



La société du spectral de Serge Margel

Josianne BARRETTE

Cygne noir, recension, novembre 2015.

Pour citer cet article

BARRETTE, Josianne, « *La société du spectral* de Serge Margel », recension, *Cygne noir*, novembre 2015. En ligne : <http://www.revuecygnenoir.org/recension/societe-du-spectral-margel-2012> (consulté le xx/xx/xxxx).



Cet article de *Revue Cygne noir* est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons : Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 2.5 Canada.

LA SOCIÉTÉ DU SPECTRAL DE SERGE MARGEL

Serge MARGEL, *La société du spectral*, Paris, Éditions Lignes, coll. « Fins de la philosophie », 2012, 68 p.

Serge Margel (né en 1962) est un philosophe et chercheur suisse enseignant la philosophie à Lausanne et à Genève. Auteur prolifique, il s'intéresse aux climats d'aliénation qui s'installent dans le monde actuel et au présage des fondements de l'avenir métaphysique¹ qui leur est associé. Son œuvre traite habituellement des manifestations sociales et culturelles de la cruauté, de la superstition et de la croyance religieuse, ainsi que des implications de la dualité corps-âme² et de l'alliance entre *technè* et esprit³. Son approche oscille entre le commentaire social et la déconstruction dans la tradition de Jacques Derrida, qu'il a attentivement étudié et dont il s'inspire.

Ouvrage clé lors du séminaire de la Polytechnique de Lausanne en 2010 sur la question du « corps-machine », *La société du spectral* de Serge Margel propose de trouver le fondement du glamour, en tant que concept et forme esthétique, dans une ontologie du secret, du mystère, parfois même du mystique. La sagesse de la mort, ce paradoxe qui hante les considérations philosophiques les plus ressassées, y est décortiquée et mise en comparaison avec les thèses de Guy Debord dans *La Société du spectacle*. L'orientation biopolitique au cœur des travaux de Margel s'appuie sur ceux de Deleuze et de Foucault, en particulier en ce qui a trait à la notion de « société de contrôle »⁴.

Ce bref essai est constitué de deux chapitres. Le premier développe une ontologie du corps-machine ; tandis que le second s'intéresse aux images de l'automate, de la marionnette et de la star. Le livre s'ouvre sur une exergue tirée du *Corps humain* d'Antonin Artaud⁵ qui donne le ton : les concepts de symptôme et de corps infini s'y enchevêtrent déjà, prophétisant l'emphase des pages à venir⁶.

Dans la première section, l'auteur donne des exemples ponctuels, des « modalités exemplaires » (p. 14), des mises en scène où se dévoilent des ferments de stars et d'automates, archétypes présents dans la culture orale comme dans la culture écrite, aujourd'hui dans la culture filmée, diffusée, visionnée. Margel ancre la validité de son argumentaire dans une culture occidentale et judéo-chrétienne. Sont ainsi mentionnées les figures du martyr, du saint et de l'ange qui, propose l'auteur, auraient aujourd'hui cédé leur place à celle de la star. La star médiatique participe aujourd'hui des modes de production et de consommation, ce que Margel tâche de montrer en usant des champs lexicaux de l'industrialisation et de la machinerie par lesquels il parvient à définir le trait d'union au milieu du concept de « corps-machine » qu'il défend. Le corps-machine s'interprète de diverses façons : comme un corps qui est aussi une machine, ou comme un corps qui n'est qu'un corps et *qui machine* (p. 15). « Le corps-machine, c'est ce corps qui [...] produit le secret de sa mort – nous le verrons, qui secrète sur son corps une

surface d'illusion, l'image de sa disparition, de son fantôme ou de son spectre » (p. 16). On prête au corps les vertus nécessaires à la production, dont le produit (la sécrétion, le secret) est toujours en mouvement entre deux pôles, donc jamais totalement *sôma* (corps), jamais totalement *psyché* (âme). Ainsi le projet de Margel est-il de révéler le rapport secret du corps à sa propre mortalité. Pour ce faire, le corps de la star, emblématique, est placé au cœur des tensions entre, d'une part, les dynamiques relatives au concept de corps *surveillé et puni* de Foucault (le corps est projeté malgré lui dans l'aire politique) et, d'autre part, les potentialités utopiques qui lui sont propres, ses virtualités ; voilà pourquoi il le dit hybride. Le corps se trouve au centre d'une machination qui vise à l'influencer, à le mettre en scène, pour emprunter le langage du théâtre, du cinéma et de l'acte performatif.

Ce corps, Margel l'enduit d'étymologies et va chercher dans les grammaires et les langues anciennes les *glama*, *gamôn*, *glêmês*, *gléimes*, *cl Emmy*⁷ qui forment un glamour secrété, gluant, tenace, visqueux sur le bord des yeux. Le glamour fonctionnerait comme un langage codé explicitant l'hybridité du corps de star ; un corps qui détiendrait le pouvoir de mort, c'est-à-dire le moyen d'engendrer l'image de sa disparition. Le vivant convoiterait le secret de sa propre mort à travers le défilé des corps exemplaires (les héros, les stars) qui l'ensorcèlent quotidiennement par le truchement de leur spectacle et de leur magie. « Le glamour, c'est la grammaire de l'obsène » (p. 15), avance Margel.

