

Université  
de Liège



Faculté de Droit et de Science politique – École liégeoise de criminologie  
Jean Constant

Département de Science politique

## **Simulacres et Futurs Antérieurs**

Contributions à une approche narrative du politique

Thèse de doctorat présentée par Frédéric CLAISSE

en vue de l'obtention du grade de Docteur en Sciences politiques et sociales

### **Membres du jury**

Monsieur Sébastien BRUNET, Université de Liège (promoteur)  
Monsieur Marc JACQUEMAIN, Université de Liège (membre du comité de thèse)  
Monsieur Claude MACQUET, Université de Liège (membre du comité de thèse)  
Monsieur Michel PIERSENS, Université de Montréal (membre du comité de thèse)  
Monsieur Paul BACOT, Institut d'études politiques de Lyon (membre du jury)  
Monsieur Julien PERREZ, Facultés Universitaires Saint-Louis (membre du jury)

**Année académique 2011-2012**



Université  
de Liège



Faculté de Droit et de Science politique – École liégeoise de criminologie  
Jean Constant

Département de Science politique

# **Simulacres et Futurs Antérieurs**

Contributions à une approche narrative du politique

Thèse de doctorat présentée par Frédéric CLAISSE

en vue de l'obtention du grade de Docteur en Sciences politiques et sociales

## **Membres du jury**

Monsieur Sébastien BRUNET, Université de Liège (promoteur)  
Monsieur Marc JACQUEMAIN, Université de Liège (membre du comité de thèse)  
Monsieur Claude MACQUET, Université de Liège (membre du comité de thèse)  
Monsieur Michel PIERSENS, Université de Montréal (membre du comité de thèse)  
Monsieur Paul BACOT, Institut d'études politiques de Lyon (membre du jury)  
Monsieur Julien PERREZ, Facultés Universitaires Saint-Louis (membre du jury)

**Année académique 2011-2012**



## Remerciements

J'ai contracté une dette très réelle et rigoureusement non-fictionnelle envers un grand nombre de personnes qui m'ont constamment soutenu et encouragé tout au long de ces années de thèse.

Mon promoteur Sébastien Brunet m'a, le premier, convaincu de rediriger mes travaux vers le rôle du récit et de la fiction en sciences politiques et sociales ; sans sa curiosité intellectuelle, sa patience et son amitié, je n'aurais jamais pu mener cette thèse à bien. Marc Jacquemain, qui partage mon goût pour les objets fictionnels « philip-k-dickiens » et science-fictionnesques, m'a surtout donné l'envie et les moyens intellectuels de les traiter véritablement en sociologue ; je lui exprime ici toute ma reconnaissance et mon amitié, ainsi que le vœu de poursuivre notre collaboration pour longtemps. Je remercie chaleureusement Michel Pierssens de s'être souvenu d'un certain colloque Maldoror où j'exposais déjà quelques-unes des idées reprises ici, puis d'avoir accepté de rejoindre mon comité de thèse avec beaucoup de gentillesse et suivi mon travail avec intérêt et disponibilité. Mes réflexions sur Burroughs et le contrôle social ne seraient pas ce qu'elles sont sans les enseignements de Claude Macquet, à qui je suis sincèrement reconnaissant d'avoir intégré le comité. Enfin, je remercie Paul Bacot et Julien Perrez d'avoir aimablement accepté de faire partie du jury de thèse.

À Catherine Zwetkoff, pour m'avoir transmis le goût de la recherche et dirigé ma thèse à une époque où elle ne portait pas encore sur la fiction et le récit, j'exprime toute ma gratitude et mon affection.

À Pierre Verjans, pour m'avoir libéré de mes obligations d'assistant au cours de cette année académique, et aussi pour avoir partagé mes craintes et mes espoirs de chercheur, j'adresse toute ma reconnaissance.

Une ancienne version de ce travail a été soutenue par le Fonds National de la Recherche Scientifique, dans le cadre d'un mandat d'Aspirant accompli au sein du (futur) Département de Science politique de l'ULg.

Je remercie Pascal Houba, non seulement pour la fantastique opportunité qu'il m'a donnée de participer au dossier de la revue *Multitudes* consacré aux « contre-fictions », mais pour la grande qualité des échanges que nous avons pu avoir autour de la préparation de nos articles respectifs pour ce numéro ;

François Dieu, de l'Institut d'Études Politiques de Toulouse, qui m'a permis d'effectuer en 2008 un séjour de six mois au Centre d'Études et de Recherches sur la Police (CERP) qu'il dirige, ainsi qu'André Lemaître qui m'avait recommandé pour ce séjour.

Je dois à la bienveillance de nombreux interlocuteurs d'avoir pu améliorer mes travaux chaque fois que j'ai eu l'occasion d'en présenter des résultats intermédiaires lors de séminaires de recherche. Je tiens à remercier particulièrement Francis Chateauraynaud qui m'a accueilli deux fois, en 2001 et en 2006, à son séminaire de sociologie des controverses et des débats publics à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, pour y présenter quelques notes sur Orwell, l'emprise et la surveillance. Je remercie également les membres du Groupe de Sociologie Pragmatique et Réflexive pour leurs remarques et commentaires lors de ces présentations, en particulier Olivier Caïra, Didier Torny et Patrick Trabal. Je remercie également Laurence Bouquiaux et Vinciane Despret qui m'ont invité à parler de la Belgique au futur antérieur à l'occasion de leur séminaire de recherche en philosophie des sciences en 2010. Je remercie enfin les participants au séminaire *Empire* pour leurs réactions à mon exposé sur Burroughs et le Contrôle.

Ces remerciements ne seraient pas complets sans saluer mes collègues du Spiral qui co-construisent une communauté épistémique non seulement efficace et efficiente, mais aussi chaleureuse qu'un deuxième chez-soi. Faire partie de ce centre de recherches est un véritable privilège sur les plans humain et intellectuel. Gratitude et reconnaissance ! À Catherine Fallon, qui a su me recentrer sur ma thèse aux bons moments ; à Aurore François qui m'a non seulement permis de me consacrer à plein temps à l'achèvement de la thèse, mais a très gentiment relu des parties de ce texte ; à Pierre Delvenne, pour avoir élaboré avec moi un plan quinquennal scandinave, arrêté les trains entre Landen et Belfast et fait reculer la *grey goo* : rien *que pour* ça, merci ; à François Thoreau pour avoir donné un goût de pépito bleu aux STS ; à Grégory Piet pour son enthousiasme, sa gestion diligente des Après-midis de recherche en Science politique ainsi que pour son inépuisable capacité de compréhension à chaque nouveau retard pris dans nos projets ; à Jérémy Dodeigne, Kim Hendrickx, Geoffrey Joris, Céline Parotte, Nicolas Rossignol, Benedikt Rosskamp, Stéphane Rieppi, Stéphanie Rieppi-Vanhaeren, Aline Thiry : j'aurai, je vous le promets, un mot pour chacun d'entre vous !

Je n'oublie pas d'inscrire au générique mes anciens collègues et néanmoins amis du Spiral : Pascal Balancier, Yves Rogister, Bernard Cornélis, Clémence Massart, Martin Erpicum. Vos encouragements tout au long de ces années m'ont permis de tenir bon. Mention spéciale à

Patrick « pèyon » Gillon, qui a supporté mes humeurs et a su m'extirper de ma caverne quand il le fallait.

Je remercie également mes collègues du Département de Science Politique et de l'Institut des Sciences Humaines et Sociales, en particulier Min Reuchamps, Geoffrey Grandjean, Geoffrey Matagne, Patrick Italiano et Christophe Lejeune.

J'ai aussi une pensée particulière pour tous ceux qui m'ont formé à l'interprétation et à l'analyse des textes littéraires durant mes études de philologie romane : Jacques Dubois, Jean-Pierre Bertrand et Jean-Marie Klinkenberg. Je pense également à René Doutrelepon, qui fut le tout premier à m'encourager dans la voie d'une sociologie de la connaissance.

