur le seuil entre mouvement et immobilité, dans une pause chargée de tension. <sup>11</sup>

En dernière analyse, la seule manière d'appréhender dans toute sa complexité le geste filmique de Jia implique d'entrer plus avant dans ce que, à mi-chemin entre la tradition calligraphique et picturale chinoise et la dialectique de l'image benjaminienne, ont pourrait définir comme la question de l'imprégnation imaginaire. Ou encore : la puissance éthico-politique du geste filmique de Jia doit être ultimement conçue sur un plan que, à la suite de Warburg et Agamben, nous appellerons *la vie des images*. Bill Viola en donne un magnifique aperçu, lorsqu'il souligne simplement comment « les images vivent en nous... nous sommes des *databases* vivants d'images (...) et une fois que les images sont entrées en nous, elles ne cessent plus de croître et de se transformer. » <sup>12</sup>

<sup>10</sup> Jean-François Billeter, *L'art chinois de l'écriture*, Skira et Seuil, Paris, 2001, p.185.

<sup>11</sup> Pour une analyse éclairante de cette conception dialectique de l'image qui remonte jusqu'aux « dynamogrammes » et aux « formules de pathos » de Aby Warburg, voir Giorgio Agamben, *Ninfe*, Bollati Boringhieri, Turin, 2007.

<sup>12</sup> Cité par Giorgio Agamben in *Ninfe*, p. 10.

### ***Dong*, le réel de *Still Life*?**

La force vitale du corps nu des ouvriers célébrée par Liu Xiaodong constitue un motif central de *Dong*, mais également de *Still Life*. Dans son excellente entrevue avec Jia Zhangke intitulée « Jia Zhangke : Peintre pour caméra politique », Stéphane Mas souligne que « ce que dit Liu Xiaodong sur les corps de ces ouvriers, cette beauté, cette force, se retrouve sur la pellicule de *Still Life* », ajoutant que « le travail du temps sur les corps est partout présent, surtout dans *Still Life* ». <sup>13</sup> De fait, *Dong* et *Still Life* sont intimement liés et leur juxtaposition donne lieu à un enchevêtrement complexe entre réalité et fiction. Par exemple, dans la fiction *Still Life*, Marc, un jeune homme fantasque avec qui San Ming s'est lié d'amitié, meurt écrasé sous un mur de brique. <sup>14</sup> Dans *Dong*, le documentaire, on assiste au retour d'un cadavre d'ouvrier au sein de sa famille; là encore, San Ming est présent. Cette scène prolonge d'une manière extrêmement perturbante la mort fictive d'un des personnages de *Still Life*. San Ming, dont c'est le nom véritable, apparaît à la fois comme personnage témoin de la mort fictive d'un ami et simple témoin de la mort d'un collègue de travail.

Un autre élément, moins dramatique, brouille subtilement la ligne qui sépare le documentaire et la fiction : le fait de voir San Ming, qui est l'un des principaux protagonistes de *Still Life*, poser en tant que « simple » travailleur anonyme pour une toile de Liu Xiaodong. L'immobilité « irréelle » et figurale de celui qu'on avait découvert comme protagoniste cinématographique, et par extension, son image dépeinte ainsi que celle de ses co-travailleurs, s'interpolent rétroactivement dans l'imagerie de *Still Life*, créant une sorte de dédoublement de la perspective qui révèle peut-être là encore un aspect essentiel de la complexité du geste filmique de Jia. Picturalement parlant, quelque chose de plus-que-réel semble venir crever l'écran, un complexe d'images vivantes, une contraction imaginaire qui fait entrer la réalité et la fiction dans une zone d'indiscernabilité.

Il est difficile de conceptualiser avec précision la teneur du malaise que ce brouillage entre réalité et fiction engendre chez le spectateur. Comme si l'effet de plénitude de la fiction se

---

<sup>13</sup> Stéphane Mas, « Jia Zhangke : peintre pour caméra politique », [http://www.peauneuve.net/article.php?id\\_article=171](http://www.peauneuve.net/article.php?id_article=171) (visité le 24 octobre 2008).

<sup>14</sup> Les circonstances entourant sa mort restent mystérieuses, mais quelques séquences du film nous laissent croire que Marc, qui n'était pas un ouvrier, a été victime d'un règlement de compte entre bandes rivales liées aux entreprises de démolition.

décomposait au contact rugueux du documentaire.<sup>15</sup> Serait-ce donc cela, un peu de temps à l'état pur? On pourrait formuler l'hypothèse suivante : ce que nous avons appelé le plan de la vie des images implique un « temps chronique », un *chronos* saisi en rupture essentielle avec le temps chronologique, qui semble donner lieu à l'émergence de ce que Deleuze appellerait peut-être « une pointe de présent désactualisée ». <sup>16</sup> Sur cette ligne d'émergence imaginaire, le défi propre de ce travail se préciserait donc : il s'agirait de dégager la signification à la fois cinématographique et éthico-politique de cette production d'un présent désactualisé dans *Still Life*; c'est dans cette optique que le concept d'interpolation trouverait son éclairage propre. L'interpolation comme production de pointes de présent désactualisé? Cette puissance d'arrêt à l'œuvre dans *Still Life*, que nous avons vu jusqu'à présent se manifester à la frontière du réel et de l'imaginaire, du documentaire et de la fiction, il faut, semble-t-il, désormais la poursuivre sur le seuil du temps et de l'histoire.

### **Le paradoxe temporel de *Still Life***

*Still Life* est une œuvre profondément paradoxale. D'une part, tout y est en mouvement : la construction du barrage des Trois gorges donne lieu à un immense flux migratoire alors que des milliers de résidents voient leur ville, et, par le fait même, une partie de leur vie, progressivement engloutie sous les flots. Ce déplacement forcé illustre l'irrésistible développement économique de la Chine dont Jia n'a eu cesse d'en décrire les effets sur les moins nantis, en s'attardant ici au sort des « bonnes gens des Trois gorges » selon le titre donné du film en mandarin.

Sur le plan cinématographique aussi, tout ne semble être que mouvement : mais c'est un mouvement fluide et tout en lenteur, sinueux et méditatif, qui se fonde à l'écoulement régulier des flots du majestueux Yangzi, comme le suggère le magnifique plan-séquence sur lequel s'ouvre le film. Le film reprend d'ailleurs pour son compte plusieurs éléments fondamentaux de la peinture chinoise classique, rivière, montagne et brume (notons qu'en mandarin, paysage

---

<sup>15</sup> Dans *La fable cinématographique*, Rancière note que le documentaire a la possibilité de présenter une « vie sans raison », emblématique de l'art esthétique, qu'il oppose à l'action vraisemblable caractéristique de l'art représentatif et son exigence mimétique. « Le privilège du film dit documentaire est que, n'étant pas obligé de produire le sentiment de réel, il peut traiter ce réel comme problème et expérimenter plus librement les jeux variables de l'action et de la vie, de la signifiante et de l'in-signifiante. » Jacques Rancière, *La fable cinématographique*, Seuil, Paris, 2001, p.26.

<sup>16</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma 2 : l'image-temps*, Éditions de Minuit, Paris, 1985, p.169-170.

se dit 山水 (*shanshui*), « montage-eau ». Et cette brume omniprésente dans la vallée des Trois Gorges, brume qui adoucit le contour des montagnes et embellit le paysage, elle est d'ailleurs considérée traditionnellement en Chine comme favorisant la fécondité des échanges et la fluidité des communications. Dans le Yi-Jing par exemple, la figure 58, 兑 (*dui*), « échanger », est obtenue par la double répétition du trigramme « brume » (de plus, si on ajoute le radical « parole » à *dui*, on obtient 说 (*shuo*), qui signifie « parler »). Jia Zhangke, qui a étudié les Beaux-arts et la peinture classique avant de se consacrer au cinéma, décrit son usage de nombreuses vues panoramique dans *Still Life* comme un « geste [qui] reprend les rouleaux de la peinture classique que l'on déroulait comme cela dans l'espace. »<sup>17</sup> Jia ajoutera également que « si j'ai choisi le cinéma, c'est parce qu'il permet de montrer le temps qui passe. »<sup>18</sup> Entre les temporalités humaine et naturelle ainsi juxtaposées, *Still Life* montre une vie qui, malgré tout, irréversiblement, suit son cours. En ce sens, *Still Life* constitue effectivement une « nature morte », laquelle, selon Deleuze, consisterait en une image pure et directe du temps – « les nature mortes comme pure forme du temps ». <sup>19</sup>

Et pourtant : de manière peut-être moins évidente, mais tout aussi prégnante, *Still Life* est également chargé d'une puissance d'arrêt. En anglais et en allemand, on dirait respectivement « standstill » et « Stillstand », deux expressions qui suggèrent que quelque chose se résiste et tient lieu, dans une sorte d'interruption verticalisante et néanmoins immanente – dans *Still Life*, quelque chose fait con-*sistance*.<sup>20</sup> Sur un plan macropolitique d'abord, *Still Life*, à l'image des

<sup>17</sup> Stéphane Mas, « Jia Zhangke : peintre pour caméra politique », [http://www.peauneuve.net/article.php3?id\\_article=171](http://www.peauneuve.net/article.php3?id_article=171) (visité le 24 octobre 2008).

<sup>18</sup> Stéphane Mas, « Jia Zhangke : peintre pour caméra politique », [http://www.peauneuve.net/article.php3?id\\_article=171](http://www.peauneuve.net/article.php3?id_article=171) (visité le 24 octobre 2008).

<sup>19</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma II: l'image-temps*, p.357. Deleuze discute de la nature morte en rapport à Ozu en particulier, lequel a beaucoup influencé Hou Hsiao-Hsien, qui constitue l'une des sources d'inspiration cinématographique principale de Jia Zhangke.

