



**7. Kid A le bloom :
l'anonymat comme
passage**

Erik Bordeleau

7. Kid A le bloom : l'anonymat comme passage

À l'ère de la mobilisation globale, nous sommes tous tenus au service identitaire : nous devons tous "être" quelqu'un. Face à ce régime de surexposition identitaire, il n'est pas étonnant que plusieurs d'entre nous, plus ou moins imperceptiblement, adoptions spontanément une politique de la disparition.

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

1. Kid A le bloom

À l'ère de la mobilisation globale, nous sommes tous tenus au service identitaire : nous devons tous être quelqu'un. Telle est la secrète exigence qui insiste dans le célèbre slogan publicitaire de Reebok : *I am what I am*. Que cette formule ait, à l'origine, servi à affirmer l'impératif d'anonymat posé par le dieu du livre de l'Exode n'est pas la moindre des ironies. Si elle visait jadis à nous mettre en garde contre les puissances identificatoires du langage, cette formule constitue désormais l'expression condensée d'une assignation à l'être sous forme d'injonction spectaculaire généralisée - intoxication culturelle par voie de surexposition.

Face à ce régime de surexposition identitaire, il n'est pas étonnant que plusieurs d'entre nous, plus ou moins imperceptiblement, adoptions 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. Telle 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. Pour *Tiqqun*, « 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. » (2000 : 40) Chez Lopez Petit de même, l'enjeu politique primordial de notre époque 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 présencialiser que dans la mesure où il est reconnu en tant que défait (...) ». (2003 :114) [1]

La proximité entre ces deux descriptions est indéniable. Chacune d'elles nous amènent à nous demander : 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. »

7. Kid A le bloom : l'anonymat comme passage

(Lopez Petit 2003 : 114) Qu'il s'agisse de l'appeler bloom ou homme anonyme, cela revient à poser la question : quelle traversée pour amener l'individu privé à dépasser la forme impropre de l'individualité ? Cette question, pour ne pas rester lettre morte, doit expulser 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 » entrent 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. » (Tiqqun 2000 : 148)

L'objectif principal du « laboratoire d'écologie mentale » que je présenterai dans le cadre de cet article est de saisir dans le vif ce désir de disparaître, par l'analyse de quelques extraits de l'album *Kid A* de Radiohead [2]. L'enjeu central du laboratoire d'écologie mentale consiste à convertir un malaise diffus et privatisé en l'affirmation d'un vouloir-vivre. Pour ce faire, il s'agit d'engendrer un sentiment claustrophobique afin d'unilatéraliser le malaise bloomesque, de manière à le rendre à sa puissance propre. L'hypothèse qui commande ce laboratoire est finalement assez simple : *Kid A* est un bloom, un bloom à la fois ambivalent et paradigmatique, chargé d'une force particulière, la force de l'anonymat. Notre défi consiste à parvenir à faire de cet anonymat un passage, c'est-à-dire un passage hors du bloom, vers de nouvelles formes de subjectivations politiques.

2. 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 ce groupe de rock l'un des plus connus au monde. 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 Easy*. La musique de Radiohead, et spécialement l'album *Kid A*, exprime les sentiments d'isolement et de précarité, de solitude et d'aliénation qui caractérisent notre époque. Il y a urgence : « Ice age is coming / Ice age is coming » disent-ils.

Ok Computer décrit, de l'extérieur pour ainsi dire, un monde toujours davantage conditionné par le dispositif technique global (*Gestell*) et son effet radicalement anesthésiant. Pour sa part, *Kid A* présente 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. L'album *Kid A* apparaît ainsi comme une tentative de problématiser la subtile relation entre capitalisme et privatisation de l'existence. À la critique de la société capitaliste esquissée dans *OK Computer* s'adjoint une dimension qui rend *Kid A* autrement plus puissant que son prédécesseur, ce qui se traduira entre autres par un changement marqué du son du groupe, intégrant pour une première fois une forte composante 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 ?*

Que Radiohead soit politiquement actif est bien connu. Pourtant, dans une entrevue donnée peu après la sortie de *Kid A*, Thom Yorke (le chanteur du groupe) insiste sur le fait - faisant référence aux albums précédents et à *OK Computer* en particulier - qu'il ne veut plus écrire de chansons *directement* politiques. Comment comprendre cette déclaration ? Selon notre hypothèse, le refus de

7. Kid A le bloom : l'anonymat comme passage

l'affirmation politique directe ou, à tout le moins, la volonté d'enfourer 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 désubjection. Dans cette perspective, *Kid A* apparaît comme une sorte de passage-anonymat.