Merci à mon ami Frédéric Saenen qui a relu une partie de ce texte (et y a déniché une perle dont nous risquons de parler encore longtemps).

Julien, Benoît, Alexandre, Eric, Philippe, Charles, Anne-Lise ont partagé mes doutes, tergiversations et angoisses existentielles sans jamais se départir de leur confiance, de leur bonne humeur et surtout de leur amitié à mon égard. La prochaine fois, c'est ma tournée !

À tous ceux que je n'aurais pas cités ici et qui, de près ou de loin, ont manifesté leur intérêt ou leur soutien ces dernières années, j'exprime toute ma gratitude.

Je remercie particulièrement ma maman pour m'avoir soutenu pendant toutes ces années, ainsi que ma marraine.

Je me rappelle, sans me souvenir de son nom, avoir lu un chercheur remercier toutes les personnes que l'achèvement de sa thèse « avait fait *anormalement* souffrir » – inoubliable expression s'il en est... J'ignore s'il y a un degré de souffrance « normale » ou tolérable en la matière. Ce que je sais, en revanche, c'est que si Charlyne n'avait pas pris bien davantage que sa juste part dans les souffrances de son thésard, ce travail n'aurait jamais pu voir le jour. Je le lui dédie du fond de mon cœur.

**INTRODUCTION :**  
**PENSER AVEC LA FICTION**



# INTRODUCTION :

## PENSER AVEC LA FICTION

Dear reader! It rests with you and me, whether, in our two fields of action, similar things shall be or not. Let them be! We shall sit with lighter bosoms on the hearth, to see the ashes of our fires turn grey and cold.

Charles Dickens, *Hard Times*

### 1. Fortune de guerre

En janvier 1936, sous la pression intensive du lobby des vétérans de la Première Guerre mondiale, le Congrès américain votait une loi accordant à ces derniers le paiement anticipé de dix années de « bonus de guerre », de manière à soulager quelque peu leurs difficultés matérielles en ces temps de Grande Dépression. Lewis Gorin jr., étudiant en dernière année de science politique à Princeton, travaille à son mémoire sur Machiavel quand il apprend cette étonnante nouvelle. Face à ce qu'il voit comme un véritable racket cyniquement organisé par une minorité usant de son privilège moral aux dépens du Trésor américain, Gorin rumine une sorte de riposte basée sur le raisonnement suivant : si les anciens combattants d'hier peuvent percevoir dès 1936 des compensations qu'ils ne devraient toucher qu'en 1946, pourquoi les *futurs combattants de demain* ne pourraient-ils pas, eux aussi, toucher une avance sur les bonus que leur rapportera leur engagement dans les guerres que leur pays mènera forcément dans un avenir plus ou moins proche ?

Deux mois plus tard, lors d'un goûter au Terrace Club de Princeton, Gorin partage son idée avec son ami Thomas Riggs jr. et d'autres camarades de la même promotion dotés du même tempérament fiscalement et politiquement conservateur. Le mouvement des « Veterans of Future Wars » était né, pastichant ouvertement celui des Veterans of Foreign Wars qui était parvenu à obtenir le prépaiement de leurs bonus auprès du Congrès. La cause de ce « VFW » parallèle valait bien, elle aussi, un manifeste et des revendications, qu'allait bientôt publier le quotidien de leur université, le *Daily Princetonian* :

WHEREAS it is inevitable that this country will be engaged in war within the next thirty years, and WHEREAS it is by all accounts likely that every man of military age will have a part in this war,

We, THEREFORE, demand that the Government make known its intention to pay an adjusted service compensation, sometimes called a bonus, of \$1,000 to every male citizen between the ages of 18 and 36, said bonus to be payable the first of June, 1965. Furthermore, we believe a study of history demonstrates that it is customary to pay all bonuses before they are due. Therefore we demand immediate cash payment, plus three per cent interest compounded annually and retroactively from the first of June, 1965, to the first of June, 1935. It is but common right that this bonus be paid now, for many will be killed or wounded in the next war, and hence they, the most deserving, will not otherwise get the full benefit of their country's gratitude<sup>1</sup>.

Le manifeste connaît un tel retentissement que des dizaines de sections locales des Veterans of Future Wars se mettent à fleurir sur les campus à travers tout le pays : à Rutgers, c'est une « Association of Future War Propagandists » qui voit le jour ; au City College de New York, des « Foreign Correspondents in Future Wars » demandent à recevoir une formation spéciale en « écriture de récits d'atrocités et rédaction de dépêches patriotiques confuses » ; à Vassar, une « Association of Gold Star Mothers of Future Veterans » réclame une tournée d'inspection en France des sites qui serviront de « futurs cimetières pour nos morts » ; et pendant que les polytechniciens de Rensselaer lancent leur groupement local de « Future Profiteers » au nom des juteux contrats que la guerre leur permettra de signer, les jeunes filles du Sweetbriar College forment une organisation jumelle, les « Future Goldiggers », dont les membres auraient pour tâche de « s'asseoir sur les genoux des Futurs Profiteurs tandis qu'ils boiront du champagne pendant la prochaine guerre » (cité par Kauffman, 2008 : 79)<sup>2</sup>.

Ce qui avait débuté comme une farce étudiante un peu grinçante prend ainsi petit à petit des allures de mouvement social. À son apogée, l'organisation comptera 584 sections et plus de 50.000 membres cotisants. Une des raisons de ce succès tient sans doute à l'ambivalence du message véhiculé par les Veterans of Future Wars : élaboré à l'origine dans un esprit de conservatisme fiscal (la lutte contre la dilapidation d'argent public par l'administration

---

<sup>1</sup> Repris dans Gorin (1936 : 99).

<sup>2</sup> Kauffman (2008) cite principalement des sources journalistiques (une série d'articles paru dans *Time* aux mois de mars et d'avril 1936), ainsi que la notice réalisée par le site Museum of Hoaxes (lien permanent : [http://www.museumofhoaxes.com/hoax/archive/permalink/the\\_veterans\\_of\\_future\\_wars](http://www.museumofhoaxes.com/hoax/archive/permalink/the_veterans_of_future_wars) – consulté pour la dernière fois le 24 mai 2012), lequel renvoie aux mêmes sources, ainsi qu'à l'ouvrage qu'avait écrit Gorin (1936) pour tenter de consolider le mouvement naissant. L'action menée par les Veterans of Future Wars a récemment fait l'objet d'une monographie qui la replace dans le cadre de l'activisme étudiant (Whisenhunt, 2010).

Roosevelt), il pouvait aussi parfaitement séduire la gauche étudiante, pacifiste et antimilitariste américaine, qui finit d'ailleurs par donner une tonalité dominante au mouvement. Le salut adopté par ces vétérans d'un genre particulier (« hand outstretched, palm up and expectant ») cristallise à merveille cette ambiguïté : bras tendu dans une parodie de salut fasciste, mais la paume vers le haut dans un geste quémendeur, le corps tourné vers Washington, il stigmatise l'attitude des va-t'en-guerre pressés d'en découdre avec l'Allemagne nazie et de précipiter l'Amérique dans une aventure militaire, sans toutefois cesser d'attirer l'attention sur la gabegie des bonus de guerre.

Un an après son lancement en fanfare, le mouvement s'était pourtant essoufflé : les caisses du Trésor américain étaient vides et l'attention déjà tournée vers la campagne présidentielle. Hormis l'adoption d'une résolution isolationniste (demandant au Congrès de conditionner toute entrée en guerre à un référendum à la majorité des trois quarts des résidents des États de l'Union), le mouvement n'avait guère réussi à convertir sa verve potache initiale en mobilisation politique durable et en action collective coordonnée. En termes de certification et de reconnaissance par les autorités, tout au plus avait-il réussi à dérider Madame Roosevelt et à faire tomber les réticences du Doyen de Princeton<sup>3</sup>. Le mouvement avait certes contribué à enrichir le « répertoire »<sup>4</sup> d'actions de protestation contre la guerre, mais les quelques tentatives pour le faire renaître de ses cendres dans les années cinquante (au début de la guerre de Corée), puis dans les années deux mille (après l'invasion irakienne) tendent à montrer que la figure peine à être réactivée, comme si elle avait perdu son pouvoir d'évocation. Bref, si on se contentait d'une analyse dans les termes de la *politique du conflit* (Tilly et Tarrow, 2008), les Veterans of Future Wars donneraient toutes les apparences d'un mouvement manqué.