<sup>20</sup> L'expression « se résister » constitue l'une des pierres angulaires de la pensée de Santiago Lopez Petit. Voir *Horror Vacui : la travesía de la noche del siglo*, éditions Siglo veintiuno, Madrid, 1996. Chez Lopez Petit, cette expression désigne un mode de résistance en pure immanence qui s'exprime dans la formule « se résister au pouvoir sans rien espérer » (p.75), ou sous la forme injonctive : « Sois plusieurs, mais un seul avec tout ce qui SE résiste. » (p.101) Pour Lopez Petit, « la forme réflexive du verbe « résister » permet d'intérioriser l'action d'opposition. Elle permet également de la reconduire au corps. » (Entretien privé avec l'auteur). Suivant ces indications, on pourrait parler d'un « se constituer résistant », de manière à mettre en relief le problème de la mise en consistance et son rapport à la résistance (résister vient du latin *resistere*, où l'on trouve *sistere*, « s'arrêter »), ce qui en revient finalement à poser la question de la *stance* ou de ce qui (se) tient. Voir à ce sujet le court texte introductif de Pascal David in Martin Heidegger, *Grammaire et étymologie du mot « être »*, Seuil, Paris, 2005, p.14-15. Notons par ailleurs que le « se résister » de Lopez Petit entre en résonance avec le *passarse* de Spinoza, qui explique cette expression en disant que le verbe réflexif actif « est l'expression d'une cause

autres œuvres de Jia Zhangke et plus généralement, du meilleur cinéma de la 6<sup>ème</sup> génération, s'interpole dans le flux mass-médiatique chinois, court-circuitant les représentations molarisantes et aseptisées qui inondent et formatent l'espace public chinois et participent d'une entreprise de marketing national sur la scène mondiale. Mais ce premier niveau d'analyse reste vain et risque fort de se laisser prendre au jeu d'une simple critique des représentations, s'il n'est pas d'autre part soutenu par une exploration patiente de la micropolitique de Jia, de sa manière subtile d'entrer dans l'intimité imaginaire des formes-de-vie pour y révéler des plans de consistance. C'est sur le plan moléculaire et imaginal qu'il faut chercher la puissance d'arrêt de *Still Life* et la singularité du geste filmique de Jia.

### Croire et temps

*La critique du capitalisme contemporain, en tant qu'hégémonie de la subsistance et négation de l'existence, doit poser la question de la consistance, et, en tant que telle, de la croyance qui s'y constitue, c'est-à-dire, qui y consiste.*  
Bernard Stiegler, *Mécréance et discrédit*  
I. *la décadence des démocraties industrielles*

*Il faut que le cinéma filme, non pas le monde, mais la croyance à ce monde, notre seul lien.*  
Gilles Deleuze, *L'image-temps*

La construction du barrage hydroélectrique des Trois gorges constitue un symbole majeur de la modernité chinoise. On pourrait même dire que d'une certaine façon, en lui se résume les principaux épisodes historiques du 20<sup>ème</sup> siècle chinois. L'idée fut lancée dès 1919 par Sun Yat-Sen, le fondateur de la république de Chine, et sera reprise au moment de l'accession du parti communiste au pouvoir en 1949. Le projet vise à la fois le contrôle des crues meurtrières du Yangzi, l'amélioration des conditions de navigation et, bien sûr, la production d'électricité. Plusieurs études de faisabilité ont été réalisées au fil des années, mais en raison des turbulences politiques qui ont affectées la Chine, ce n'est qu'en 1979, au sortir de la Révolution culturelle, que le site exact de la construction du barrage a été confirmé. En 1989, Li Peng et Jiang Zemin, forçant tous les obstacles, firent adopter le projet des Trois Gorges (notons par ailleurs que le fils de Li Peng est un des principaux actionnaires du projet). Le projet fut voté à l'Assemblée

---

immanente, c'est-à-dire d'une action où l'agent et le patient sont une seule et même personne. » Voir Giorgio Agamben, « L'immanence absolue », in *Gilles Deleuze. Une vie philosophique*, Synthélabo, Paris, 1998, p.182.

nationale Chinoise le 3 avril 1992 et le début de la construction commença un an plus tard, soit en 1993.<sup>21</sup> *Still Life* souligne la dimension historique du projet des Trois Gorges en présentant par exemple des archives télévisuelles qui montrent Mao Zedong et Deng Xiaoping; ou encore, dans une autre séquence, un individu s'adressant au responsable de la construction d'un pont reliant les deux rives du Yangzi s'exclamera : « Le Yangzi est dompté. Vous avez réalisé le rêve de Mao ».

*Still Life* nous rappelle donc que le projet de barrage des Trois Gorges s'inscrit dans la longue durée. Mais au-delà de l'aspect historique, le film s'interroge essentiellement sur l'événement même du barrage, son caractère inouï. Bien sûr, le barrage est là, présent, trop présent. Mais paradoxalement, le simple fait qu'il soit indéniablement *là* ne suffit pas à assurer que nous lui soyons *contemporains*. Parce que la co-présence à l'événement n'est jamais simplement chronologique : sinon quoi, on ne pourrait pas dire que quelque chose (d'in-croyable) nous *arrive*.

Chez Deleuze, ce problème ouvre sur la question centrale du « croire au monde ». Croire pour Deleuze, ce n'est pas croire à quelque chose, c'est-à-dire croire au sens de prendre pour vrai quelque chose de représenté; il s'agit plutôt d'un croire dans lequel il en va du monde, un croire par lequel s'effectue un devenir, un croire qui assure l'étanchéité d'un devenir-ligne – le croire comme plongée et assomption d'une forme de rapport au temps. À partir de cette conception immanentiste du croire, Deleuze court-circuite l'opposition directe entre réel et fiction et affirme une fonction de fabulation où la fiction se présente comme puissance et non comme modèle. La fonction de fabulation ainsi définie est immédiatement politique :

C'est le personnage réel qui sort de son état privé, en même temps que l'auteur de son état abstrait (...)

C'est une parole en acte, un acte de parole par lequel le personnage ne cesse de franchir la frontière qui le séparerait son affaire privée de la politique, et *produit lui-même des énoncés collectifs*.<sup>22</sup>

C'est dans la mesure où il se constitue comme puissance de fabulation que Deleuze pourra dire du cinéma qu'il « devient un discours indirect libre opérant dans la réalité. »<sup>23</sup> Le croire engagé

<sup>21</sup> Pour plus de détails, voir Philippe Savoie, « Impact durable du barrage des Trois Gorges sur le développement durable de la Chine », *Revue VertigO*, UQAM, Vol. 4 N.3, décembre 2003.

<sup>22</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma II : l'image-temps*, p. 289-290.

<sup>23</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma II : l'image-temps*, p.202.

dans une puissance de fabulation *opère* dans la réalité – il œuvre, concrétise, effectue. S'il y a une politique chez Deleuze, il faut la chercher à la pointe du croire et de la fabulation, du devenir-ligne et de l'intercession, du devenir-imperceptible et de la production d'énoncés collectifs, dans un va-et-vient complexe entre effectuation et contre-effectuation.

Le geste d'intercession qui se déploie dans *Still Life* ne constitue rien de moins qu'une tentative pour se hausser à la hauteur de l'événement de la construction du barrage des Trois Gorges. C'est dans ce contexte qu'il faut comprendre l'introduction d'éléments fantastiques dans la trame narrative de *Still Life* : un OVNI qui traverse le ciel, un édifice à l'architecture surréelle qui soudainement décolle comme une fusée, des personnages issus d'une époque révolue qui consultent leur téléphone cellulaire et jouent à des jeux vidéos; autant d'éléments imaginaires qui problématisent le rapport au réel et révèlent la nécessité de sa mise en fiction, sur le mode de la fabulation. Pour justifier le côté surréaliste de *Still Life*, Jia soulignera simplement qu'en Chine, « il se passe des choses incroyables sans arrêt. (...) On a parfois du mal à croire ce que l'on voit ».<sup>24</sup> Filmant « d'après la vie », Jia dépasse le strict réalisme pour atteindre au point de fusion fabulatoire du réel, filmant non seulement le monde, mais notre croyance en ce monde. Ce faisant, il offre une sorte de point d'appui fictionnel et collectif pour les biographies personnelles des victimes de l'édification du barrage, lesquelles, faute d'intégrer leur décalage avec cet événement plus grand que nature, risquent de ne pas être en mesure de résister à l'entreprise de démolition et d'être, elles aussi, emportées par les flots d'un temps fatalement distendu.

