

Gloses marginales aux Commentaires sur la Société du Spectacle*

par Giorgio Agamben

S*tratège*. Les livres de Debord constituent l'analyse la plus lucide et sévère des misères et servitudes d'une société - celle du spectacle, où nous vivons - qui a étendu aujourd'hui sa domination sur toute la planète. En tant que tels, ces livres n'ont besoin ni d'éclaircissements ni d'éloges, et encore moins d'une préface. Tout au plus risquons-nous ici quelque glose marginale, semblable à ces signes que les copistes du moyen âge traçaient en marge des passages les plus remarquables. Suivant une rigoureuse intention anachorétique, ces livres se sont, en effet, *séparés*, en trouvant leur lieu propre non pas dans un ailleurs improbable, mais uniquement dans la délimitation cartographique précise de ce qu'ils décrivent.

Vanter l'indépendance de leur jugement, la clairvoyance prophétique, la perspicacité classique du style ne servirait à rien. Aucun auteur ne pourrait se réjouir aujourd'hui à la perspective que son œuvre soit lue dans un siècle (par quels hommes ?), et aucun lecteur ne pourrait se féliciter (par rapport à quoi ?) d'appartenir au petit nombre de ceux qui l'ont comprise avant les autres. Ils doivent être utilisés plutôt comme des manuels ou des instruments pour la résistance ou

* Texte paru pour la première fois en français dans *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, Payot & Rivages, Paris, 1995. Traduction de la rédaction de la revue *Futur Antérieur*.

pour l'exode, semblables à ces armes impropres que le fugitif (selon la belle image de Deleuze) ramasse et glisse hâtivement dans sa ceinture. Ou, plutôt, comme l'œuvre d'un stratège singulier (le titre *Commentaires* renvoie précisément à une tradition de ce type), dont le champ d'action n'est pas tant celui d'une bataille où il s'agit de ranger des troupes, que la pure puissance de l'intellect. Une phrase de Clausewitz, citée dans la préface de la quatrième édition de *La Société du Spectacle*, exprime parfaitement cette caractéristique : « Dans toute critique stratégique, l'essentiel est de se placer exactement du point de vue des acteurs. Il est vrai que cela est souvent difficile. La grande majorité des critiques stratégiques disparaîtraient intégralement, ou se réduiraient à de très légères différences de compréhension, si les écrivains voulaient ou pouvaient se mettre par la pensée dans toutes les circonstances où se trouvaient les acteurs. » En ce sens, non seulement *Le Prince*, mais aussi *L'Éthique* de Spinoza sont un traité de stratégie : une opération de *potentia intellectus, sive de libertate*.

Fantasmagorie

Marx se trouvait à Londres lorsqu'en 1851 la première Exposition universelle fut inaugurée avec un grand retentissement à Hyde Park. Parmi les différents projets proposés, les organisateurs choisirent celui de Paxton, qui prévoyait un immense palais entièrement de cristal. Dans le catalogue de l'Exposition, Merrifield écrivit que le Palais de Cristal « est sans doute le seul édifice au monde dont l'atmosphère est perceptible... à un spectateur situé dans la galerie à l'extrémité orientale ou occidentale... les parties les plus éloignées de l'édifice apparaissent nimbées d'un halo azuré ». Le premier grand triomphe de la marchandise eut lieu, autrement dit, sous le signe à la fois de la transparence et de la fantasmagorie. Le guide de l'Exposition universelle de Paris de 1867 insiste à son tour sur cette contradiction spectaculaire : « Il faut au public une conception grandiose qui frappe son imagination... il veut contem-

pler un coup d'œil féérique et non pas des produits similaires et uniformément groupés. »

Il est probable que Marx s'est souvenu de l'impression ressentie dans le Palais de Cristal lorsqu'il rédigea la section du *Capital* intitulée « *Le fétichisme de la marchandise et son secret* ». Que cette section occupe une position liminaire dans l'œuvre n'est certes pas un hasard. Le dévoilement du « secret » de la marchandise fut la clef qui ouvrit à la pensée le règne enchanté du capital, que celui-ci a toujours tenté d'occulter en l'exposant au grand jour.