---

<sup>3</sup> Le Doyen avait fini par se laisser convaincre que ce mélange de « chahut étudiant et de protestation contre la glorification de la guerre » démontrait au moins « la détermination de la jeunesse à redonner au monde désordonné de leurs pères un peu plus de santé mentale » – cité par Leitch (1978, notre traduction), « Veterans of Future Wars ». Disponible en ligne :

[http://etcweb.princeton.edu/CampusWWW/Companion/veterams\\_future\\_wars.html](http://etcweb.princeton.edu/CampusWWW/Companion/veterams_future_wars.html) (consulté pour la dernière fois le 24 mai 2012).

<sup>4</sup> Si, avec Tilly et Tarrow, on entend par « représentations » les « modalités familières et standardisées auxquelles fait appel un ensemble d'acteurs politiques pour adresser une revendication collective à un autre ensemble d'acteurs politiques », un répertoire sera constitué, à un niveau supérieur, par un « ensemble préexistant de représentations qui s'offrent, dans un contexte donné, à un ensemble donné d'acteurs politiques » (2008 : 32).

Comble de l'ironie, Gorin et Riggs ainsi que tous les membres originaux du mouvement, sauf deux (l'un à la suite d'un accident de voiture, l'autre pour travailler dans la sidérurgie), auront servi à l'étranger durant la Deuxième Guerre mondiale – opposant ainsi le plus cinglant démenti à ceux qui avaient mis en doute leur patriotisme. Il y aurait là, a-t-on envie de croire, matière à roman ou adaptation cinématographique : un épisode méconnu de la vie politique américaine des années trente illustrant, sur un mode d'expression particulier, les aspirations pacifistes et isolationnistes d'une large partie de la population.

### *1.1. Futurs antérieurs*

Si l'aspect narratif de cette affaire a bien retenu notre attention, les Veterans of Future Wars nous intéressent cependant pour d'autres raisons, qui tiennent à une série de traits caractéristiques et de propriétés exemplaires qu'ils partagent avec le type d'objets et de dispositifs étudiés dans nos travaux, et en particulier les catégories de « futur antérieur » et de « simulacre » construites pour en rendre compte. Pour faire connaissance avec ces notions, revenons un instant à ce manifeste par lequel tout a commencé. Deux enseignements majeurs peuvent en être tirés.

En premier lieu, les signataires adoptent une *temporalité* particulière, immédiatement repérable, qui les projettent dans un avenir décrit comme « inévitable » : dans la mesure où leur pays sera forcément engagé dans des conflits armés au cours des trente prochaines années, il est plus que vraisemblable que leur génération sera amenée à y prendre part. Le temps se trouve, d'une certaine manière, annulé par ce raisonnement : demain, c'est déjà aujourd'hui ; nous ne sommes pas en 1935, mais en 1965. Toute pondération de ces engagements futurs en termes de « risque » est de ce fait rendue inutile : la certitude quant à la survenue de cet avenir catastrophique dispense de réfléchir à son sujet en termes de probabilités. La seule incertitude réside dans l'issue, éventuellement fatale, qui hypothèque la récompense dont certains, « les plus méritants », pourraient se voir privés par leur mort anticipée. D'un strict point de vue financier, il est donc raisonnable d'envisager la valeur *actuelle* de ces engagements futurs et de souhaiter la jouissance immédiate des compensations matérielles promises à ceux qui effectuent leur devoir militaire pour leur patrie. Soit, en première estimation, 1.000 dollars pour chaque citoyen américain de sexe masculin, auxquels s'ajoutent trois pourcents d'intérêts composés sur trente ans. Qu'il ne s'agisse pas d'aversion

au risque, mais de son exact opposé, c'est bien ce que les véritables anciens combattants ne pouvaient percevoir dans cette requête paradoxale : en traitant Gorin et ses amis de « roquets insolents » et de « lâches », ils se situaient sur le terrain de l'affrontement physique que les étudiants, loin de vouloir éviter, étaient en réalité assurés de devoir occuper un jour. Les Veterans of Future Wars avaient fait leur, en en détournant la portée, la célèbre réplique du héros de la guerre d'indépendance des États-Unis John Paul Jones lorsque, son navire en feu, celui-ci refusa la reddition en s'exclamant : « *I have not yet begun to fight* ».

Deuxièmement, cette posture des Veterans of Future Wars consistant à agir comme si l'avenir était non seulement certain, mais déjà survenu, n'aurait pas la même efficacité si elle n'était pas *mise en fiction*, scénarisée par un dispositif fictionnel. L'efficacité pragmatique du manifeste tient autant à l'énoncé proprement dit de sa requête qu'au mode d'énonciation chargé de la porter sur l'espace public. Au long de nos travaux, nous appellerons « futur antérieur » le dispositif fictionnel en charge de cette forme de temporalité « actualisante », qui fait glisser le devenir dans le présent pour mieux en contrecarrer la réalisation. Car il ne faut pas s'y tromper : la catastrophe n'est décrite comme inévitable et déjà advenue que pour restituer au destinataire du message une certaine « puissance d'agir ». Davantage qu'une révélation de nature eschatologique, il s'agit en réalité d'un mode particulier de mise en alerte. L'exercice proposé par les Veterans of Future Wars en appelle à notre capacité à imaginer des possibles, conçue comme une dimension de notre sens pratique : si les guerres futures sont inévitables, ne devrions-nous pas justement tout faire pour les éviter ? C'est le passage par la fiction qui permet cette expérience de pensée : le destinataire est invité à habiter un monde, décrit comme le nôtre, dans lequel une génération de jeunes gens structurés en groupe de pression pourraient disposer à l'avance d'une « compensation » pour des services à rendre sur de futurs théâtres d'opération. Comment faire pour que ce monde reste, justement, du domaine de la fiction ? Telle est la question à laquelle le manifeste charge implicitement le lecteur de répondre. Cela fait partie, pour ainsi dire, de ses conditions de félicité que le lecteur prenne le relais. S'il vaut son pesant d'humour noir et de cynisme glacé, il opère également une sorte de transfert de responsabilité qui est une caractéristique des « futurs antérieurs ».

Nos travaux construisent cette notion de futur antérieur au départ d'un autre dossier, celui des nouvelles technologies de surveillance et de contrôle social (cf. texte 3). Les progrès continus

en matière de gestion des données personnelles et de *monitoring* des espaces publics constituent, depuis très longtemps, un sujet d'inquiétude pour les spécialistes comme pour les citoyens. Les premières évocations de la figure de *Big Brother* pour étayer la menace d'un glissement de nos sociétés vers le totalitarisme remontent aux années soixante, lorsque le journaliste et critique social Vance Packard publie *The Naked Society* (1964), premier ouvrage à faire connaître au grand public les techniques d'intrusion dans la vie privée utilisées par le gouvernement et les grandes entreprises : « If Mr. Orwell were writing his book today rather than in the 1940s his details would surely be more horrifying » (1965 : 25). Dix ans plus tard, dans un contexte sociologique académique cette fois, James B. Rule (1974) publie la première enquête complète sur les pratiques de gestion de fichiers par des administrations publiques (casiers judiciaires, données de crédit ou d'assurance, permis de conduire). *1984* lui sert de modèle cognitif pour comparer les méthodes utilisées par les agences qu'il étudie – dont la plupart en sont encore à l'âge de la carte perforée.