### Passage : le chas du 拆 (*chai*)

*Elle passe, la figure, la manière d'être de ce monde.*  
Paul, *Lettre aux Corinthiens*

*Still Life* nous amène au milieu des ruines d'une ville en disparition, prenant comme fil directeur le travail de sape des ouvriers. « La première fois que j'ai vu la destruction de ces bâtiments, dit Jia Zhangke, j'ai vraiment ressenti que cela signifiait la fin de quelque chose, mais

---

<sup>24</sup> Stéphane Mas, « Jia Zhangke : peintre pour caméra politique », [http://www.peauneuve.net/article.php?id\\_article=171](http://www.peauneuve.net/article.php?id_article=171) (visité le 24 octobre 2008).

aussi le début d'une nouvelle ère. »<sup>25</sup> Plusieurs séquences du film reflètent différents aspects de cette mise sous tension historique entre présent, passé et futur. À un certain moment par exemple, on voit un groupe d'archéologues qui s'affaire à rescaper quelques vestiges du passé. Le rapport au passé est également au premier plan dans la rencontre entre San Ming et Marc, le jeune imitateur du célèbre Chow Yun Fat qui mourra un peu plus tard dans le film. San Ming raconte à Marc qu'il veut renouer avec la femme qu'il avait achetée il y a déjà 16 ans. L'objet de sa quête implique une certaine fidélité au passé – « on n'oublie pas ce que l'on est », dira-t-il – qui contraste avec les manières du jeune Marc, qui se veut aussi moderne que possible et dit vivre dans un « monde d'aventuriers ». À un certain moment, les deux échangent leur numéro de cellulaire. La sonnerie de San Ming joue « Longue vie aux braves gens ». Lorsqu'il l'entend, Marc s'exclame : « à Fengjie, il n'y en a plus [de braves gens] depuis longtemps! » Notons que c'est cette même expression, 好人 (*hao ren*), « braves gens », que l'on retrouve dans le titre du film en mandarin, accentuant ainsi sa dimension historique. La séquence se poursuivra sur la musique de la sonnerie de Marc, qui semble avoir été composée expressément pour décrire l'état de la situation dans la vallée des Trois gorges : « Flot impétueux / flot en torrent / sans cesse les eaux du fleuve roulent à l'infini / le fleuve a surgi dans notre vie / et emporté tous nos chagrins ». Au son de la musique, la caméra se tourne vers un écran télé qui montrera une séquence d'images, qui commence avec une femme en pleurs et se poursuit avec un bateau qui navigue sur le fleuve. Cette magnifique transition filmique, tout en douceur, se conclura avec le passage de l'OVNI. Nous reviendrons dans la dernière section de ce travail sur le rapport entre histoire et biographie des braves gens, au moment de traiter du temps de la rencontre.

La situation des ouvriers migrants affectés à la démolition de Fengjie est dure, très dure. « Tous ces ouvriers sont plus ou moins au chômage, nous dit Jia, tous sont plus ou moins sans domicile fixe, avec ce perpétuel mouvement d'un endroit à l'autre, ce sentiment d'exil permanent. »<sup>26</sup> Dans le cadre général du développement économique chinois, ils occupent une position cruciale, et ce n'est pas par hasard que Jia en a fait son sujet de prédilection. Ce sont les grands sacrifiés du développement économique chinois, à la fois indispensables et surnuméraires. Une scène particulièrement percutante de *Still Life* résume leur condition :

---

<sup>25</sup> Stéphane Mas, « Jia Zhangke : peintre pour caméra politique », [http://www.peauneuve.net/article.php3?id\\_article=171](http://www.peauneuve.net/article.php3?id_article=171) (visité le 24 octobre 2008).

<sup>26</sup> Stéphane Mas, « Jia Zhangke : peintre pour caméra politique », [http://www.peauneuve.net/article.php3?id\\_article=171](http://www.peauneuve.net/article.php3?id_article=171) (visité le 24 octobre 2008).



pendant que des ouvriers martèlent, torse nu, les restes d'un édifice écroulé, une équipe d'individus habillés de combinaisons protectrices traverse les ruines et procède à l'épandage de pesticide pour préparer ce qui deviendra bientôt le fond marin du fleuve. Une musique étrange souligne l'incongruité du moment, tandis que sur un mur encore debout, tient une affiche sur laquelle on peut lire : « Donnez-vous corps et âmes ». Le temps presse, l'avenir est sur le point d'arriver aurait-on envie de dire; mais de toute évidence, cet avenir ne sera pas celui de ces ouvriers, qui auront déjà tout donné.

Solidaire en cela du sort des ouvriers, toute la puissance imaginaire de *Still Life* se concentre au politique présent, à la fine pointe du processus de démolition. Au milieu des ruines de Fengjie, Jia capte des forces qui se révèlent irréductibles à la fable creuse du progrès économique et de la puissance nationale qui sature le *mediascape* chinois et prive la classe ouvrière d'une représentation adéquate de sa condition. L'enjeu ultime du geste d'intercession de Jia, c'est de traduire en images la puissance de destruction mobilisée dans la vallée des Trois Gorges, de manière à en dégager un devenir et de la configurer comme passage. Mais comment s'y prend-il?

Quiconque a voyagé en Chine ces dernières années sait qu'un trait essentiel de son actualité se résume dans une figure omniprésente qui constitue un véritable seuil entre l'ancien et le nouveau, le passé et le futur : 拆 *chai*, qui signifie « démolition », caractère que l'on retrouve sur tout bâtiment destiné à être détruit. Pour comprendre de quelle puissance ce caractère est investi et dans quelle mesure il préfigure déjà en lui-même l'idée d'un passage, il faut remonter au statut particulier que la culture chinoise accorde à l'écriture, 文 *wen*. Étymologiquement, ce caractère pictographique signifie « croisement des traits ». De lui relève toute forme ornementale à base de lignes tracées, tatouage, bigarrure, motifs, des nervures de la pierre aux rayures du zèbre; par extension, il en vient à signifier « culture », « écriture » et renvoie au fait littéraire au sens le plus large du terme. Dès l'origine, les *wen* instaurent une intelligibilité du réel : selon la légende, ils trouvent en effet leur origine chez un personnage mythique qui, regardant vers le ciel, arrive à lire des constellations et qui, de même, regardant vers le sol, déchiffre des signes cohérents dans les traces laissées par des animaux. Selon la calligraphe Yolaine Escande,

Le *wen* correspond à ce qui est lisible à un moment déterminé et marque le passage de l'indistinct au déterminé (...) cette conception du *wen* vient de l'observation

directe de l'interaction qui régit le passage du chaos au cosmos. C'est le lettré qui met à jour ce passage par sa lecture des *wen*. Il n'est pas prophète, mais il est capable de lire des signes cohérence dans l'univers.<sup>27</sup>

Dans l'optique calligraphique du *wen*, on pourrait dire que le geste d'intercession de Jia consiste à intégrer le dynamisme latent de la figure du *chai* et à actualiser sa lisibilité propre, au cœur du chaos engendré par la destruction accélérée de Fengjie. Cette lisibilité est provisoire et ponctuelle, comme le passage de la figure de ce monde en disparition.<sup>28</sup> Comme d'autres artistes chinois contemporains, Jia nous invite à passer tout entier dans le *chas du chai* – il n'y a de contemporanéité en Chine qu'à ce prix.

Discutant de la poésie chinoise classique, Qin Haiying souligne comment « certains vers se présentent comme des juxtapositions d'images (...) où chaque mot devient, comme ce que dit Barthes de Mallarmé, une « station », capable de rayonner dans tous sens. »<sup>29</sup> Cette puissance parataxique du caractère chinois éclaire le statut particulier du *chai* de *Still Life*. *Chai* se présente comme paradigme de l'interpolation imaginaire en laquelle réside la puissance d'arrêt de *Still Life*. Car malgré le caractère apparemment continu du geste d'intercession, le passage n'est pas lisse : il implique une interruption imaginaire, l'introduction « d'un intervalle qui dure dans le moment lui-même »<sup>30</sup> – une interpolation. *Still Life* *di-stille* un peu de temps à l'état pur, à la pointe de la figure du *chai*.

Si la figure du *chai* configure réellement une possibilité de passage, ce n'est que dans la mesure où elle s'établit comme *contretemps imaginal* qui transfigure l'actualité de la destruction et l'inscrit dans un temps chronique, non-chronologique – une pointe de présent désactualisé. Il n'y a passage que parce qu'il y a, d'une manière ou d'une autre, arrêt « par » image, arrêt « sur » image. Le présent de *Still Life* est un présent *monté en images*; et le lieu des passages qu'il configure, c'est peut-être finalement ce que le Foucault de *La pensée du dehors* a un jour appelé, décrivant le seuil du dehors et de la fiction, « l'intermédiaire neutre » ou « interstice des images ». <sup>31</sup>

<sup>27</sup> Yolaine Escande, Philippe Sers, *Résonance intérieure. Dialogue sur l'expérience artistique et sur l'expérience spirituelle en Chine et en Occident*, Klincksieck, Paris, 2003, p.7.

<sup>28</sup> N'y a-t-il pas en effet un parallèle étonnant entre cette idée d'une lisibilité ponctuelle du réel dans l'optique du *wen* et l'idée d'un surgissement fugitif de l'image historique dans la tradition messianico-benjaminienne?

<sup>29</sup> Qin Haiying, *Segalen et la Chine. Écriture intertextuelle et transculturelle*, p.23.

<sup>30</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma II : L'image temps*, p.202.

<sup>31</sup> Michel Foucault, « La pensée du dehors », in *Dits et écrits I*, Gallimard, Paris, 2001, p. 552.

## Conclusion : la Chine au temps de l'après-mutation

*L'instant représente les fourches caudines sous lesquelles le destin passe pour s'incliner devant lui. Transformer la menace de l'avenir en maintenant accompli, ce miracle télépathique seul digne d'être souhaité, telle est l'œuvre de la présence d'esprit vivante et incarnée.*

Walter Benjamin, *Sens unique*

Dans une entrevue réalisée par Agnès Gaudu, Jia s'interroge directement sur son rapport à la contemporanéité chinoise et à l'incroyable mutation que son pays a connu depuis le début des réformes économiques, sur fond de « l'actualité » du barrage :

Jia Zhangke: En tant que Chinois, j'ai l'impression de ne pas comprendre très bien ce qui s'est passé en Chine pendant toutes ces années. L'évolution a été si rapide... Les personnages masculins et féminins ne comprennent pas non plus. Nous sommes en présence d'un ovni. La politique de réforme et d'ouverture nous a enseigné que la vie allait s'améliorer. Mais, jusqu'aujourd'hui, la vie meilleure est un ovni, elle ne s'est pas matérialisée... *Je pense que la réforme de Deng Xiaoping est terminée et que ce que nous observons aujourd'hui n'est pas la Chine en mutation, mais la Chine d'après la mutation. C'est comme le barrage. Il est terminé et on peut même le visiter. Nous avons atteint un certain niveau de vie matériel, mais il reste une question à régler : comment gérer tout cela ?*

Agnès Gaudu: Il n'y aura plus de changement ?