Sans l'identification de ce centre immatériel, où le produit du travail, se dédoublant en une valeur d'usage et en une valeur d'échange, se transforme en une « *fantasmagorie... qui à la fois tombe et ne tombe pas sous les sens* », toutes les recherches ultérieures du *Capital* n'auraient probablement pas été possibles.

Pourtant, dans les années soixante, l'analyse marxienne du fétichisme de la marchandise était, dans les milieux marxistes, curieusement négligée. En 1969, dans la préface à une réédition populaire du *Capital*, Louis Althusser invitait encore le lecteur à sauter la première section, dans la mesure où la théorie du fétichisme constituait une trace « *flagrante* » et « *extrêmement dangereuse* » de la philosophie hégélienne.

Le geste par lequel Debord fonde précisément sur cette « *trace flagrante* » son analyse de la société du spectacle, autrement dit du capitalisme arrivé à sa forme extrême, est d'autant plus remarquable. Le « *devenir image* » du capital n'est que la dernière métamorphose de la marchandise, où la valeur d'échange a désormais totalement éclipsé la valeur d'usage et, après avoir falsifié la totalité de la production sociale, peut accéder désormais à un statut de souveraineté absolue et irresponsable sur l'existence tout entière. Le Palais de Cristal de Hyde Park, où la marchandise exhibe pour la première fois sans voiles son mystère, est, en ce sens, une prophétie du spectacle, ou plutôt, le cauchemar où le dix-

neuvième siècle a rêvé du vingtième. Se réveiller de ce cauchemar est la première tâche que les situationnistes se sont assignée.

La Nuit de Walpurgis

S'il existe, en ce siècle, un écrivain auquel Debord accepterait peut-être d'être comparé, c'est Karl Kraus. Personne n'a su mieux que Kraus, dans sa lutte acharnée contre les journalistes, mettre en lumière les lois cachées du spectacle, « *les faits qui produisent des nouvelles et les nouvelles qui sont coupables des faits* ». Et, s'il fallait imaginer quelque chose correspondant à la voix hors champ qui, dans les films de Debord accompagne l'exposition du désert de décombres du spectacle, rien ne serait plus juste que la voix de Kraus qui, au cours de ces fascinantes lectures publiques décrites par Canetti, met à nu, dans l'opérette d'Offenbach, la secrète et féroce anarchie du capitalisme triomphant.

On connaît la boutade par laquelle, dans *La Troisième Nuit de Walpurgis*, Kraus justifie son silence devant l'avènement du nazisme : « *Sur Hitler il ne me vient rien à l'esprit.* » Ce Witz féroce, où Kraus confesse sans indulgence ses propres limites, marque également l'impuissance de la satire face à l'indescriptible qui devient réalité. Comme poète satirique, il est réellement « *l'un des derniers épigones / qui habitent l'antique maison du langage* ». Certes, chez Debord comme chez Kraus, la langue se présente comme l'image et le lieu de la justice. Toutefois, l'analogie s'arrête là. Le discours de Debord commence précisément là où la satire se tait. L'antique maison du langage (et avec elle, la tradition littéraire sur laquelle la satire se fonde) est désormais falsifiée et manipulée de fond en comble. Kraus réagit à cette situation en faisant de la langue le lieu du Jugement dernier. Debord, au contraire, commence à parler lorsque le Jugement dernier a déjà eu lieu et que le vrai n'a été reconnu que comme un moment du faux. Le Jugement dernier dans la langue et la nuit de Walpurgis du

spectacle coïncident totalement. Cette coïncidence paradoxale est le lieu d'où sa voix résonne perpétuellement hors champ.

Situation.