Les références à Orwell, *1984* ou *Big Brother* représentent donc une constante de ce dossier : l'importance et la valence que leur donnent les auteurs en font un excellent configurateur, qu'il s'agisse de montrer la vraisemblance du roman, comme c'était encore le cas dans les années soixante et septante, ou pour la contester, à la fin des années nonante au moment de l'explosion des réseaux informatique – avant que le 11 septembre ne se charge finalement de ramener l'acteur étatique et gouvernemental au centre des inquiétudes. L'alerte peut donc passer par la référence à un dispositif fictionnel, romanesque en l'occurrence.

### *1.2. Simulacres*

Revenons brièvement aux Veterans of Future Wars. Comment le dispositif assure-t-il son caractère fictionnel ? Celui-ci passe par la signature anonyme et collective au nom d'une parodie d'organisation qui se dénonce clairement comme telle – tout Américain pouvant alors reconnaître, sous l'appellation parodiant, l'allusion aux Veterans of Foreign Wars, organisation bien réelle et très présente dans la vie publique, et qui avait fait pression pour le paiement anticipé de leurs bonus. Les signataires passent ici par une sorte de « nom multiple »<sup>5</sup> (Home, 1987) qui permet d'identifier une revendication collective en l'incarnant

---

<sup>5</sup> Stewart Home est l'artiste protéiforme à l'origine de la notion de « nom multiple » : « ...a name that refers to an individual human being who can be anyone. The name is fixed, the people using it aren't. » (1987 : 9). Lui-

dans un corps constitué fonctionnant comme un personnage fictif. Les déclinaisons et réappropriations multiples du nom même des VFW montrent comment ce personnage lui-même avait déjà gagné progressivement en autonomie et commencé à se construire une histoire. Il serait bien entendu exagéré de comparer les Veterans of Future Wars à la création de personnages imaginaires collectifs à la carrière confirmée, comme le général Ludd, le sous-commandant Marcos ou, plus récemment, un nom multiple comme Luther Blissett (derrière lequel agissent sans doute des dizaines d'individus)<sup>6</sup>. Mais il s'agit foncièrement du même mécanisme : une fois proposée, la figure anonyme est disponible et endossable par quiconque souhaite prendre le masque. Il n'est dès lors pas étonnant de voir le souvenir des Veterans of Future Wars régulièrement réactivé de nos jours par les praticiens de la guérilla sémiotique et du *culture jamming* (ou détournement culturel), qui opèrent à la frontière de l'activisme politique, de la pensée critique et du monde de l'art.

Quelques-unes de ces pratiques font partie des objets privilégiés de nos travaux, sous le concept général de « simulacre ». Pour notre propos, le caractère fictionnel au sens large importe cependant davantage que cette modalité particulière de la mise en fiction qu'est le nom multiple. C'est toute une dynamique *contre-fictionnelle* que nous cherchons plus généralement à saisir à travers les catégories de futur antérieur ou de simulacre. Or, si les Veterans of Future Wars fournissent, on l'a vu, une bonne illustration du fonctionnement d'un futur antérieur, il leur manque un trait essentiel pour faire un bon simulacre au sens où nous l'entendons : la dissimulation quant à ses intentions, la minimisation des indices pouvant identifier son statut ludique ou sérieux, l'*ironisation* complète du dispositif qui travaille à la

---

même avait proposé le personnage de Monty Cantsin, première « open pop star », qui n'a cependant connu aucune diffusion au-delà des cercles « néoistes » – terme donné par Home à son mouvement, qui se voudrait une parodie de courant artistique en –isme, dont la philosophie est proche des pratiques de détournement auxquelles nous faisons référence dans nos travaux, notamment des musiques industrielles (cf. textes 1 et 5). Voir aussi Autonome a.f.r.i.k.a.-groupe *et al.* (2011 : 36-42).

<sup>6</sup> Luther Blissett est le nom multiple d'un collectif d'artistes européens qui s'est distingué, entre 1994 et 1999 (le temps d'un « plan quinquennal »), par une série de mystifications et de canulars, répandant des fausses nouvelles pour ensuite les démentir, dans le but de montrer à la fois le manque de sérieux des professionnels de l'information et la crédulité du public à leur égard. Ils ont, par exemple, réussi à faire croire à la disparition d'un artiste imaginaire à la frontière italo-slovène, à une recrudescence de messes noires et de rituels sataniques dans la région de Viterbo, ou encore à l'existence d'un artiste serbe de performance art, Darko Maver, qui aurait été emprisonné dans son pays pour avoir voulu attirer l'attention sur la guerre en Yougoslavie au moyen d'œuvres hyper-réalistes. Voir le site <http://www.lutherblissett.net/> et son prolongement, le collectif Wu Ming : <http://www.wumingfoundation.com/index.htm> (consultés pour la dernière fois le 24 mai 2012).

déroute du destinataire, forcé de recourir à un intense travail d'inférence pour conclure qu'il s'agit d'une fiction, d'un énoncé « de second degré ».

Notre approche du simulacre s'est construite sur l'analyse de l'œuvre de l'écrivain américain William S. Burroughs, ainsi que d'un mouvement artistique, la musique industrielle, qui peut être décrit comme la mise en œuvre dans le champ des musiques populaires des tactiques théorisées par l'écrivain. Souvent associé à la *Beat Generation*, Burroughs a développé des techniques d'écriture, dont le *cut-up* est la plus connue, fondées sur une conception du langage comme entité biologique aspirant au « Contrôle » de l'individu, c'est-à-dire l'emprise sur la conscience de celui-ci par l'intériorisation d'injonctions que le sujet prendra pour ses propres désirs librement formulés. Dans un tel univers régi par le principe de la servitude volontaire, la seule possibilité d'affranchissement viendrait, selon Burroughs, de la réappropriation, à des fins inversées, des techniques d'oppression et de manipulation. C'est en parlant le langage de la cible, en reproduisant son fonctionnement, en retournant ses armes contre elles que nous pourrions reconquérir une forme d'autonomie. Les musiques industrielles ont fait de cette stratégie leur mode d'expression privilégié.

Le mimétisme et la simulation y jouent un rôle si fondamental, dans des dispositifs fictionnels si originaux, qu'il nous a semblé pertinent de lui donner un nom déterminé, le simulacre. Celui-ci est une manière de rendre visible une pratique dont ni l'ironie, ni la parodie, ni la mystification ne rendent compte avec satisfaction. L'ironie au sens rhétorique fonctionne davantage sur des segments courts, jamais sur des objets d'une telle ampleur ; au sens romantique, puis moderne, elle est plutôt une tonalité qui imprègne le discours ou caractérise des situations narratives particulières, comme lorsque nous parlons d'ironie des choses (Schoentjes, 2001). La parodie suppose quant à elle une déformation de la cible, manifestée par des traits explicites, qui est absente de notre simulacre. Enfin, la mystification suppose une tromperie à laquelle le simulacre ne se réduit pas. Il s'agissait aussi de caractériser, avec ce nom, des dispositifs qui dépassent le seul contexte de Burroughs et des burroughsiens.

La satire du mouvement des anciens combattants par les Veterans of Future Wars est trop appuyée pour laisser le moindre doute quant à sa portée parodique. Elle ne constitue donc pas un simulacre au sens où nous l'entendons. La question n'est d'ailleurs pas tant de savoir pourquoi ils n'ont pas eu recours à une forme plus proche du simulacre que de déterminer



quel serait, de manière générale, l'intérêt d'une telle pratique pour un énonciateur quelconque. Pourquoi chercher à transformer un acte de « feintise ludique » comme la fiction en acte de « feintise sérieuse » (Schaeffer, 1999), qui l'assimilerait pour ainsi dire au mensonge et à la tromperie ?