JK: *Nous sommes déjà au bout de ce qu'une telle réforme pouvait amener.*

AG : À la question de savoir où va la Chine, vous ne pouvez pas répondre non plus?

JK: Je fais des films qui présentent simplement ce qui se passe. Économie en bonne ou mauvaise santé, période d'ouverture ou de conservatisme, tout est mêlé. C'est difficile à synthétiser. Avant, je pensais que le problème de la Chine était que le développement économique était trop rapide. Aujourd'hui, je pense que la rapidité n'est pas un problème. Son problème, c'est l'ouverture politique et culturelle, qui sont trop lentes, et la différence entre ces deux rythmes, développement économique accéléré et changement politique lent.<sup>32</sup> (Je souligne)

Ce qui est particulièrement remarquable dans cet extrait, c'est que Jia rompt systématiquement avec un certain récit de la transition économique et sa promesse de progrès infini. Il souligne le décalage croissant entre le progrès economico-technologique et l'ouverture politique de son pays, un décalage qui n'appartient certainement pas seulement à la Chine et que Bernard

<sup>32</sup> Agnès Gaudu, « On n'a pas encore digéré l'histoire récente », *Courrier international*, Hebdo N.862, 10 mai 2007.

Stiegler définit pour sa part comme un « processus tendanciel de détemporalisation », dans le sens où « la société se désajuste du système technique, et ce désajustement est déjà par soi une perte du temps ».<sup>33</sup> Dans les mots de Jia, qui seront ceux retenus pour former le titre de l'entretien, cela se traduira par la déclaration suivante: « on n'a pas fini de digérer l'histoire récente ». Mais pour enclencher une « digestion de l'histoire », il faut nécessairement trouver son terme, qu'on chercherait en vain sur un plan purement chronologique.

« Si l'idée d'un progrès de l'humanité est intenable, dit Kracauer, c'est principalement parce qu'elle est inséparable de l'idée de temps chronologique comme matrice d'un processus porteur de sens. »<sup>34</sup> L'OVNI de *Still Life* symbolise, à sa manière, les limites de l'imaginaire progressiste. Les OVNI, c'est bien connu, n'apparaissent que dans le ciel vide du progrès, au moment où les constellations du passé ont perdu toute lisibilité. Ils matérialisent la flèche du temps homogène et linéaire qui fonce droit vers le futur : ils sont l'incarnation spectrale de l'utopie du progrès. Mais paradoxalement, leur apparition incurve la ligne du temps chronologique. Pour un instant, le cours du temps se suspend. D'une certaine manière, on pourrait dire que l'OVNI ne se présente qu'au point où l'imaginaire progressiste dessine une courbe et expose sa propre limite.

En affirmant que nous sommes dorénavant face à une Chine « d'après-mutation », Jia résiste à « l'informe tendance progressiste » (Benjamin) pour penser le présent en fonction d'une exigence d'achèvement politico-culturelle qui se communique à l'ensemble de son film. *Still Life* s'inscrit très exactement dans ce décalage entre le temps homogène et vide du progrès et l'exigence vitale d'interrompre le présent, ou plutôt, de donner forme à un présent « qui n'est point passage mais dans lequel le temps a été suspendu et se tient en arrêt ».<sup>35</sup> Dans son étude sur la temporalité messianique, Agamben souligne comment

Notre représentation du temps chronologique, en tant que temps *dans lequel* nous sommes, nous sépare de ce que nous sommes et nous transforme en spectateurs impuissants de nous-mêmes – des spectateurs qui regardent sans temps le temps qui fuit et leur propre et infinie absence à eux-mêmes (...)<sup>36</sup>

<sup>33</sup> Bernard Stiegler, *Mécréance et discrédit. I. La décadence des démocraties industrielles*, Galilée, Paris, 2004, p. 71.

<sup>34</sup> Cité in Laurent Olivier, *Le sombre abîme du temps*, Seuil, Paris, 2008, p. 147.

<sup>35</sup> Walter Benjamin, « Thèses sur le concept d'histoire », in *Œuvres III*, Gallimard, Paris, 2000, p.440. (Citation légèrement modifiée)

<sup>36</sup> Giorgio Agamben, *Le temps qui reste*, Rivages, Paris, 2000, p. 113.

Pour être à la hauteur de l'événement qui nous arrive, il faut parvenir à contrecarrer la perte du temps – il faut, littéralement, *se donner le temps*. Se donner le temps, c'est, pour San Ming ou pour Zhao Tao par exemple, provoquer les rencontres qui vont permettre de régler les problèmes du passé de sorte que chacun puisse conjuguer sa vie au présent.

Au cœur de notre analyse de *The World*, on trouvait un diagnostic concernant ce que Debord appelle « l'organisation systématique de la défaillance de la faculté de rencontre ».<sup>37</sup> Dans *Still Life*, au contraire, on trouve une véritable célébration de ce qu'en anglais on appelle le *quality time*, le temps qualifié de la rencontre. De manière fort significative, le film est découpé en quatre tableaux: tabac, alcool, thé et sucreries. Au temps de l'économie planifiée, ces denrées de luxe étaient réparties de façon égalitaire au sein de la population. Dans l'économie de *Still Life*, « elles sont, dira Jia, le signe de la persistance des relations sociales en Chine ».<sup>38</sup> L'interpolation de ces intertitres dans le déroulement du film souligne efficacement le pouvoir instaurateur de relation de ces objets symboliques, lesquels signent, par leur échange, le temps ouvert et indéterminé de la rencontre.

---

<sup>37</sup> Guy Debord, *La société du spectacle*, Gallimard, Paris, (1967) 1992), p.206.

<sup>38</sup> Agnès Gaudu, « « On n'a pas encore digéré l'histoire récente », *Courrier international*, Hebdo N.862, 10 mai 2007.

## CONCLUSION

### 成 *CHENG*: L'ACCOMPLISSEMENT D'UN DEVENIR

*Deux tâches du début de la vie : rétrécir toujours plus ton cercle, et révéfier toujours que tu n'es pas caché quelque part hors de ton cercle.*

Kafka

Dans l'introduction, nous avons dit de ce doctorat qu'il formait une constellation exemplaire, signifiant par là que chaque chapitre se constituait comme passage singulier mettant en œuvre une mise en jeu éthopoïétique. Une autre manière de formuler cette idée serait de dire que ce doctorat constitue une collection d'essais sur le fil de ma rencontre avec la Chine, la notion d'essai indiquant une épreuve modificatrice de soi-même, un exercice de soi dans le réel et dans la pensée – en un mot : une ascèse. Ascèse doctorale dont on peut seulement espérer qu'elle se soit effectivement traduite dans une pratique vivante de l'écriture, de telle sorte que chacun des passages, à terme, trouvent son dehors et ne reste pas lettre morte.

Règle générale, on conçoit l'ascèse comme relevant principalement du domaine du spirituel et de l'éthique. Mais dans la mesure où nous concevons le politique comme un degré de contraction dans l'élément éthique, est-ce que toute ascèse n'implique pas ultimement un monde qui, avec elle, se contracte et prend forme? Dans une perspective monadologique et cosmopolitique, toute mise en consistance comporte une dimension politique : toute chose est une société, dira Tarde<sup>1</sup>; tout *conspire*. Inversement, la consistance d'un monde ne trouve la totalité de ses conditions que sur un plan proprement cosmique. L'individuation de ce mouvement de va-et-vient entre contraction politico-existentielle et détente éthico-cosmique définit ce que, dans le cadre de ce doctorat, nous avons appelé forme-de-vie.

L'ascèse comme contraction suppose un processus de fermeture autopoïétique. Problème politique de la clôture, ou de l'étanchéité relative d'une forme-de-vie. « C'est parce que

---

<sup>1</sup> Gabriel Tarde, *Monadologie et sociologie*, Institut Synthélabo, Paris, 1999, p.58 et suivantes. « Pourquoi donc la molécule, par exemple, ne serait-elle pas une société aussi bien que la plante ou l'animal ? » (p.59)

l'homme advient essentiellement dans l'ouverture à une fermeture, que quelque chose comme une *polis* et une politique sont possibles. »<sup>2</sup>

Dans une perspective vitaliste, certains préféreront éviter le concept de forme, qui renvoie à un dualisme plus ou moins statique avec la matière.<sup>3</sup> Commentant Bergson, Deleuze décrit ainsi l'échec relatif que constitue chaque forme matérialisée :

La vie comme *mouvement* s'aliène dans la *forme* matérielle qu'elle suscite; en s'actualisant, en se différenciant, elle perd « contact avec le reste d'elle-même ». Toute espèce est donc un arrêt de mouvement; on dirait que le vivant tourne sur soi-même, et se clôt.<sup>4</sup>

Dans la question de la clôture, nous retrouvons le problème qui structure l'ensemble de ce doctorat : le passage sur la ligne, passage où « l'événement s'effectue sur sa pointe la plus resserrée (...) point mobile et précis où tous les événements se réunissent dans un seul [où] s'opère la transmutation ».<sup>5</sup> Dans une perspective immanentiste, et selon la situation ou les penchants qui nous affectent, nous aurons tendance à plus ou moins insister sur la contraction politico-existentielle inhérente au passage sur la ligne, ou inversement, à célébrer l'événementialité sans cesse renouvelée des processus potentiels d'émergence. Une inclination sans doute guerrière m'a amené à mettre l'accent sur la dimension éthopoïétique du devenir, au risque de me broyer sur le déjà constitué – claustrophobie infernale maintes fois décrite durant ce doctorat, qu'on pourrait traduire en chinois par 无间道 *wu jian dao*, le 8<sup>ème</sup> et dernier des enfers chauds bouddhistes, littéralement « la voie sans issue » ou « sans interstice ». À l'autre extrémité du spectre, on trouverait peut-être quelque chose comme une « théologie du Process » selon l'expression consacrée, qui propose une conversion cosmologique dont les maîtres-mots sont ouverture, créativité, nouveauté et émergence.<sup>6</sup> En fin de compte, tout

<sup>2</sup> Giorgio Agamben, *L'aperto*, Bollati Boringhieri, Turin, 2002, p. 77.