Qu'est-ce qu'une situation construite ? « *Un moment de la vie, concrètement et délibérément construit par l'organisation collective d'un milieu unitaire et d'un jeu d'événements* », annonce une définition du premier numéro de *l'Internationale situationniste*. Rien, cependant, ne serait plus illusoire que de penser la situation comme un moment privilégié ou exceptionnel au sens esthétique. Celle-ci n'est ni le devenir art de la vie ni le devenir vie de l'art. La nature réelle de la situation ne peut être comprise que si elle est historiquement située dans le lieu qui lui est imparti, c'est-à-dire *après* la fin et l'autodestruction de l'art et *après* le passage de la vie à travers l'épreuve du nihilisme. Le « *passage au nord-ouest dans la géographie de la vraie vie* » est un point d'indifférence entre la vie et l'art, où *tous deux* subissent *en même temps* une métamorphose décisive. Ce point d'indifférence est une politique finalement à la hauteur de ses objectifs. Au capitalisme, qui organise « *concrètement et délibérément* » des milieux et des événements pour diminuer la puissance de la vie, les situationnistes répondent par un projet tout aussi concret, mais de signe opposé. Leur utopie est, encore une fois, parfaitement topique, puisqu'elle se situe dans l'avoir-lieu de ce qu'elle veut renverser. Rien ne peut sans doute mieux suggérer l'idée d'une situation construite que la misérable scénographie où Nietzsche situe, dans le *Gai Savoir*, l'*Experimentum crucis* de sa pensée. Une situation construite est la chambre avec l'araignée et la lumière de la lune dans les branches, au moment où à la question du démon : « *Veux-tu que cet instant revienne une infinité de fois ?* », est donnée la réponse : « *Oui, je le veux.* » C'est le déplacement messianique qui transforme intégralement le monde, en le laissant *presque* intact, qui est

ici décisif. Puisque tout ici est resté inchangé, mais a perdu son identité.

La commedia dell'arte fournissait aux acteurs des canevas, des instructions leur permettant de réaliser des situations dans lesquelles un geste humain soustrait aux puissances du mythe et du destin pouvait enfin exister. On ne comprend rien au masque comique tant qu'on le comprend comme un personnage diminué et indéterminé. Arlequin ou le Docteur ne sont pas des personnages, au sens où Hamlet et Œdipe peuvent l'être : les masques ne sont pas des personnages, mais des gestes représentés selon un type, une constellation de gestes. Dans la situation en acte, la destruction de l'identité du rôle va de pair avec la destruction de l'identité de l'acteur. C'est le rapport même entre texte et exécution, entre puissance et acte qui est remis ici en cause. Car entre le texte et son exécution s'insinue le masque, comme mélange indifférencié de puissance et d'acte. Et ce qui a lieu – sur la scène, comme dans la situation construite – n'est pas l'actualisation d'une puissance, mais la libération d'une puissance ultérieure. *Geste* est le nom de cette croisée où se rencontrent la vie et l'art, l'acte et la puissance, le général et le particulier, le texte et l'exécution. Fragment de vie soustrait au contexte de la biographie individuelle et fragment d'art soustrait au contexte de la neutralité esthétique : pure praxis. Ni valeur d'usage, ni valeur d'échange, ni expérience biographique, ni événement impersonnel, le geste est l'envers de la marchandise, qui laisse précipiter dans la situation les « *cris-taux de cette substance sociale commune* ».

Auschwitz/Timisoara

L'aspect sans doute le plus inquiétant des livres de Debord tient à l'acharnement avec lequel l'histoire semble s'être appliquée à confirmer ses analyses. Non seulement, vingt ans après *La Société du Spectacle*, les *Commentaires* (1988) ont pu enregistrer dans tous les domaines l'exactitude des diagnos-

tics et des prévisions, mais entre-temps le cours des événements s'est accéléré partout uniformément dans la même direction et il semble que la politique mondiale ne soit plus aujourd'hui qu'une hâtive mise en scène parodique du scénario que celui-ci contenait. L'unification substantielle du spectacle concentré (les démocraties populaires de l'Est) et du spectacle diffus (les démocraties occidentales) dans le spectacle intégré, qui constitue une des thèses centrales des *Commentaires*, que bon nombre ont trouvée à l'époque paradoxale, s'avère à présent d'une évidence triviale. Les murs inébranlables et les rideaux de fer qui divisaient les deux mondes furent balayés en quelques jours. Afin que le spectacle intégré puisse se réaliser pleinement aussi dans leur pays, les gouvernements de l'Est ont abandonné le parti léniniste, tout comme ceux de l'Ouest avaient renoncé depuis longtemps à l'équilibre des pouvoirs et à la liberté réelle de pensée et de communication, au nom de la machine électorale majoritaire et du contrôle médiatique de l'opinion (qui s'étaient tous deux développés dans les États totalitaires modernes).