La réponse à ces questions réside, comme pour le futur antérieur, dans l'effort de mise en situation et d'exploration de possibles suscité par la fiction. Simulacre et futur antérieur intensifient des propriétés cognitives et pragmatiques présentes en germe dans tout dispositif fictionnel. Tous deux représentent des modalités du pouvoir de configuration et d'« encapacitation » (ou d'*empowerment*) de la fiction. Qu'un grand nombre d'acteurs fassent usage de ces stratégies pour exercer un effet sur leur environnement politique et social n'a dès lors en soi rien de surprenant. Comment rendre compte de ces usages en des termes qui ne les réduisent pas à des répertoires de la politique du conflit (Tilly et Tarrow, 2008), à des opérations de « traduction » (Callon, 1986) ou à des schèmes discursifs et argumentatifs ? Le politologue a-t-il quelque chose à apprendre de ces pratiques dès lors qu'il les envisage non pas comme des objets, mais comme des entreprises comportant une visée de connaissance éventuellement susceptible de faire progresser sa propre démarche ? Quels seraient le sens et la portée d'une approche narrative du politique ? Tels sont, sommairement résumés, quelques-uns des enjeux des travaux réunis ici.

## 2. Travaux et fils conducteurs

Le dossier rassemblé pour cette thèse comprend cinq textes dont la publication s'est échelonnée sur dix ans (les deux premiers en 2002, les trois suivants entre 2010 et 2012), dans des contextes éditoriaux et disciplinaires variés : un chapitre d'ouvrage pour un volume encyclopédique allemand sur les musiques électroacoustiques (texte 1) ; trois articles pour des numéros thématiques de revue portant sur la réalité (texte 2), l'utopie/uchronie (texte 3) ou les contre-fictions (texte 5) ; une communication pour un colloque de science politique sur le thème de la puissance, remaniée pour la publication en volume des Actes (texte 4).

Bien qu'ils s'adressent à des publics différents (philosophes, musicologues, sociologues, politologues) avec leurs propres exigences théoriques, critères de validation ou normes

discursives, ces textes participent d'un même effort de réflexion sur le rôle de la fiction dans la production et la circulation des connaissances, et sur l'usage que les sciences politiques et sociales pourraient faire de telles connaissances en tant que représentations concurrentes ou complémentaires du monde social. Ils tirent ainsi leur cohérence d'une série d'objets communs, de questionnements convergents et de problématiques interreliées que la présente introduction se propose de dégager et de clarifier.

De manière à faciliter la référence à ces travaux dans la suite de ce texte introductif, les textes ont été numérotés de un à cinq dans l'ordre chronologique de leur publication, qui est aussi celui de leur succession dans la thèse :

TEXTE 1 : « *'Industrial Music For Industrial People'* : les musiques industrielles, explicitation d'un projet critique », version française originale intégrale du chapitre publié en allemand sous le titre « *'Industrial Music for Industrial People'* : Musik als Gesellschaftskritik » (2002), trad. allemande de Pascal Decroupet, in Elena UNGEHEUER (Hrsg.), *Elektroakustische Musik*, Laaber : Laaber-Verlag, *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert* 5 (14 Volumes), p. 111-133.

TEXTE 2 : « William S. Burroughs, du *cut-up* au simulacre : la réalité aux confins du contrôle » (2002), *Réseaux : Revue interdisciplinaire de Philosophie Morale et Politique*, 94-95-96 (« La Réalité existe-t-elle ? »), p. 151-174.

TEXTE 3 : « Futurs antérieurs et précédents uchroniques : l'anti-utopie comme conjuration de la menace » (2010), *Temporalités*, 12 (« Utopies/Uchronies »), mis en ligne le 15 décembre 2010, disponible sur le site : <http://temporalites.revues.org/1406>

TEXTE 4 : « Argument du contrôle et scénarisation : une approche narrative du pouvoir » (2011), in Sophie WINTGENS et Grégory PIET (dir.) (2011), *La Puissance : débats autour des jeux et des enjeux du pouvoir*, Actes des Après-midis de recherche du Département de Science politique de l'ULg, 2011/2, Liège : Les Éditions de l'Université de Liège, p. 21-46. Texte (remanié en vue de la publication en volume) de la communication présentée le 27 avril 2011 lors du 4<sup>e</sup> Après-midis de recherche du Département de Science politique de l'ULg.

TEXTE 5 : « Contr(ôl)e-fiction : de l'*Empire* à l'*Interzone* » (2012), *Multitudes*, 48 (« Contre-fictions »), p. 106-117.

S'ils portent sur un nombre restreint de thèmes récurrents (l'art et la littérature comme critique politique et sociale ; la figure de l'écrivain américain William S. Burroughs et sa notion de « Contrôle » ; le récit et la fiction comme lieux de pouvoir), ces textes sont surtout traversés par une série de questions de recherche qui donnent lieu à des traitements et à des positionnements différents d'une publication à l'autre. Les fils directeurs entre les premiers et les derniers textes présentent ainsi de nombreux points de tension, notamment quant à la nature même du « savoir fictionnel » et de son usage possible en sciences politiques et sociales. Les cinq sections suivantes de cette introduction seront consacrées à l'exploration de ces fils directeurs et à l'espace de variations ouvert par leur évolution au cours de nos travaux.

Les sections 3 et 4 clarifient la notion de fonction cognitive de la fiction, d'abord au sens large (section 3), puis en un sens limité à la littérature (section 4). La section 5 développe la notion de « forme fictionnelle », à travers la question des indices de fiction et de ses conséquences pour l'interprétation du simulacre ; nous y discutons notamment de l'apport de concepts issus des linguistiques de l'énonciation et de la pragmatique cognitive. La section 6 revient sur la notion de « prise », qui nous a servi de modèle sociologique implicite pour comprendre la fonction cognitive de la fiction ; elle élucide aussi notre rapport à la sociologie pragmatique à laquelle nous nous référons souvent dans nos travaux. La section 7, enfin, porte sur la dimension spécifiquement narrative des dispositifs fictionnels investigués, et sur les articulations possibles entre les notions de récit et de pouvoir. Une dernière section 8 récapitulera les principaux enseignements de cette introduction.

### **3. Fonction cognitive de la fiction**

Quels sont les rapports entre les mondes construits par la fiction et la réalité dans laquelle ils prennent place ? Quel rôle la fiction joue-t-elle dans notre expérience et notre appréhension du monde ? La fiction peut-elle véhiculer des contenus de savoir ou constituer en elle-même

une source de connaissance ? Si oui, quel serait le statut de cette connaissance, sa portée et ses limites ? Autrement dit, la fiction exerce-t-elle une fonction cognitive ?

La question se pose à trois niveaux qu'il importe de bien distinguer : premièrement, le lien entre connaissance et type de fiction envisagé ; ensuite, la détermination des objets de connaissance qui s'offrent à la fiction ; enfin, le rapport plus ou moins coopératif entre les connaissances fictionnelles et les autres formes de connaissance.

### *3.1. Connaissance fictionnelle et formes d'expression*

Bien que le domaine de la fictionalité s'étende des jeux de simulation à certains objets des mathématiques, en passant par toute la gamme des arts mimétiques (photographie, cinéma, arts plastiques, arts de la scène, etc.), la littérature tend à conserver dans ce débat une place privilégiée qui peut se révéler trompeuse. En effet, plaider pour l'existence d'une fonction cognitive de la littérature n'équivaut pas à prouver ou à élucider la fonction cognitive de la fiction au sens large : toute fiction n'est pas littérature, toute littérature n'est pas fiction. Y a-t-il un savoir *spécifique* à *chaque* pratique fictionnelle, ou s'agit-il d'une capacité intrinsèque de la fiction que chaque forme ou domaine d'expression exploite avec les moyens qui lui sont propres ? Existe-t-il, en l'occurrence, quelque chose comme une « connaissance littéraire » ou bien des moyens littéraires de parvenir à la connaissance (nous verrons que ce n'est pas la même chose), comme il y aurait une connaissance picturale ou un mode épistémique spécifique à la photographie ?