<sup>3</sup> Pour une généalogie des interprétations « gauchistes » et « droitières » du schéma hylémorphique aristotélien, voir Ernst Bloch, *Avicenne et la gauche aristotélienne*, Premières pierres, Saint-Maurice, 2008.

<sup>4</sup> Gilles Deleuze, *Le bergsonisme*, PUF, Paris, 2008 (1966), p.108.

<sup>5</sup> Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Éditions de minuit, Paris, 1969, p.175, 179.

<sup>6</sup> On trouve une expression passablement caricaturale, mais néanmoins indicative, de « l'appel » du virtuel à la toute fin du livre *Qu'est-ce que le virtuel?* de Pierre Lévy : « Tendez l'oreille à l'interpellation de cet art, de cette philosophie, de cette politique inouïe : « êtres humains, gens d'ici et de partout, vous qui êtes emportés dans le grand mouvement de la déterritorialisation, vous qui êtes greffés sur l'hypercorps de l'humanité et dont le pouls fait écho à ses géantes pulsations, vous qui pensez réunis et dispersés parmi l'hypercortex des nations, vous qui vivez saisis, écartelés, dans cet immense événement du monde qui ne cesse de revenir à soi et de se recréer, vous qui êtes jetés tout vifs dans le virtuel, vous qui êtes pris dans cet énorme saut que votre espèce accomplit vers l'amont du flux de l'être, oui, au cœur de cet étrange tourbillon, vous êtes chez vous. Bienvenue dans la nouvelle demeure du genre humain. Bienvenue sur les chemins du virtuel! » La découverte, Paris, 1995, p.146.

dépend si l'on insiste davantage sur la description plus ou moins théorique des potentialités du mouvement vital et ses multiples inflexions, ou sur l'effectuation des processus de passage et de mise en consistance.

Incidentement, le mot « devenir » en chinois, 变成 *biancheng*, intègre parfaitement les deux pôles de cette alternative. Le premier caractère exprime l'idée d'un changement, d'une variation, d'une transformation. Il entre par exemple dans la composition du mot « caméléon ». 成 *cheng* pour sa part suppose toujours un processus, qu'il parachève; il signifie l'accomplissement d'un devenir, sa venue à terme, sa mise en consistance effective. En chinois, 成 *cheng* entre dans la composition de mots tels que « adulte », « mûr », « dicton » (成语, *cheng yu*, un « dire constitué »), « succès »; pour dire qu'un accord est passé entre deux individus, on peut aussi s'écrier *cheng le!*, « it's a deal! ». Grammaticalement parlant, *cheng* constitue – et cette formulation ne peut que nous convenir – un *complément de potentialité*.

En dernière analyse, le concept de *cheng* entre en résonance avec l'idée d'accomplissement inhérente au concept de forme-de-vie. Plus particulièrement, elle évoque le moment constitutif du croire. C'est cette idée qui aura finalement prévalu dans le cadre de ce doctorat.



## BIBLIOGRAPHIE

### Livres

Abbas, Ackbar. 1997. *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance*. Hong Kong: Hong Kong University Press.

Abbas, Ackbar, Jean-Marc Lalanne, David Martinez, and Jimmy Ngai. (1998). *Wong Kar-Wai*. Paris: Éditions Dis voir.

- Ackbar Abbas, « L'érotisme de la déception ».

Agamben, Giorgio. 2008. *Signatura rerum*. Turin: Bollati Boringhieri.

\_\_\_\_\_. 2008. *Cos'è il contemporaneo?* Roma: Nottetempo.

\_\_\_\_\_. 2007. *Il regno e la Gloria*. Vicenza: Neri Pozza.

\_\_\_\_\_. 2007. *Ninfe*. Torino : Bollati Boringhieri.

\_\_\_\_\_. 2007. *Qu'est-ce qu'un dispositif?*. Paris : Rivages.

\_\_\_\_\_. 2005. *Profanazioni*. Roma: Nottetempo coll. Figure.

\_\_\_\_\_. 2005. *La potenza del pensiero*. Vicenza: Neri Pozza  
- « Warburg o la scienza senza nome »  
- « L'opera dell'uomo »

\_\_\_\_\_. 2003. *Stato di eccezione*. Torino: Bollati Boringhieri.

\_\_\_\_\_. 2003 (1998). *Ce qui reste d'Auschwitz*. Paris : Rivages.

\_\_\_\_\_. 2002. *L'aperto*. Torino : Bollati Boringhieri.

\_\_\_\_\_. 2002. *Idea della prosa*. Macerata : Quodlibet.

\_\_\_\_\_. 2002 (1995). *Moyens sans fins*. Paris: Payot & Rivages.

\_\_\_\_\_. 2002 (1978). *Enfance et histoire*. Paris : Payot.

\_\_\_\_\_. 2001 (1990). *La comunità che viene*. Torino: Bollati Boringhieri.

\_\_\_\_\_. 2000. *Le temps qui reste*. Paris: Rivages.

\_\_\_\_\_. 1998 (1977). *Stanze*. Paris : Rivages.

\_\_\_\_\_. 1997. *Homo sacer*. Paris : Seuil.

- \_\_\_\_\_. 1994. *L'uomo senza contenuto*. Macerata: Quodlibet.
- Alliez, Eric (coll.). *Gilles Deleuze. Une vie philosophique*. Paris : Synthélabo.  
 - Giorgio Agamben, « L'immanence absolue ».  
 - David Lapoujade, « Du champ transcendantal au nomadisme ouvrier: William James »
- Artières, Philippe, Mathieu Potte-Bonneville. 2007. *D'après Foucault. Gestes, luttes programmes*. Paris : Les prairies ordinaires.
- Augé, Marc. 1992. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Éditions du Seuil.
- Badiou, Alain. 2005. *Le siècle*. Paris : Seuil.
- Barba, Eugenio. 1993. *Le canoë de papier, Traité d'anthropologie théâtrale*. Saussan : Éditions Bouffonneries.
- Barthes, Roland. 2002. *Comment vivre ensemble*. Paris: Seuil.
- Bauman, Zygmunt. 2003. *Liquid Love*. Cambridge: Polity Press.
- \_\_\_\_\_. 1998. *Globalization: the Human Consequences*. New York : Columbia University Press.
- Benjamin, Walter. 2000. *Œuvres II*. Paris : Gallimard.  
 - « Le caractère destructeur »
- Benjamin, Walter. 2000. *Œuvres III*. Paris : Gallimard.  
 - « Thèses sur le concept d'histoire »
- Berghuis, Thomas J. 2007. *Performance Art in China*. Hong Kong : Timezone limited.
- Bergson, Henri. 1966. *L'évolution créatrice*. Paris: PUF.
- Berry, Michael. 2005. *Speaking in Images: Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers (Global Chinese Culture)*. Irvington, New York : Columbia University Press.
- Beuys, Joseph. 1992. *Qu'est-ce que l'art?*. Paris: Éditions l'Arche.
- Bial, Henry (ed.). 2004. *The Performance Studies Reader*, New York : Routledge.  
 - Judith Butler, « Performative acts and Gender Constitution »  
 - Marvin Carlson, «What is Performance? »  
 - Erving Goffman, « Performances: Belief in the Part One is Playing »  
 - Jon McKenzie, «The Liminal-Norm »
- Billeter, Jean-François. 2006. *Études sur le Tchouang-tseu*. Paris : Éditions Allia.

- \_\_\_\_\_. *L'art chinois de l'écriture*. Paris : Skira et Seuil.
- \_\_\_\_\_. 2000. *La Chine trois fois muette*. Paris : Éditions Allia.
- Blanchot, Maurice. 1983. *La communauté inavouable*. Paris : Éditions de minuit.
- \_\_\_\_\_. 1973. *Le pas au-delà*. Paris : Gallimard.
- \_\_\_\_\_. 1955. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard.
- \_\_\_\_\_. 1953. *Celui qui ne m'accompagnait pas*. Paris : Gallimard, coll. Blanche.
- Bloch, Ernst. 2008. *Avicenne et la gauche aristotélicienne*. Saint-Maurice : Premières pierres.
- Brine, Daniel and Shu Yang (Eds). 2005. *China Live: Reflections on Contemporary Performance Art*. London: Chinese Art Center and Live Art UK.
- Chinnery, Colin. "Politics and Culture: The Special Landscape of Beijing".
- Brunette, Peter. 2005. *Wong Kar-Wai*. Chicago: University of Illinois Press.
- Bruno, Giordano. 2004. *De la magie*. Paris: Éditions Allia.
- Bryman, Allan. 2004. *The Disneyization of Society*. Thousand Oaks, California: SAGE publications.
- Butler, Judith. 2004. *Le pouvoir des mots. Politique du performatif*. Paris : Éditions Amsterdam.
- Butler, Judith, Ernesto Laclau et Slavoj Žižek. 2000. *Contingency, Hegemony and Universality*. New York: Verso.
- Canguilhem, Georges. 2007 (1966). *Le normal et le pathologique*. Paris : PUF.
- Carlson, Marvin. 1996. *Performance : A critical Introduction*. London : Routledge.
- Chapsal, Madeleine. 1984. *Envoyé la petite musique*. Paris : Grasset.
- Cheng, François. 1998. *Le dit de Tianyi*. Paris : Albin Michel.
- \_\_\_\_\_. 1996. *L'écriture poétique chinoise*. Paris : Seuil.
- Chow, Rey. 2002. *The Protestant ethnic and the Spirit of Capitalism*. New York : Columbia University Press.
- Cochran, Terry. 2008. *Plaidoyer pour une littérature comparée*. Montréal : Éditions Nota Bene.
- Cometti, Jean-Pierre. 2004. *Wittgenstein et la philosophie de la psychologie*. Paris : PUF.