D'une part, *Kid A* est un album-concept, c'est-à-dire, un album où chaque chanson s'intègre à un tout cohérent. Il y a un fil rouge qui le traverse, manifeste dès la première chanson : une disjonction schizophrénique qu'on retrouve dans l'intimité psychique de notre protagoniste anonyme, qui suivra progressivement la ligne de fracture entre lui et le monde. La première moitié de l'album prend ainsi la forme d'un parcours personnel : nous dirons que c'est celui de Kid A lui-même, « l'enfant A ». En une phrase, nous pourrions dire que *Kid A* raconte l'histoire d'une disjonction existentielle de plus en plus insupportable, menant à l'irréalisable désir d'être nulle part, de disparaître complètement.

D'autre part, cet album se constitue comme parcours parfaitement hermétique, sans voies de sortie ou expressions d'espoir. *Kid A* se présente ainsi comme l'occasion d'une expérience directe et concentrée du malaise schizoïde. L'idée du laboratoire, c'est d'expérimenter ce vide, de devenir ce vide tel qu'il est exprimé dans *Kid A*, de telle sorte que nous arriverons peut-être à le transformer en *blank space*, un espace en blanc où faire de notre malaise existentiel une expression de vouloir-vivre. Autrement dit, 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. Dans le cadre du laboratoire, il s'agit de montrer comment *Kid A* peut être conçu comme pratique de *claustrophobie spirituelle*. En assumant et en 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 de cet article.

3. Commentaire sur « Everything in its right place »

La forte composante électronique de la première pièce de l'album contraste avec les albums précédents de Radiohead et donne une forte impression d'impersonnalité. Tout se passe comme si le personnage se voyait de l'extérieur, objectivement. Il y a un vide. Un écart se creuse entre lui et lui-même. Ce même vide qu'il rencontrera dans sa relation avec le monde, il l'expérimente pour l'instant 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...

Kid A nous plonge dans un univers disjoncté et schizoïde. À cet égard, l'ouverture de « Everything in its right place » possède une valeur programmatique. En effet, sur le plan musical, les toutes premières notes de l'album (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 musicale est de ne pas créer de plan de tension formel parce qu'il ne résout pas toutes les dissonances. Cela a pour effet d'engendrer une atmosphère complexe et statique, non-unifiée autour d'un seul point focal de tension harmonique : l'univers modal permet d'avoir des relations multiples de tension-détente sans jamais en privilégier une en particulier. [3] Dans le cadre de notre analyse, ces notes d'ouverture nous disent quelque chose de très important : *Kid A* est une plongée, une immersion détendue dans le statique - ou peut-être vaudrait-il mieux dire : une

7. Kid A le bloom : l'anonymat comme passage

immersion extatique. Nous verrons plus loin ce que cela peut vouloir dire sur le plan politique.

4. 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. Les paroles font 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 fait un jour appel à un joueur de flûte capable de les en débarrasser. Il se met à jouer et voilà que tous les rats du village le suivent. Cependant, une fois débarrassés des rats, les villageois ne veulent plus payer le joueur de flûte. Celui-ci alors revient jouer de sa flûte magique dans la ville et tous les enfants de sortir à sa suite... L'histoire s'accorde parfaitement avec l'exhortation semi-subliminale à l'exil lancé aux jeunes qu'on retrouve à la fin de la pièce « Kid A » : « Rats and children follow me out of town / Rats and children follow me out of town / Come on kids ! »

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. À la fin de la chanson, la disjonction existentielle devient insupportable : on approche la folie, qui est musicalement exprimée par une sorte de saturation sonore et une trompette au jeu complètement déjanté.

Vient 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 a finalement disparu, qu'il est devenu une racine ou une branche, un « doigt d'arbre ». Un cycle existentiel se clôt.