Parmi les dispositifs fictionnels investigués dans nos travaux, la littérature occupe un rôle central qui justifie de s'interroger sur la fonction cognitive spécifique qui peut lui être prêtée (cf. *infra*, section 4). Cependant, le programme de recherche que nous tentons de développer porte sur la fiction au sens large et non strictement sur la fiction littéraire. Le texte 4 propose ainsi une réflexion sur des dispositifs empruntés à l'art contemporain, au cinéma et à l'activisme politique (notamment, pour ce dernier, à travers deux exemples dans lesquels on peut reconnaître de lointains descendants de nos Veterans of Future Wars). Quant au texte 1, il porte intégralement sur un objet musical, c'est-à-dire une forme d'expression non représentationnelle.

Que peut bien signifier l'idée qu'une musique puisse transmettre un contenu cognitif ou apporter une forme de connaissance à son auditeur ? En réalité, les musiques industrielles dont il est ici question, pas plus que n'importe quel autre genre musical, n'apparaissent sans discours d'escorte, informations contextuelles ou vocabulaire de description – elles en sont même particulièrement saturées. On est ainsi fondé à penser que le langage est présent dans tout dispositif fictionnel, ne serait-ce qu'à titre de commentaire ou de paratexte valant comme instructions sémantiques pour son interprétation. Il est également présent en aval à travers les effets pragmatiques que le dispositif suscite : dans le cas des musiques industrielles, c'est le processus d'inférence déclenché par la configuration d'ensemble, dans laquelle la performance musicale n'est qu'un élément parmi d'autres, qui est porteur d'une dimension cognitive. La stratégie de communication artistique de groupes industriels comme Throbbing Gristle ou Laibach (cf. texte 1), à laquelle nous avons donné le nom de simulacre, amène le destinataire à s'interroger sur le statut même du dispositif qu'il a sous les yeux : ludique ou sérieux ? « pour de vrai » ou « pour de faux » ? C'est en tant que forme exploitant la frontière entre fiction et non-fiction que le simulacre met en jeu une fonction cognitive.

Du point de vue du rapport entre connaissance et type de fiction, nous formulons ainsi l'hypothèse que le savoir fictionnel est un savoir *distribué* : il se situe à la fois au niveau du dispositif proprement dit, dont il exploite les moyens et les ressources spécifiques, et à celui des compétences interprétatives du lecteur qu'il construit.

### 3.2. Fiction et objets de connaissance

En première approximation, on peut définir la fonction cognitive de la fiction comme la capacité de celle-ci à se référer à la réalité, à produire des connaissances sur le monde ou à contenir à son sujet des représentations prétendant à la vérité. Aucun de ces termes (référence, réalité, connaissance, représentation, vérité) ne va évidemment de soi ; on n'a pourtant pas à redouter de devoir les éclaircir un à un avant de s'autoriser à parler de valeur cognitive de la fiction. En particulier, il serait faux de croire qu'une conception sophistiquée de la vérité est nécessaire pour tenir cette position : la vérité au sens ordinaire suffit<sup>7</sup>. La précision a son

---

<sup>7</sup> En l'occurrence, nous nous contenterons de la définition tripartite « néo-classique » de la connaissance comme *croyance vraie justifiée*, qui suppose trois conditions à réunir : la condition de croyance, la condition de factivité et la condition de justification. Pour savoir que *p*, il faut à la fois (i) croire que *p*, (ii) que *p* soit vrai et (iii) que *p* soit justifié, ou que nous ayons de « bonnes raisons » de croire que *p* est vrai (Engel, 2007 : 22). Dans notre

importance : il est en effet tentant de résorber le fossé entre fiction et connaissance en déconstruisant au préalable la notion de vérité (ou de connaissance, ou encore de réalité objective) pour lui faire assumer un contenu cognitif, quel qu'il soit, indépendamment de sa capacité à faire la différence avec d'autres formes de croyances. Il est plus facile d'adhérer à l'idée d'une fonction cognitive de la fiction quand on se fait de la vérité une conception faible ou fortement atténuée. Promouvoir ainsi la fiction en rabaissant la connaissance ou en neutralisant la vérité est une stratégie certes peu coûteuse, mais qui ne peut mener qu'à une fonction épistémique fortement dévaluée. Pour parler de fonction cognitive de la littérature, il faut d'abord réussir à montrer que la littérature a affaire à des choses comme la vérité, la réalité ou la connaissance. Comme le font remarquer Lamarque et Olsen :

... s'il n'y a pas de lien essentiel entre la littérature et la vérité, alors toute cette entreprise intellectuelle [de déconstruction] ne peut apporter qu'une contribution marginale à la *théorie littéraire* conçue comme *théorisant sur la littérature*. L'erreur fondamentale est de supposer que vous avez besoin d'une théorie épistémologique ou métaphysique bien développée – sur la vérité ou le monde ou le moi – avant que vous puissiez vous prononcer sur les valeurs de la littérature ou, dans une veine plus théorique, évaluer les mérites des conceptions de la littérature du type "pas-de-vérité" ou pro-vérité" (1994 : 2-3, cité et traduit par Bouveresse, 2008 : 33).

C'est parce qu'ils maintiennent un haut niveau d'exigence quant à la portée de ces notions que des théoriciens de la fiction comme Lamarque et Olsen s'opposent à l'idée que la littérature puisse être porteuse de vérité(s), sinon de manière marginale ou accidentelle. Leur position « pas-de-vérité » ne s'assimile donc pas à une forme de scepticisme quant à la vérité en général. En toute rigueur, cela signifie aussi que défendre, en retour, une position « pro-vérité » suppose de préciser *de quelle connaissance* la littérature peut être objet, ou quel rapport entretiennent avec la réalité les mondes fictionnels qu'elle construit. Sans trop entrer à ce stade dans les détails de la discussion, nous dirons que les « pro-vérité » se partagent entre une conception qu'on pourrait qualifier de « maximaliste », selon laquelle la littérature vise la connaissance en général, et une conception « minimaliste », limitée à une forme particulière de connaissance, souvent la connaissance pratique ou la connaissance morale. Au premier

---

discussion, la place tenue par le critère de justification est tenue par le mode de recherche, d'acquisition et d'exposition de la connaissance propre à la pratique envisagée (littérature, cinéma, photographie, etc.). Remplacer le critère de justification ne dispense pas de réfléchir à la possibilité de « tester » ou non les vérités fictionnelles ou littéraires ; Caïra (2011 : 39-68) a récemment proposé une formalisation originale de « domaines de validité » de la fiction au départ de l'opposition mimétique/axiomatique. Pour un état de la question en philosophie analytique, voir Engel (2007) et Dutant (2010).

groupe appartient Jean-Marie Schaeffer (1999), qui propose une théorie généreuse accordant à la fiction sous toutes ses formes un statut pleinement épistémique en raison même des processus cognitifs qu'elle active et présuppose à la fois. On peut y inclure également un théoricien de la fiction comme Jean-Jacques Lecercle, qui reprend les arguments de Schaeffer pour les appliquer plus étroitement à la littérature de fiction :

... il y a, dans un texte de fiction, toujours quelque chose à apprendre sur le monde, même si cet apprentissage est parfois fort indirect, et effectué à l'insu du texte ou de son auteur. (...) Si par "connaissance" on entend aussi "ma" connaissance – la connaissance que moi, individu particulier, j'acquies du monde, et pas seulement la connaissance générale accumulée par l'humanité dans son ensemble, alors la fiction, toute la fiction transmet ce genre de connaissance (Lecercle et Shusterman, 2002 : 178).