Timisoara représente le point extrême de ce processus, qui mérite de donner son nom au nouveau cours de la politique mondiale. Car une police secrète, qui avait conspiré contre elle-même pour renverser le vieux régime à spectacle concentré, et une télévision, qui mettait à nu sans fausse pudeur la fonction politique réelle des médias, ont réussi là à accomplir ce que même le nazisme n'avait osé imaginer – faire coïncider en un seul événement monstrueux Auschwitz et l'incendie du Reichstag. Pour la première fois dans l'histoire de l'humanité, des cadavres à peine enterrés ou alignés sur les tables des morgues ont été exhumés hâtivement et torturés pour simuler devant les caméras le massacre qui devait légitimer le nouveau régime. Ce que le monde entier voyait en direct sur les écrans de télévision comme la vérité vraie était la non-vérité absolue, et bien que la falsification ait paru

par moments évidente, elle fut authentifiée cependant comme vraie par le système mondial des médias pour qu'il soit clair que le vrai, désormais, n'était qu'un moment dans le mouvement nécessaire du faux. Ainsi, vérité et mensonge devenaient indiscernables et le spectacle se légitimait uniquement à travers le spectacle.

Timisoara est, en ce sens, l'Auschwitz de l'âge du spectacle : et de même qu'il a été dit qu'après Auschwitz il est impossible d'écrire et de penser comme avant, de même après Timisoara il ne sera plus possible de regarder un écran de télévision de la même manière.

Schechina

De quelle façon aujourd'hui, à l'époque du triomphe accompli du spectacle, la pensée peut-elle recueillir l'héritage de Debord ? Puisqu'il est clair que le spectacle est le langage, la communicabilité même ou l'être linguistique de l'homme. Cela signifie que l'analyse marxienne doit être complétée, au sens où le capitalisme (ou quel que soit le nom que l'on veuille donner au processus qui régit aujourd'hui l'histoire mondiale) ne concernait 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, de ce *logos* auquel un fragment d'Héraclite identifie le Commun. La forme extrême de cette expropriation du Commun est le spectacle, c'est-à-dire la politique où nous vivons. Mais cela signifie aussi que, dans le spectacle, c'est notre propre nature linguistique qui s'avance vers nous renversée. C'est pourquoi (précisément parce que c'est la possibilité même d'un bien commun qui est expropriée) la violence du spectacle est si destructrice, mais c'est aussi pourquoi le spectacle contient encore quelque chose comme une possibilité positive, qu'il s'agit d'utiliser contre lui.

Rien n'évoque mieux cette condition que la faute appelée par les cabalistes « isolement de la Schechina » et imputée à Aher, l'un des quatre rabbis qui, selon une célèbre aggada du Talmud, entrèrent au Pardes (c'est-à-dire dans la connaissance suprême). « *Quatre rabbis, dit l'histoire, entrèrent au Paradis : Ben Azzai, Ben Zoma, Aher et rabbi Akiba... Ben Azzai jeta un regard et mourut... Ben Zoma regarda et devint fou... Aher coupa les rameaux. Rabbi Akiba sortit indemne.* »

La Schechina est la dernière des dix Sephiroth ou attributs de la divinité, celle qui exprime, en fait, la présence divine même, sa manifestation ou habitation sur terre : sa « parole ». La « coupe des rameaux » de Aher est assimilée par les cabalistes au péché d'Adam qui, au lieu de contempler la totalité des Sephiroth, préféra contempler la dernière en l'isolant des autres, séparant ainsi l'arbre de la science de celui de la vie. Comme Adam, Aher représente l'humanité, dans le sens où, en faisant du savoir son propre destin et sa propre puissance spécifique, elle isole la connaissance et le langage, qui ne sont que la forme la plus accomplie de la manifestation de Dieu (la Schechina), des autres Sephiroth où il se révèle. *Le risque consiste ici en ce que le langage – c'est-à-dire la non-latence et la révélation de quelque chose – se sépare de ce qu'il révèle et acquiert une consistance autonome. L'être révélé et manifeste – et donc commun et participable – se sépare de la chose révélée et s'interpose entre celle-ci et les hommes. Dans cette condition d'exil, la Schechina perd sa puissance positive et devient puissance maléfique (les cabalistes disent qu'elle « suce le lait du mal »).*

C'est en ce sens que l'isolement de la Schechina exprime la condition de notre époque. Tandis qu'en effet, dans l'Ancien Régime, l'aliénation de l'essence communicative de l'homme prenait corps dans un présumé qui faisait fonction de fondement commun, dans la société du spectacle c'est cette communicativité même, cette essence générique (c'est-à-dire le langage comme *Gattungswesen*) qui se trouve séparée dans

une sphère autonome. Ce qui entrave la communication, c'est la communicabilité même, les hommes sont séparés par ce qui les unit. Les journalistes et les médiocrates (comme les psychanalystes dans la sphère privée) constituent le nouveau clergé de cette aliénation de la nature linguistique de l'homme.