5. Chansons 6 à 10 : « Ice age is coming »

Les chansons 6 à 10 de l'album peuvent être perçues comme autant d'aspects de la société contemporaine qui, après le moment de la disparition, peuvent être directement affrontés. Cette fois-ci, il ne s'agit plus de fuir ou de nier le réel : « This is really happening », répétera-t-on de manière obsessionnelle.

La pièce « Optimistic » présente l'espace cruel du capitalisme sauvage. Dans *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. (2007 : 008, 214)

7. Kid A le bloom : l'anonymat comme passage

L'idée du *gamespace* s'applique particulièrement bien à cet imaginaire étriqué de la guerre de tous et de la lutte pour la survie du plus adapté reflété dans « Optimistic ». La cruelle ironie du titre de la pièce fait écho à celle de son 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 arrive à son paroxysme. 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 un retour à la médiocrité d'une existence définitivement anesthésiée.

>>>

6. La question de l'identité privée à l'ère du capitalisme global

Dans la première partie de l'album, nous avons vu comment la disjonction 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 la simple expression d'une dépression personnelle, nous devons clarifier la nature de cette disjonction. 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 par et à travers *Kid A*.

Au cœur de l'album, 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. Mais en quoi consiste-t-elle exactement ?

Peut-être que la meilleure manière de la définir est de comprendre ce à quoi elle est opposée. Prenons le slogan de Reebok : *I am what I am*. Dans cette formule tautologique, qui pourrait tout

7. Kid A le bloom : l'anonymat comme passage

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 et 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 majorité de nos contemporains, *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.

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. Cela fait penser au fameux dicton libéral : « ma liberté s'arrête (effectivement) là où commence celle des autres ». Vaut mieux s'y habituer.

Dans cette perspective, il devient très difficile de penser la dimension transindividuelle de l'existence. Il devient presque impossible de concevoir en quoi nous sommes intimement liés les uns les autres. Dès lors, la liberté ne consiste plus qu'en l'idée de devenir soi-même une marque. Et ainsi briller... comme une étoile eseuilée. 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, les non-lieux que produit notre époque et en lesquels, comme Marc Augé l'a souligné, « on éprouve solitairement la communauté des destins humains. » (1992 : 150)

7. chai - le T-shirt

Pour le laboratoire présenté à Shanghai, je portais un T-shirt sur lequel on lit un idéogramme qui, dans le contexte chinois actuel, est extrêmement chargé de signification : (*chai*). *Chai* signifie « démolir ». Dans la Chine contemporaine, 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. Dans une Chine en profonde mutation, *chai* symbolise le passage de l'ancien au nouveau d'une manière absolument sans équivoque.[4] 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 peut plus explicite) [5], 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.

Mais dans le cas du laboratoire, qu'y a-t-il à détruire au juste ? Tout ce qui entrave l'accès direct au

7. Kid A le bloom : l'anonymat comme passage

bloom et à 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 : 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. 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.

8. *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 s'inscrit ultimement dans l'horizon d'une « ligne d'Orient » comme l'appelle Deleuze [6]. Il est dit « 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.

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. » (2002 : 84)

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.[7] 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. » (Wittgenstein 2002 : 128)

7. Kid A le bloom : l'anonymat comme passage

[8]

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 gestion 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. Il nous laisse dans l'état de disjonction sans le rendre problématique. Il 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. Dans *La mobilisation infinie*, Sloterdijk ne propose pas autre chose :

« 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'elles ne se mêlent pas aux séries causales qui conduisent aux catastrophes ; (...) c'est seulement de cette façon-là qu'elles deviennent des forces vitales qui agissent dans le dos et qui les portent pour franchir les abîmes au-dessus desquels les mondes diurnes sont érigés. » (2000 : 178)

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 : « mais y a-t-il de l'espoir ? » Méthodiquement, 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. 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. » (2005 : 116) 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 sien la puissance de l'anonymat - dégagement d'un nous irréductible à quelque assignation identitaire. « Seul un nous-autre peut se constituer dans sa dés-identification continue. » (Lopez petit 2003 : 191) [9]

Le geste d'unilatéralisation du malaise comporte, comme on peut le voir, une certaine dose de

7. Kid A le bloom : l'anonymat comme passage

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 » (Agamben 2000 : 70). 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 qui maintient 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* » (Blanchot 1973 : 53). 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 suffit 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* ou guerre civile comme assomption 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, 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. [10]

Conclusion

Sans discours à soi, il tourne tout son être vers le passage libre.