Même assortie de réserves quant au caractère individuel ou personnel des connaissances ainsi visées, qui l'oppose à l'universalité de ce que la science nous apprend, il s'agit d'une conception particulièrement ouverte et maximaliste de la fonction cognitive. À l'opposé, Ronald Shusterman, avec qui Lecercle dialogue dans leur ouvrage à quatre mains (*L'Emprise des signes*, 2002), défend une conception de la cognition strictement restreinte à la science et limite le savoir que comporte la littérature à une forme de « re-connaissance » : « ... la fiction n'est jamais une connaissance au sens strict du terme ; elle est au mieux une re-connaissance d'un savoir préalablement acquis et/ou un exercice interne de nos capacités de réflexion qui aboutit à une connaissance de soi et non du monde » (2002 : 145-146). Shusterman nie à la fiction toute ambition cognitive au sens large pour se replier, non sans dérision, sur le terrain de la « sagesse » et de la « richesse morale et psychologique des œuvres » :

Les romans d'un Balzac peuvent m'apprendre les dangers de la passion. Mais dès lors nous ne sommes plus dans le domaine du savoir. Les prétendues "vérités" psychologiques des fictions sont plutôt des injonctions, des éléments qui aident à forger un consensus socio-moral, et en cela on peut dire qu'elles sont du domaine de la "sagesse" (si l'on tient absolument à utiliser des termes honorifiques). Mais la sagesse n'est pas une connaissance nouvelle, elle est le mariage d'un savoir déjà acquis avec une connaissance de *soi*. C'est pour cela que je préfère parler de "re-connaissance littéraire" : si je ne connaissais absolument rien à la passion, une lecture de Balzac ne me permettrait pas d'"apprendre" quoi que ce soit (...) (Lecercle et Shusterman, 2002 : 154).

On peut se ranger à l'avis de Shusterman quant au fossé incommensurable entre fiction et science, et néanmoins prêter davantage à la fiction qu'il ne le fait. En réalité, une fois prise au sérieux et argumentée, la solution de repli qu'il préconise comporte une authentique défense

de la valeur cognitive de la littérature. C'est en tout cas ce dont est convaincu un philosophe aussi peu suspect d'équivoque relativiste que Jacques Bouveresse (2008), qui défend depuis longtemps une conception très exigeante de la littérature en termes de capacité morale et cognitive, chez des écrivains comme Robert Musil ou Karl Kraus. Il ne s'agit pas, chez lui, de doter la littérature d'un quelconque accès intuitif ou par anticipation à des connaissances que la science aurait ensuite pour tâche de tester et de démontrer. Il s'agit encore moins d'en faire le siège de connaissances d'essence, en un quelconque sens mystérieux ou mystique qui échapperait à toute épreuve empirique. Il ne faut attendre de la littérature une connaissance de la réalité ni différente, ni *a fortiori* supérieure à celle que nous pourrions acquérir par d'autres voies. La littérature est en revanche irremplaçable lorsqu'il s'agit de nous offrir une connaissance *pratique* ou *morale*, une connaissance de l'homme et de ce que signifie vivre une vie humaine<sup>8</sup>.

La confusion qui amène à sous-estimer ce rôle pourtant essentiel provient en partie du fait que certains attendent de la littérature qu'elle délivre une sorte de connaissance *propositionnelle*, sous forme d'une collection d'énoncés qui pourraient être, un à un, confrontés à l'expérience ou intégrés à notre corpus de savoirs. C'est, par exemple, l'attitude de Lecercle face à des énoncés singuliers tirés d'œuvres littéraires réalistes : ainsi, dit-il au sujet d'un roman maritime anglais publié pendant la Deuxième Guerre mondiale, « la totalité de l'intrigue est fictive, et pourtant chaque élément d'information est non seulement vraisemblable, mais réel » (Lecercle et Shusterman, 2002 : 177). Or, dit en substance Bouveresse, le type de connaissance que transmet la littérature ne se présente pas sous forme de propositions individuelles testables empiriquement, mais plutôt en tant qu'expérience globale, exercice de confrontation avec l'univers romanesque dans son ensemble. Il s'agit, pour reprendre une expression de Hilary Putnam (extraite d'un article qui a beaucoup contribué à réactiver le débat philosophique sur la fonction cognitive de la littérature), d'une connaissance *conceptuelle* :

Si je lis *Le Voyage au bout de la nuit* de Céline, je n'apprends pas que l'amour n'existe pas, que tous les êtres humains sont odieux et haineux (même si – et je suis sûr que ce n'est pas le cas – ces propositions devaient être vraies). Ce que j'apprends est à voir le monde comme il a

---

<sup>8</sup> Bouveresse construit sa position au fil d'un commentaire argumenté des remarques d'un petit nombre d'écrivains (Proust, Musil, Iris Murdoch) et de philosophes (Hilary Putnam, Martha Nussbaum, Cora Diamond) qui partagent cette conception cognitive minimale d'une littérature capable de prendre en charge une forme de connaissance morale.



l'air d'être pour quelqu'un qui est sûr que cette hypothèse est correcte. Je vois quelle plausibilité a cette hypothèse ; à quoi ressembleraient les choses si elle *était* vraie ; comment on pourrait penser éventuellement qu'elle *est* vraie. Pourtant, il n'est pas correct de dire que ce n'est pas du tout de la connaissance ; car être conscient d'une nouvelle interprétation des faits, même si c'est de façon perverse, est une espèce de connaissance. C'est une connaissance d'une possibilité. C'est une connaissance *conceptuelle* (Putnam, 1976 : 488, cité et traduit par Bouveresse, 2008 : 59]

Or, c'est bien la dimension fictionnelle de l'expérience littéraire, plus précisément sa capacité de modélisation cognitive, qui permet de produire la « connaissance conceptuelle » dont parle Putnam. Pour reprendre la distinction apportée par le premier niveau de notre discussion sur la fonction cognitive (cf. *supra*, section 3.1), on peut dire que cette dimension cognitive apportée par la fiction n'appartient pas en propre à la littérature, mais s'y trouve mise en œuvre avec des moyens littéraires. On retrouve dans ce « voir comme » de Putnam les deux piliers de la mimésis de la tradition antique réunis par Schaeffer (1999) dans sa théorie cognitive de la fiction : d'une part, l'imitation platonicienne comme *feintise*, « faire-semblant », qui n'est qu'un moyen permettant l'immersion dans l'univers fictionnel ; d'autre part, l'imitation aristotélicienne comme *modélisation*, qui est le véritable but de tout dispositif fictionnel :

... son rôle [de l'immersion] est d'activer ou de réactiver un processus de modélisation mimétique fonctionnelle ; et elle le fait en nous amenant à adopter (jusqu'à un certain point) l'attitude (la disposition mentale, représentationnelle, perceptive ou actantielle) qui serait la nôtre si nous nous trouvions réellement dans la situation dont les mimèmes élaborent le semblant (Schaeffer, 1999 : 198).

Il serait excessif de prétendre que tous les états et dispositions suscités par la fiction produisent, comme la lecture de Céline l'a fait pour Putnam, une « nouvelle interprétation des faits » ou nous invitent à les envisager sérieusement comme « hypothèses » : de ce point de vue, *toutes les fictions ne se valent pas*. En revanche, dans la mesure où ces effets de vérité sont dus au moins en partie à la composante fictionnelle du dispositif romanesque, il est certain que la littérature n'est pas la seule à pouvoir s'en prévaloir. Il est donc possible de généraliser à d'autres conduites fictionnelles l'argument de Putnam. C'est le principe qui a guidé nos travaux, en particulier dans la construction des deux dispositifs fictionnels transversaux, futur antérieur et simulacre, qui débordent largement le seul cadre littéraire. Comme nous le verrons plus loin, ces concepts tirent pleinement parti de la « connaissance du possible » saisie par l'imagination à travers la modélisation fictionnelle.

### *3.3. Savoir fictionnel et connaissances légitimes*

Il ressort de la discussion du point précédent que la connaissance engagée par la fiction a partie liée avec l'immersion et la modélisation cognitive, la première étant un moyen au service de la seconde. L'opposition entre approches maximaliste et minimaliste n'a de sens que dans l'arène littéraire de ce débat : derrière la conception minimaliste défendue par Bouveresse, selon laquelle la littérature nous donne accès à une forme authentique mais limitée de connaissance pratique ou morale, nous venons de voir qu'il était en réalité possible de retrouver l'argument maximaliste, pour autant qu'on recherche la dimension fictionnelle derrière la forme littéraire. En revanche, le clivage demeure entre ceux qu'on pourrait qualifier de « continuistes », pour qui la fiction littéraire développe des savoirs qui peuvent être comparés aux savoirs scientifiques (le but et les moyens de la comparaison variant selon les approches et les auteurs), et les « discontinuistes » comme Lamarque et Olsen, Putnam ou Bouveresse qui s'y opposent farouchement.