Dans la société du spectacle, où l'isolement de la Schechina atteint, en effet, sa phase extrême, non seulement le langage se constitue en une sphère autonome, mais il ne peut plus rien révéler – ou, mieux, il révèle le rien de toutes choses. De Dieu, du monde, du révélé, il n'en est rien dans le langage : mais, dans cet extrême dévoilement annihilant, le langage (la nature linguistique de l'homme) demeure à nouveau caché et séparé et atteint ainsi pour la dernière fois le pouvoir de s'investir, non dit, dans une époque historique et dans un État : l'âge du spectacle, ou l'État du nihilisme accompli. C'est pourquoi le pouvoir établi sur la supposition d'un fondement vacille aujourd'hui sur toute la planète, et les royaumes de la terre s'acheminent les uns après les autres vers le régime démocratico-spectaculaire qui est l'accomplissement de la forme État. Avant même la nécessité économique et le développement technologique, ce qui pousse les nations de la terre vers un unique destin commun, c'est l'aliénation de l'être linguistique, le déracinement de chaque peuple de sa demeure vitale dans la langue. Mais, pour cette raison même, l'époque que nous vivons est également celle où pour la première fois il devient possible aux hommes de faire l'expérience de leur propre essence linguistique – non pas de tel ou tel contenu du langage, mais du langage même, non pas de telle ou telle proposition vraie, mais du fait même que l'on parle. La politique contemporaine est cet *experimentum linguae* dévastateur, qui désarticule et vide sur l'ensemble de la planète traditions et croyances, idéologies et religions, identités et communautés.

Seuls ceux qui réussiront à l'accomplir jusqu'au bout, sans permettre que, dans le spectacle, ce qui se révèle reste voilé dans le rien qu'il dévoile, mais en amenant au langage le langage même, deviendront les premiers citoyens d'une communauté sans pré-supposés ni État, où le pouvoir annihilant et déterminant de ce qui est commun sera pacifié et la Schechina cessera de sucer le lait corrompu de sa propre séparation. Tel rabbi Akiba dans la *Aggada* du Talmud, ceux-là entreront et sortiront indemnes du paradis du langage.

Tian'anmen

Quel est, à la lumière crépusculaire des *Commentaires*, le scénario que la politique mondiale dessine sous nos yeux ? L'État-spectacle intégré (ou démocratico-spectaculaire) constitue l'étape extrême dans l'évolution de la forme État, vers laquelle s'abîment précipitamment monarchies et républiques, tyrannies et démocraties, régimes racistes autant que progressistes. Ce mouvement global, alors même qu'il semble redonner vie aux identités nationales, tend en réalité à la constitution d'une sorte d'État policier supranational, où les normes du droit international sont tacitement abrogées les unes après les autres. Non seulement depuis longtemps aucune guerre n'est plus déclarée (réalisant ainsi la prophétie de Schmitt, selon laquelle toute guerre deviendrait à notre époque une guerre civile), mais même l'invasion ouverte d'un État souverain peut être présentée comme l'exécution d'un acte de juridiction interne. Les services secrets, habitués depuis toujours à agir sans tenir compte des limites des souverainetés nationales, deviennent, dans un tel contexte, le modèle même de l'organisation et de l'action politiques réelles. Malgré les apparences, l'organisation démocratico-spectaculaire mondiale qui se dessine ainsi risque d'être, en réalité, la pire tyrannie qu'ait jamais connue l'histoire de l'humanité, par rapport à laquelle toute résistance et opposition deviendront toujours plus difficiles, d'autant que dé-