Simone Weil

L'usage du concept de claustrophobie spirituelle dans l'optique d'une unilatéralisation du malaise existentiel fait 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, 2000) 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 une tête énorme (leur tournée pour l'album *In Rainbows* se nomme *The most gigantic flying mouth for sometime*), la bouche ouverte en train de crier, ou plus précisément, en appel d'air. Par ailleurs, 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 ensuite 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.

Une même insistance sur le thème de la plongée claustrophobique peut être lue dans cette phrase

7. Kid A le bloom : l'anonymat comme passage

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 éthopoïétique, comme plongée nécessaire pour accéder à de nouveaux espaces respirables. Con-spiration des corporéités 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 disappeared, 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 » 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 Thom 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, ici comme élaboration d'itinéraires de désubjectivation.

Dans *Idée 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 », ce qui renvoie à un désœuvrement essentiel, libre de toute finalité - « un geste pur ». (2002 : 63) 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.

Notes

[1] Notons que la défaite à laquelle renvoie cet extrait est celle des grands cycles de lutte socialiste du 20^{ème} siècle.

[2] Le laboratoire a été une première fois présenté le 1er juillet 2006 au musée d'art contemporain DUOLUN de Shanghai. Il se voulait une sorte de dialogue interculturel sur le thème du devenir-imperceptible, entre tradition taoïste et désir contemporain d'anonymat. Une version adaptée du laboratoire a été présentée une seconde fois au Centre de culture contemporaine de Barcelone (CCCB) le 3 décembre 2008, dans le cadre des journées sur « La force de l'anonymat », organisée par *Espai en blanc* (www.espaienblanc.net). Cet article reprend, pour l'essentiel, la version présentée au CCCB.

[3] Nous remercions Alexandre Corbeil pour ces précieuses indications.

[4] Le T-shirt a été créé par l'artiste Wang Jingsong. Derrière le chandail, on trouve l'inscription suivante : « *Chai* - cela apparaît comme une ligne de division cruciale, à gauche il y a la destruction,

7. Kid A le bloom : l'anonymat comme passage

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.

[5] Pour plus de détails, voir mon article, « Huang Rui : la voie de la soustraction », in *Esse art+opinion*, N.61, « Peur », septembre 2007.

[6] 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.

[7] Cette position n'est pas nécessairement fautive ; mais elle est somme toute insuffisante pour comprendre comme il se doit l'aspect proprement nihiliste de la philosophie de Wittgenstein et le rapport étroit à l'action qu'elle comporte.

[8] 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*. »

[9] Ce « nous » irréductible à quelque 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* : « « 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) (Agamben, 2007 : 196)

[10] Voir à ce sujet le très beau texte de Jacques Rancière, « Política y estética de lo anónimo », in *Sobre políticas estéticas*, Edicions Bellaterra, 2005, pp.81-88.

Bibliographie

AGAMBEN, Giorgio. *Il regno e la gloria*. Vicenza : Neri Pozza, , 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *Idea della prosa*. Macerata : Quodlibet, 2002.

AGAMBEN, Giorgio. *Le temps qui reste*. Paris : Rivages, 2000.

AUGÉ Marc. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité.* , Paris : Éditions du Seuil, 1992.

BLANCHOT, Maurice. *Le pas au-delà*. Paris : Gallimard, 1973.

LOPEZ PETIT, Santiago. *Amar y pensar. El odio del querer vivir*. Barcelona : Edicions Bellaterra, 2005.

LOPEZ PETIT, Santiago. *El infinito y la nada*. Barcelona : Edicions Bellaterra, 2003.

SLOTTERDIJK, Peter. *La mobilisation infinie*. Paris : Christian Bourgois éditeur, 2000.

TIQQUN. *Théorie du Bloom*. Paris : La fabrique, 2000.

WARK, McKenzie. *Gamer Theory*. Cambridge : Harvard University Press., 2007.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Remarques mêlées*. Paris : GF-Flammarion, 2002.