- Couzen Hoy, David (ed.). 1989. *Michel Foucault. Lectures critiques*. Bruxelles : De Boeck université.
- Couzens Hoy, David. 2005. *Critical Resistance. From Poststructuralism to Post-Critique*. Cambridge: MIT Press.
- Cusset, François. 2005. *French Theory, Foucault, Derrida, Deleuze et Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*. Paris : Éditions la Découverte.
- Debord, Guy. 1992. *La société du spectacle*. Paris : Gallimard.
- De Certeau, Michel. 1990. *L'invention du quotidien*. Paris : Gallimard.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. 1980. *Mille Plateaux*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- \_\_\_\_\_. *L'anti-Œdipe*. Paris: Éditions de Minuit.
- Deleuze, Gilles. 2008 (1966). *Le bergsonisme*. Paris : PUF.
- \_\_\_\_\_. 2003. *Pourparlers*. Paris : Éditions de Minuit.
- \_\_\_\_\_. 1991. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris : Les Éditions de Minuit.
- \_\_\_\_\_. 1988. *Le pli. Leibniz et le baroque*. Paris : Les éditions de minuit.
- \_\_\_\_\_. 1986. *Foucault*. Paris : Éditions de Minuit.
- \_\_\_\_\_. 1985. *Cinéma 2 : l'image-temps*. Paris : Éditions de Minuit.
- \_\_\_\_\_. 1969. *Logique du sens*. Paris : Éditions de Minuit.
- \_\_\_\_\_. 1964. *Marcel Proust et les signes*. Paris : PUF.
- De Martino, Ernesto. 2007 (1958). *Il mondo magico*. Torino : Bollati Boringhieri.
- Derrida, Jacques. 1993. *Spectres de Marx*. Paris : Galilée.
- \_\_\_\_\_. 1967. *De la grammatologie*. Paris: Éditions de minuit.
- Descombes, Vincent. 1979. *Le même et l'autre. 45 ans de philosophie française (1933-1979)*. Paris : Éditions de Minuit.
- Dirlik, Arif. 1989. *The Origins of Chinese Communism*. Oxford: Oxford University Press.
- Dor, Joël. 1985. *Introduction à la lecture de Lacan. 2. La structure du sujet*. Paris: Denoël.
- Dreyfus, Hubert, Paul Rabinow (trad. Fabienne Durand-Bogaert). 1984. *Michel Foucault : un parcours philosophique*. Paris : Gallimard.

- Drury, Maurice. 2002. *Conversations avec Ludwig Wittgenstein*. Paris : PUF.
- Escande, Yolaine, Philippe Sers. 2003. *Résonance intérieure. Dialogue sur l'expérience artistique et sur l'expérience spirituelle en Chine et en Occident*. Paris : Klincksieck.
- Esposito, Roberto. 2006 (1998). *Communitas*. Torino : Einaudi.
- \_\_\_\_\_. 2004. *Bios: Biopolitica e filosofia*. Torino : Einaudi.
- \_\_\_\_\_. 2002. *Immunitas*. Torino: Einaudi.
- Faure, Pierre, Cyrille Javary. 2002. *Yi-Jing*. Paris : Albin Michel.
- Fonteneau, Françoise. 1999. *L'éthique du silence: Wittgenstein et Lacan*. Paris: Seuil.
- Foucault, Michel et Donald F. Bouchard (ed). 1977. *Language, Counter-Memory, Practice : Selected essays and Interviews*. New York : Cornell University Press Ithaca.
- Foucault, Michel. 2008. *Le gouvernement de soi et des autres*. Paris : Gallimard-Seuil.
- \_\_\_\_\_. 2004. *La naissance du biopolitique*. Paris : Gallimard.
- \_\_\_\_\_. 2001. *L'herméneutique du sujet*. Paris : Gallimard-Seuil.
- \_\_\_\_\_. 2001. *Dits et écrits II*. Paris : Gallimard.
- « Politique et éthique : une interview ».
  - « La vie des hommes infâmes ».
- \_\_\_\_\_. 2001. *Dits et écrits I*. Paris : Gallimard.
- « La pensée du dehors ».
  - « L'homme est-il mort ».
  - « Qu'est-ce qu'un auteur? ».
  - « Theatrum philosophicum ».
  - « Par-delà le bien et le mal ».
- \_\_\_\_\_. 1984. *Histoire de la sexualité II : L'usage des plaisirs*. Paris :Gallimard.
- \_\_\_\_\_. 1976. *Histoire de la sexualité, vol. I : la volonté de savoir*. Paris : Gallimard.
- \_\_\_\_\_. 1971. *L'ordre du discours*. Paris : Gallimard.
- \_\_\_\_\_. 1969. *L'archéologie du savoir*. Paris : Gallimard.
- Gao Minglu. 2005. *The Walk: Reshaping Contemporary Chinese Art*. Buffalo: The Buffalo Fine Arts Academy.

- Gao, Minglu (éditeur). 1998. *Inside Out: New Chinese Art*. Berkeley et Los Angeles: University of California Press.
- Garcés, Marina. 2002. *Las prisiones de los posibles*. Barcelone: Bellaterra.
- Gil, José. 1985. *Métamorphoses du corps*. Paris : Éditions de la différence.
- Gros, Frédéric (éd.) (collectif). 2002. *Foucault. Le courage de la vérité*. Paris : Presses Universitaires de France.  
- Revel, Judith. «La pensée verticale : une éthique de la problématisation »
- Groys, Boris. 1990. *Staline œuvre d'art totale*. Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon.
- Gu, Edward (dir.) et Merle Goldman. 2004. *Chinese intellectuals between state and market*. London & New York: Routledge Curzon.  
- Baogang He. "Chinese intellectuals facing the challenges of the new century"
- Guattari, Felix. 2005 (1992). *Chaosmose*. Paris : Galilée.
- Hardt, Michael et Antonio Negri. 2000. *Empire*. Paris: Exils.  
\_\_\_\_\_. 2004. *Multitude. Guerre et démocratie à l'âge de l'Empire*. Montréal : Boréal.
- He Qian. 2008. *La représentation occidentale de la cruauté dans l'art contemporain chinois*, mémoire de maîtrise présenté à l'PUQAM.
- Heidegger, Martin. 1962 (1938). *Chemins qui ne mènent nulle part*. Paris : Gallimard.  
- « L'époque des « conceptions du monde »  
\_\_\_\_\_. 1972. *Nietzsche*. Paris : Gallimard, Paris.
- Heinrich, Larissa, Fran Martin (ed.). 2006. *Embodied Modernities*, Honolulu: Hawaii University Press.  
- Larissa Heinrich, « Souvenirs of the Organ Trade. The Diasporic Body in Contemporary Chinese Literature and Art »
- Hua Tianxue, Ai Weiwei, Feng Boyi (ed.). 2000. *Fuck Off / bu hezuo de fangshi*. Shanghai: Eastlink Gallery.
- Hui, Wang. 2006 [2003]. *China's New Order*. Cambridge : Harvard University Press.
- Hung, Wu. 1999. *Transience : Chinese Experimental Art at the End of the Twentieth Century*. Chicago: University of Chicago.  
- "Pushing the Limits: Chinese Experimental Art from 1979 to 1999".
- Jullien, François. 2005. *Le nu impossible*. Paris : Seuil.