La question du phallocentrisme, du consommateur typiquement mâle et de la star typiquement féminine, machinale, virtuelle, est (trop furtivement) abordée pour signaler l'inscription du glamour comme moment de rupture, d'utopie. En filigrane derrière le constat évident de l'objectification idéaliste et malsaine du sujet féminin survient l'image de la promesse qui ne peut être tenue. Le réalisateur produit une fiction, la présente et la met au service du regard (typiquement) masculin. La star (au féminin) mise en scène est un modèle exemplaire de corps-machine. La chaîne de signifiants que le concept de star engendre évoque la promesse d'une révélation secrète qui, dans sa forme, ne saurait transgresser les codes immuables du glamour. Promesse qui ne sera pas tenue, donc, mais dont le rapport fera état de la morbidité des tensions entre le corps animé et le corps inerte. Ainsi, la promesse d'une sexualité parfaite, idéale, revêt étrangement la polyvalence et la légèreté du papier, de la pellicule ou de l'écran, l'aplat de la rétine ou du pixel. La boîte noire cinématographique est le lieu où la métaphore vive⁸ du pouvoir de mort advient chez Margel :

Cette boîte contiendrait le double horizon [...] entre répression et utopie, fermeture et ouverture, censure et liberté. Cette métamorphose de la réalité en illusion, où se promet ce qui ne peut s'offrir, relève à vrai dire d'une économie de la censure, d'un nouvel espace de répression interne à la fabrique des images gluantes, ensorcelantes. [...] Il n'y aurait pas d'esthétique glamour sans un code de censure qui lui dicte ses règles de grammaire (p. 33-34).

Pour nous donner à voir le corps de star dans toute sa plasticité, Margel le traduit selon divers registres – politique, économie, études de genre – qui contextualisent les rouages de sa consommation et de son exploitation fondées sur un jeu tensif entre érotisme et sexualité. La société décrite par l'auteur se délimite à même les seuils et les tensions entre censure et fantasme ; la transgression contrôlée y est essentielle : « le glamour du corps de star est une

machine à produire la surface sensible d'un spectre, une machine qui secrète superficiellement, qui crée artificiellement l'apparition de son propre fantôme » (p. 44). Ce corps qui est le lieu d'une confusion entre ce qui est montré, promis, mort ou vif, constitue tout le théâtre de la société du spectral qu' imagine Margel.

La fin de l'essai donne lieu à un commentaire sur le Théâtre de Marionnettes de Heinrich Von Kleist par lequel sont exposées les notions de métaphysique du corps et d'esthétique du geste. Margel illustre éloquemment une chute des corps et compare le danseur de ballet qui tombe au sol à la marionnette qui éblouit par la grâce de son envol : « Qu'il y ait du mouvement sans corps, voilà l'énigme de l'automate, de la marionnette et de la star. » (p. 51) Vie et non-vie s'opposent et se concentrent dans des figures telles la poupée, le cadavre ou le pantin, ces « choses » d'états liminaires. Leur spectacle nous hante et fait de nous des spectres ne pouvant plus vivre qu'à travers la mort (p. 61). Par l'abord de cette dichotomie entre vie et non-vie, Margel suscite plus ou moins consciemment une discussion corollaire sur les questions de l'intelligence artificielle et du transhumanisme qui abondent de nos jours au cinéma et dans la littérature populaires.

Notes

- 1 S. MARGEL, *L'avenir de la métaphysique, lectures de Derrida*, Paris, Hermann, 2011.
- 2 S. MARGEL, *Corps et âme. Descartes. Du pouvoir des représentations aux fictions du dieu trompeur*, Paris, Galilée, 2004.
- 3 Voir S. MARGEL, *Logique de la nature. Le fantôme, la technique et la mort*, Paris, Galilée, 2000.
- 4 M. FOUCAULT, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975 ; G. DELEUZE, *Foucault*, Paris, Minuit, 1986.
- 5 Ce texte, daté de 1947, est reproduit dans A. ARTAUD, *Œuvres*, éd. établie par É. Grossman, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2004.
- 6 Notons qu'Artaud a aussi fait l'objet d'un autre ouvrage de Margel, paru en 2008 : *Aliénation. Antonin Artaud, les généalogies hybrides*, Paris, Galilée.
- 7 La linguistique occupe une place de choix dans *La Société du spectral* lorsque le moment vient d'illustrer les corrélations entre des concepts dont l'étymologie est comparable. Pour l'historique du mot « glamour », Margel puise dans divers dictionnaires des racines qui associent le glamour au monde du grimoire et du masque, donc de la gnose dans sa veine alchimique.
- 8 Au sens de P. RICŒUR, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.