sormais celle-ci aura pour tâche de gérer *la survie de l'humanité à un monde habitable pour l'homme*. Il n'est pas sûr, toutefois, que la tentative du spectacle de garder le contrôle du processus qu'il a lui-même contribué à amorcer soit destinée à réussir. L'État-spectacle reste, malgré tout, un État qui se fonde, comme tout État (ainsi que Badiou l'a montré), non pas sur le lien social, dont il serait l'expression, mais sur sa déliaison, qu'il interdit. En dernière instance, l'État peut reconnaître n'importe quelle revendication d'identité (l'histoire des rapports, à notre époque, de l'État et du terrorisme en est l'éloquente confirmation), même celle d'une identité étatique en son propre sein ; mais que des singularités forment une communauté sans revendiquer une identité, que des hommes co-appartiennent sans une condition représentable d'appartenance (être italien, ouvriers catholiques, terroristes...), voilà ce que l'État ne peut en aucun cas tolérer. Pourtant, c'est le même État-spectacle, en tant qu'il annule et vide de son contenu toute identité réelle et substitue le *public* et son *opinion* au *peuple* et à sa *volonté générale*, qui engendre massivement en son propre sein des singularités qu'aucune identité sociale ni condition d'appartenance ne caractérisent plus : des singularités vraiment *quelconques*. Car il est certain que la société du spectacle est également celle où les identités sociales se sont dissoutes, où tout ce qui pendant des siècles a constitué la splendeur et la misère des générations qui se sont succédé sur terre a désormais perdu toute signification. Dans la petite bourgeoisie planétaire, par laquelle le spectacle a réalisé d'une manière parodique le projet marxien d'une société sans classes, les différentes identités qui ont marqué la tragi-comédie de l'histoire universelle sont exposées et recueillies dans une vacuité fantasmagorique.

C'est pourquoi, si l'on nous permet d'avancer une prophétie sur la politique qui s'annonce, *celle-ci ne sera plus un combat pour la conquête ou le contrôle de l'État par de nouveaux ou d'anciens sujets sociaux, mais une lutte entre l'État et le non-État*

(l'humanité), disjonction irrémédiable des singularités quelconques et de l'organisation étatique.

Cela n'a rien à voir avec la simple revendication du social contre l'État, qui fut longtemps la raison commune des mouvements de contestation de notre époque. Les singularités quelconques dans une société du spectacle ne peuvent former une *societas*, car elles ne disposent d'aucune identité à faire valoir, d'aucun lien social à faire reconnaître. Le contraste avec un État qui annihile tous les contenus réels, mais pour lequel un être radicalement privé de toute identité représentative serait (malgré toutes les vaines déclarations sur la sacralité de la vie et sur les droits de l'homme) simplement inexistant, est d'autant plus implacable.

Telle est la leçon qu'un regard moins distrait aurait pu tirer des événements de Tian'anmen. Ce qui frappe le plus, en effet, dans les manifestations du mois de mai chinois, c'est la relative absence de contenus déterminés de revendication (démocratie et liberté sont des notions trop génériques pour constituer un objet réel de conflit, et la seule exigence concrète, la réhabilitation de Hu Yao Bang, a été immédiatement satisfaite). La violence de la réaction étatique apparaît d'autant plus inexplicable. Il est probable, toutefois, que la disproportion soit uniquement apparente et que les dirigeants chinois aient agi, de leur point de vue, en toute lucidité. À Tian'anmen, l'État s'est trouvé confronté à ce qui ne peut ni ne veut être représenté et qui, toutefois, se présente comme une communauté et une vie commune (et cela indépendamment de la conscience que pouvaient en avoir les acteurs de la place Tian'anmen). Que ce qui échappe à la représentation existe et forme une communauté sans présupposés ni conditions d'appartenance (comme une multiplicité inconsistante, dans les termes de Cantor), telle est précisément la menace avec laquelle l'État n'est aucunement disposé à composer. Une singularité qui veut s'approprier l'appartenance même, son propre être-dans-le-langage, et décline,

pour cette raison, toute identité et toute condition d'appartenance, tel est le nouveau protagoniste, ni subjectif ni socialement consistant, de la politique à venir. Partout où ces singularités manifesteront pacifiquement leur être commun, il y aura un Tian'anmen et, un jour ou l'autre, les chars d'assaut apparaîtront.

(1990)