- \_\_\_\_\_. 2004. *L'indifférence à la psychanalyse: sagesse du lettré chinois, désir du psychanalyste*. Paris : PUF.
- \_\_\_\_\_. 2003. *La valeur allusive*. Paris : PUF.
- \_\_\_\_\_. 1995. *Dialogue sur la morale*. Paris : Grasset.
- Jullien, François (éditeur). 2003. *Du pouvoir*. Paris : PUF.
- Chong, QI. « Aspect linguistique du terme *quan* : pouvoir en chinois archaïque ».
  - Graziani, Romain. « Énergie vitale, puissance spirituelle et pouvoir politique. Genèse de la souveraineté dans le discours philosophique en Chine ancienne ».
- Kiesler, Charles A. 1971. *The Psychology of Commitment*. New York Academic Press.
- Kraus, Richard C. 1991. *Brushes with Power : Modern Politics and the Chinese Art of Calligraphy*. Berkeley : University of California Press.
- Lacan, Jacques. 1991. *Séminaire XVII : l'envers de la psychanalyse*. Paris : Seuil.
- \_\_\_\_\_. 1966. *Écrits I*. Paris: Seuil.
- « Le séminaire sur « La lettre volée » »
- Lao zi. 1967. *Tao-tö King*, (traduction de Liou Kia-Hway). Paris: Gallimard.
- Larrosa, Jorge. 1998. *Apprendre et être*. Paris : ESF éditeurs.
- Latour. Bruno, 2004. *Politiques de la nature*, Paris : La découverte.
- Lévy, Pierre. 1995. *Qu'est-ce que le virtuel?* Paris : La découverte.
- Leys, Simon. 1998. *Essais sur la Chine*. Paris : Robert Laffont.
- « L'attitude des Chinois à l'égard du passé ».
- Li Xianting. 2007. « A Myth He Yunchang Writes and Directs and Challenges He Poses Against Himself. What I Have Learnt from He Yunchang's Works”, *The Rock Touring around Great Britain. He Yunchang Art Works*.
- Liang, Zhang. 2004 (2001). *Les Archives de Tiananmen* (recueil de documents compilé par Zhang Liang, sélectionné, traduit et authentifié par Andrew Nathan, Perry Link et Orville Schell) (traduction française par Jean-Philippe Bèjà, Raphaël Jacquet, Jade Orweil). Paris : Éditions du Félin.
- Liu Xiaodong, Weiwei, Ai. 2008. *Liu Xiaodong : Painting from Life*. Hong Kong: Timezone 8.
- Lopez petit, Santiago. 2005. *Amar y pensar. El odio del querer vivir*. Barcelona : Edicions Bellaterra.

- \_\_\_\_\_. 2003. *El infinito y la nada. El querer vivir como desafío*. Barcelona : Edicions Bellaterra.
- \_\_\_\_\_. 1996. *Horror Vacui : la travesia de la noche del siglo*. Madrid: Éditions siglo XXI.
- Massumi, Brian. (2002) *Parables for the virtual*. Durham: Duke University Press.
- Ménasé, Stéphanie. 2003. *Passivité et création. Merleau-Ponty et l'art moderne*. Paris : Presses universitaires de France.
- Meng, Wang. 1989. *Le salut bolchévique*. Paris : Éditions Messidor.
- Merleau-Ponty, Maurice. 2002. *L'institution de la passivité. Notes de cours au collège de France 1954-1955*. Paris : Belin.
- \_\_\_\_\_. 2000. *Parcours deux 1951-1961*. Paris : Éditions Verdier.
- \_\_\_\_\_. 1964. *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard.
- \_\_\_\_\_. 1960. *Signes*. Paris : Gallimard.
- \_\_\_\_\_. 1955. *Les aventures de la dialectique*. Paris : Gallimard.
- \_\_\_\_\_. 1947. *Humanisme et terreur : essai sur le problème communiste*. Paris : Gallimard.
- \_\_\_\_\_. 1945. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.
- Mondzain, Marie-Josée. 1999. *Transparence, opacité? 14 artistes contemporains chinois*. Paris : Diagonale.
- Nancy, Jean-Luc. 2004 (1986). *La communauté désœuvrée*. Paris : Éditions Christian Bourgeois.
- Negri, Antonio. et Michael Hardt. 2004. *Multitude. Guerre et démocratie à l'âge de l'empire*. Montréal : Boréal.
- Nietzsche, Friedrich. 1994. *Œuvres II*. Paris : Robert Laffont.  
- Le crépuscule des idoles.
- Nozick, Robert. 1974. *Anarchy, State and Utopia*. Oxford: Blackwell.
- Olivier, Laurent. 2008. *Le sombre abîme du temps*. Paris: Seuil.
- Orwell, George. 1992 (1949). *1984*. New York: Alfred A. Knopf
- Pignarre, Philippe et Isabelle Stengers. 2005. *La sorcellerie capitaliste*. Paris: La découverte.
- Pine, B.J. and Gilmore, JH. 1999. *The experience economy : Work Is Theatre and Every Business a Stage*. Boston, MA : Harvard Business Scholl Press.



- Qin Haiying. 2003. *Segalen et la Chine. Écriture intertextuelle et transculturelle*. Paris : L'harmattan.
- Rajchman, John. 1995. *The Identity in Question*. New York : Routledge.
- Rancière, Jacques. 2005. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- \_\_\_\_\_. 2003. *Le destin des images*. Paris : La Fabrique.
- \_\_\_\_\_. 2001. *La fable cinématographique*. Paris : Seuil.
- \_\_\_\_\_. 2000. *Le partage du sensible*. Paris : La Fabrique.
- \_\_\_\_\_. 1998. *La chair des mots*. Paris : Galilée.
- Raulet, Gérard. 1997. *Le caractère destructeur*. Paris : Aubier.
- Rehm Jean-Pierre, Olivier Joyard, Danièle Rivière. 1999. *Tsai Ming-Liang*. Paris : Éditions Dis voir.
- Ricoeur, Paul. 1985. *Temps et Récit III: Le temps raconté*. Paris: Seuil.
- \_\_\_\_\_. 1984. *Temps et récit II: la configuration dans le récit de fiction*. Paris: Seuil.
- Robinet, Isabelle. 1996. *Lao zi et le Tao*. Paris : Éditions Bayard.
- Rorty, Richard. 1982. *Consequences of Pragmatism*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- \_\_\_\_\_. 1989. *Contingency, Irony and Solidarity*. New York: Cambridge University Press.
- Rose, Jaqueline. 1987. *Sexuality in the field of vision*. Londres : Verso.
- Roustang, François. 1986. *Lacan: de l'équivoque à l'impasse* Paris : Éditions de Minuit.
- Saich, Tony. 2004. *Governance and Politics of China*. New York: Palgrave Macmillan, Series: Comparative Government and Politics.
- Salmon Christian. 2008. *Storytelling*. Paris : La découverte.
- Schürmann, Reiner. 1982. *Le principe d'anarchie*. Paris: Seuil.
- Sennett, Richard. 1977. *The Fall of the Public Man*. New York: Éditions Alfred Knopf.
- Shu Yong (ed.). 2008. *Bodymedia*. Beijing : Tang Contemporary Art.
- Sloterdijk, Peter. 2007. *Colère et temps. Essai psycho-politique*. Paris : Maren Sell.
- \_\_\_\_\_. 2006. *Venir al mundo, venir al lenguaje*. Valencia : Pre-textos.

- \_\_\_\_\_. 2006. *Le palais de cristal. À l'intérieur du capitalisme planétaire*. Paris : Maren Sell.
- \_\_\_\_\_. 2005. *Écumes*. Paris : Maren Sell.
- \_\_\_\_\_. 2003. *Ni le soleil ni la mort. Jeu de piste sous forme de dialogues avec Hans-Jürgens Heinrichs*. Paris : Fayard.
- \_\_\_\_\_. 2002. *Bulles*. Paris : Fayard.
- \_\_\_\_\_. 2001. *La domestication de l'être*. Paris : Mille et une nuits.
- \_\_\_\_\_. 2001. *Essai d'intoxication volontaire*. Suivi de *L'heure du crime et le temps de l'œuvre d'art*. Paris : Hachette Littérature.
- \_\_\_\_\_. 2000. *La mobilisation infinie. Vers une critique de la cinétique politique*. Paris : Christian Bourgeois éditeur.
- \_\_\_\_\_. 1990. *Le penseur sur scène. Le matérialisme de Nietzsche*. Paris : Christian Bourgeois éditeur.
- \_\_\_\_\_. 1987. *Critique de la raison cynique*. Paris : Christian Bourgeois éditeur.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 2003. *Death of a Discipline*. New York: Columbia University Press.
- Stiegler, Bernard. 2004. *Mécréance et discrédit. I. La décadence des démocraties industrielles*. Paris : Galilée
- Tarde, Gabriel. 1999. *Monadologie et sociologie*. Paris : Institut Synthélabo.
- Taylor, Charles. 1998. *Les sources du moi*. Montréal: Boréal.
- Tiqqun. 2004 (2000). *Théorie du Bloom.*, Paris : La fabrique.
- Vaneigem, Raoul. 1967. *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*. Paris : Gallimard.
- Visker, Rudy. (1999). *Truth and Singularity. Taking Foucault into Phenomenology*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.
- Wark, McKenzie. 2007. *Gamer Theory*, Cambridge: Harvard University Press.
- Watson, Burton. 1996. *Chuang Tzu : basic Writings*. New York : Columbia University Press.
- Will, Pierre-Étienne et Mireille Delmas-Marty (ed.). 2007. *La Chine et la démocratie*. Paris : Fayard.
- Cheng, Anne. « Des germes de démocratie dans la tradition confucéenne? ».

- Wittgenstein, Ludwig. 2004. *Recherches philosophiques*. Paris : Gallimard.
- \_\_\_\_\_. 2002. *Remarques mêlées*. Paris : GF-Flammarion.
- Xu, Gary. 2007. *Sinascape*. Lanham: Rowan and Littlefield Publisher.
- Xun, Lu. 2004 (1921). *The True Story of Ah Q. Hong Kong*. Hong Kong : The Chinese University Press.
- Zhuangzi. 1967. *Philosophie taoïste* (traduction de Liou Kia-Hway et Bénédicte Grympas). Paris : Gallimard.
- Zizek, Slavoj. 2004. *Organs without Bodies*. New York : Routledge.
- \_\_\_\_\_. 2002. *Le spectre rôde toujours : actualité du manifeste du parti communiste*. Paris: Éditions Nautilus.
- \_\_\_\_\_. 2002. *Revolution at the Gates*. New York: Verso.
- \_\_\_\_\_. 1994. *The Metastases of Enjoyment*. New York: Verso.
- \_\_\_\_\_. 1989. *The Sublime Object of Ideology*. New York: Verso.

### Revues – articles

- Assoun, Paul-Laurent. 2003. « De Freud à Lacan, le sujet du politique ». In *revue Cités, Jacques Lacan : psychanalyse et politique*, Paris, N°16.
- Berghuis, Thomas J. 2004. « Considering *Huanjing*: Positioning Experimental Art in China », *Positions*, 12:3, hiver 2004.
- Bordeleau, Érik. 2008. « 2046 de Wong Kar-Wai: topologie du secret ou piège psychanalytique? ». In *National Central University Journal of Humanities*. Taïwan, Vol. 34, Avril, pp 213-246.
- \_\_\_\_\_. 2007 (septembre). « Huang Rui : la voie de la soustraction ». In *Esse art+opinion*. N°61, « Peur ».
- \_\_\_\_\_. 2006. « Résister en personne ». In *Espai en blanc*. Barcelona : Edicions Bellaterra, N.1-2, « Vida y politica ».
- Cheng Meiling. 2005. « Violent Capital: Zhu Yu on File », *The Drama Review*, 49, 3, Automne 2005, New York University and the Massachusetts Institute of Technology (MIT).

- Cléro, Jean-Pierre. 2003. « Concepts lacaniens », *Cités*, « Jacques Lacan : psychanalyse et politique », Paris, N°16.
- Dirlik, Arif. 2005. « Asia Pacific Studies in the Age of Global Modernity », *Inter-Asia Cultural Studies*, Vol.6, N.2, p.158-170.
- Fox, Allan. 1996. « Reflex and Reflexivity : wuwei in the Zhuangzi ». In *Asian Philosophy*, Volume 6, p. 59-72.
- Galán, Wenceslao. 2006. « Sentido y subversión. Sobre la lógica del manifiesto ». In *Espai en blanc*, Barcelona : Bellaterra N1-2 “Vida y política”.
- Gaudu, Agnès. 2007. « On n’a pas encore digéré l’histoire récente », *Courrier international*, Hebdo N.862, 10 mai 2007.
- Hok-Sze Leung, Helen. 2003. « Yellow Earth: Hesitant Apprenticeship and Bitter Agency ». In *Chinese Films in Focus*. London : British Film Institute, Chris Berry (dir.), p.191-197.
- Hui, Wang. 2006. « Depoliticized politics, from east to west ». In *New Left Review*, N°41.
- Leys, Simon. 2004. « Éthique et esthétique, la leçon chinoise ». In *Magazine Littéraire*. La Chine : de Confucius à Gao Xingjian, N° 429, mars 2004.
- Luo Bing, « Massacres de juin 1989 : le bilan secret de Pékin », *Perspectives chinoises*, n° 35, mai - juin 1996, p.6.
- Massumi, Brian. 2002. « Sur le droit à la non-communication des différences », in Isabelle Stengers et Tobie Nathan (ed.) *Ethnopsy. Les mondes contemporains de la guérison* (Paris), no. 4 avril 2002.
- Miller, Jacques-Alain. 2003. « Lacan et la politique ». In *revue Cités, Jacques Lacan : psychanalyse et politique*, Paris, N°16.
- Poulin, Patrick. 2008. « Les frères Marx au noir. Le comique magique contre la vie privée », *OVNI*, N.1.
- Rojas, Carlos, “Cannibalism and the Chinese Body Politic: Hermeneutics and Violence in Cross-Cultural Perception”, in *Post Modern Culture*, 2002.
- Sanderson, Lesley. 2008. « Body Male Fatigue », *Yishu*, Vol.7, N.3, Mai 2008.
- Savoie, Philippe. 2003. « Impact durable du barrage des Trois Gorges sur le développement durable de la Chine », *Revue VertigO*, UQAM, Vol. 4 N.3, décembre 2003.
- Schérer, René. 2006. « L’apocalypse libérale » *Chimères*, Paris, N.58.
- Tiqqun. 2001. *Tiqqun II*. Paris.

van Tuinen, Sjoerd. 2007. « La Terre, vaisseau climatisé : écologie et complexité chez Sloterdijk ». In *Horizons philosophiques*, N°2 vol. 17, printemps, Montréal.

Visker, Rudi. 1994. « Transcultural Vibrations ». *Ethical perspective*, N.1-2, Leuven.

Zhangke, Jia. 2005. « Entretien avec Jia Zhangke ». In *Cahier du cinéma*, Juin 2005, N° 602.

Zizek Slavoj. 2005. « Against Human Rights », in *New Left review*, Juillet-Août 2005, N.34.

Zizek, Slavoj. 2002. « L'homo sacer comme objet du discours de l'Université ». In *revue Cités, Jacques Lacan : psychanalyse et politique*, Paris, N°16.

« Should naked human body be used as an art symbol? », *China Daily*, 2005-07-20.

« Baby-eating art show sparks upset. » *BBC News*. 3 janvier 2003.

## Références électroniques

- Agamben, Giorgio. 2000. « Une biopolitique mineure », entretien réalisé par Stanley Grelet et Mathieu Potte-Bonneville, *Vacarme*, N.10, 2000.  
<http://www.vacarme.org/article255.html>.
- Bordeleau, Erik. 2007. « Entre biopouvoir plastique et biopolitique de la sélection : Sloterdijk penseur de l'anthropogénétique » in *Altérités*, vol.5, N.2, 2007.  
<http://www.alterites.ca/vol5no1/bordeleau.html>
- \_\_\_\_\_. 2007. Huang Rui ou la tabula rasa communiste chinoise. Le Panoptique 11. Document électronique, <http://www.lepanoptique.com/page-article.php?id=191&theme=arts>.
- Charte 08. [http://www.dd-rd.ca/site/\\_PDF/other/Charte%2008\\_FRN.pdf](http://www.dd-rd.ca/site/_PDF/other/Charte%2008_FRN.pdf)
- Dean, Kenneth, Brian Massumi. *First and Last Emperors : The Absolut State and the Body of the Despot*, Autonomedia, 1992.  
[http://www.anu.edu.au/HRC/first\\_and\\_last/title\\_page.htm](http://www.anu.edu.au/HRC/first_and_last/title_page.htm)
- Gao Minglu. « Private Experiences and Public Happenings, the Performance Art of Zhang Huan », in *Pilgrimage to Santiago*, 2000. [www.zhanghuan.com](http://www.zhanghuan.com)
- Haddow, Douglas. « Hipster : the Dead End of Western Civilization », *Adbusters* N.79.  
<http://www.adbusters.org/magazine/79/hipster.html>
- Jaffee, Valerie. 2004. « An interview with Jia Zhangke ». In *Senses of Cinema*, [www.sensesofcinema.com/contents/04/32/jia\\_zhangke.html](http://www.sensesofcinema.com/contents/04/32/jia_zhangke.html).
- Les Temps Modernes*. n° 103, juin 1954 Bibliothèque nationale de France : <http://expositions.bnf.fr/sartre/grand/210.htm>
- Li Xianting, « Les principales idées de l'exposition Addiction à la plaie », [http://person.artron.net/show\\_news.php?newid=16419](http://person.artron.net/show_news.php?newid=16419)
- Mao Zedong. 1917. « Une étude de l'éducation physique » Disponible en ligne (en anglais) : <http://www.amoymagic.mts.cn/sportsmao.htm>
- Mas, Stéphane « Jia Zhangke : peintre pour caméra politique ». [http://www.peauneuve.net/article.php?id\\_article=171](http://www.peauneuve.net/article.php?id_article=171)
- Manuel de réforme de procédure criminelle approuvé par le Bureau du laogai du ministère de la Justice, cité par <http://fr.wikipedia.org/wiki/Laogai> )
- Münter, Ulrike. *Transitional Phase: Pain*. <http://www.culturebase.net/artist.php?3776>
- Piao, Lin. (1966). Marxists Internet Archive.  
 <<http://www.marxists.org/francais/general/lin-biao/works/1966/11/03.htm>>.

Revel, Judith. 2003 (mai). *Scolie de Michel Foucault : de la transgression littéraire à la pratique politique*. En ligne : [www.multitudes.org](http://www.multitudes.org).

Sloterdijk, Peter 2000 (mars). *Vivre chaud et penser froid. Entretien avec Eric Alliez*. <http://multitudes.samizdat.net/Vivre-chaud-et-penser-froid>

Tang, Emily. <http://www.abc-lefrance.com/fiches/Lachineestproche.pdf>

Tiqqun, « Comment faire? », *Tiqqun II*, Paris, 2001. Disponible en ligne à l'adresse suivante : [www.bloom0101.org](http://www.bloom0101.org)

Zhijian, Qian. « Performing Bodies », *Art Journal*, été 1999. [www.zhanghuan.com](http://www.zhanghuan.com)

[http://www.allocine.fr/film/anecdote\\_gen\\_cfilm=110684.html](http://www.allocine.fr/film/anecdote_gen_cfilm=110684.html)

<http://www.abc-lefrance.com/fiches/Lachineestproche.pdf>

<http://www.commeaucinema.com/notes-de-prod=37750-note-12550.html>

<http://www.wsws.org/articles/2004/sep2004/int-s29.shtml>

<http://www.cinergie.be/critique.php?action=display&id=7>

[http://www.cinemasie.com/en/fiche/dossier/38/.](http://www.cinemasie.com/en/fiche/dossier/38/)

<http://www.linternaute.com/expression/langue-francaise/206/faire-bonne-chere/>

<http://uk.reuters.com/article/outsourcingNews/idUKSP15075920070430?pageNumber=2&virtualBrandChannel=0>

<http://www.oceanwithoutashore.com>

[www.zeitgeistfilms.com/films/world/presskit.pdf](http://www.zeitgeistfilms.com/films/world/presskit.pdf).