La question se pose tout autant pour les savoirs produits par les sciences politiques et sociales : que faire d'écrivains, de cinéastes, d'artistes dont la connaissance du monde social semble corroborer celle des sociologues ? Faut-il y voir une simple connaissance par accident, une sorte de « savoir pré-scientifique » auquel il manquerait une méthodologie propre et des critères de validation empirique pour avoir droit de cité, ou y a-t-il entre les deux domaines des affinités plus profondes qui justifient de les « symétriser » au moins partiellement ? Pour autant qu'on accorde aux écrivains un crédit minimal en termes de saisie de mécanismes sociaux, quelle forme de coopération pourrait être la plus productive entre leurs savoirs et ceux des sciences sociales ?

Cette dernière série d'interrogations en lien avec la fonction cognitive de la littérature constitue en elle-même un deuxième fil directeur reliant nos travaux. C'est aussi, de tous, le fil qui aura connu les inflexions les plus sensibles d'un texte à l'autre.

#### 4. L'écrivain : objet, sujet ou instrument de savoir

##### 4.1. Le problème

Si l'on suit le raisonnement de Bouveresse, certains écrivains se verront plus volontiers que d'autres attribuer une valeur cognitive au sens minimal, parce qu'ils en ont fait l'éthique de leur écriture : ils se sont engagés dans une recherche de la connaissance morale à travers les moyens spécifiques à leur art. La question de la connaissance étant en elle-même une question normative, il n'est pas étonnant que les chercheurs qui la posent conservent une démarche évaluative lorsqu'ils sélectionnent des textes capables de supporter leurs exigences. Professer une sorte d'égale compétence de tous les récits de fiction serait contradictoire avec l'objectif même du programme visant à faire de la littérature une ressource cognitive à part entière. L'attention portée aux moyens spécifiquement littéraires de parvenir à la connaissance tend en conséquence à faire du style lui-même un enjeu épistémique : la connaissance passant par la forme, celle-ci ne saurait être ramenée à un simple véhicule indifférent ou transparent. Ceci explique sans doute la focalisation, excessive selon certains, sur la « fiction littéraire de qualité pour adultes » (Caïra, 2011 : 24) dans le débat contemporain. Ce choix ne provient pas toujours d'un souci de perpétuer le culte d'œuvres patrimonialisées par l'institution littéraire au détriment d'autres textes moins légitimes (d'écrivains de genre, par exemple), mais d'une recherche d'auxiliaires « de qualité » dans une démarche de connaissance.

Dans une telle perspective, c'est l'usage *instrumental* du texte source qui prime : l'interrogation quant au statut épistémologique de la connaissance littéraire ne préoccupera le chercheur que pour l'écart qu'il représente avec les énoncés recevables dans sa discipline. Tout au plus devra-t-il surmonter sa gêne ou son inconfort à recourir à un matériau en principe étranger à la nature de son entreprise, mais dont l'apport objectif doit être pleinement reconnu. Si, par exemple, un auteur comme Henry James occupe une place centrale dans la réflexion de Martha Nussbaum, c'est non seulement en vertu de propriétés spécifiques de ses récits qui intéressent la philosophe, mais aussi parce que celle-ci est convaincue que la pratique de la littérature exemplifiée par Henry James est sans équivalent philosophique :

Supposons que ce roman [*La Coupe d'or*] examine (...) des aspects essentiels de l'expérience morale humaine. Pourquoi, pourrait-on demander, avons-nous besoin d'un tel texte pour débrouiller ces questions ? Pourquoi ceux qu'intéressent la compréhension et la connaissance de soi ne pourraient-ils pas trouver tout ce dont ils ont besoin dans un texte qui expose et

défend ces conclusions sur les êtres humains directement et simplement, sans les complications des personnages et de la conversation, sans les complexités stylistiques et structurales de la littérature – sans même parler des détours, ambiguïtés et digressions propres à ce texte littéraire particulier ? Pourquoi ai-je envie de soutenir que ce texte est philosophique ? Et même si cela était acquis, pourquoi devrions-nous croire que c'est une pièce majeure ou irremplaçable de philosophie morale, dont le rôle ne peut pas être rempli par les textes que nous avons coutume de considérer comme philosophiques ? (Nussbaum, 2010 : 210)

La proposition de Nussbaum est tout autant un plaidoyer pour la valeur cognitive d'un roman comme *La Coupe d'or* qu'une reconnaissance des limites de sa propre discipline sous sa forme analytique conventionnelle, « style plat et sans surprise » (2010 : 16). Pour exprimer certaines connaissances morales dont la juste expression échappe au langage philosophique, nous n'aurions en réalité pas d'autre choix que de nous confronter à la lecture d'écrivains comme Henry James. S'instaurerait ainsi une relation de *complémentarité forcée* entre nos meilleurs savoirs et ceux engagés par la littérature. Il se pourrait que la narration littéraire soit la seule voie ouverte à l'exploration de certaines possibilités morales.

Une telle attitude est-elle recevable en sciences sociales, ou n'y verrait-on qu'une simple démission devant une entreprise rivale censée ne pas interférer avec la démarche scientifique, ou seulement sous certaines conditions déterminées et sous le contrôle interne de la discipline ? La sociologie est-elle capable de concéder que d'autres pratiques de représentations du social parviennent à des résultats partiels proches des siens ? Qu'en est-il, plus généralement, de l'affirmation du caractère « sociologique » de certains textes ? La question n'est pas tant de savoir si les sciences sociales peuvent recourir à la littérature pour faire progresser la connaissance morale : ce projet n'a de sens que pour les philosophes et, de manière générale, ceux qui réfléchissent sur ce qu'est une « vie bonne » pour un être humain<sup>9</sup>. Il s'agit plutôt de se demander si la sociologie peut, relativement à ses propres objets de

---

<sup>9</sup> Les prétentions de la sociologie à construire un savoir positif sont incompatibles avec la recherche de fondements de la connaissance morale, sauf à adopter sur ce sujet une position réaliste incompatible *a priori* avec le principe de neutralité axiologique. Le sociologue peut chercher à comprendre les raisons que se donnent les acteurs d'agir comme ils le font (et les contraintes diverses, sociales et situationnelles, qui pèsent sur ces raisons), ou se contenter d'explicitier les principes supérieurs communs qui guident leur action ; il devra cependant lui-même s'interdire de sanctionner certaines raisons ou de promouvoir certains principes parce qu'ils correspondraient à une réalité morale indépendante accessible à la connaissance (voir Jacquemain (2002) pour une discussion sur le cas, exemplaire de ce point de vue, de la sociologie de connaissance de Raymond Boudon). Autrement dit, il n'appartient pas au sociologue de fonder empiriquement les jugements normatifs des acteurs sociaux. Ceux-ci sont certes sujets de leur savoir moral : mais ce savoir lui-même, en tant que savoir socialement situé, ne peut-être qu'un objet de connaissance pour le sociologue. Nous reviendrons plus loin dans cette section sur l'alternative entre sujet et objet de connaissance.

connaissance, faire de la littérature un usage instrumental analogue à celui que Nussbaum développe pour le progrès de la connaissance morale. En d'autres termes, une œuvre littéraire peut-elle contribuer à faire avancer le savoir positif sur le monde social, à titre d'*instrument* de connaissance ?

Pour répondre à cette question, nous nous sommes donné comme laboratoire l'œuvre de l'écrivain américain William S. Burroughs. Il s'agit, à bien des égards, d'un choix radical. Burroughs a développé des pratiques d'écriture en accord avec un objectif avoué de « détruire toute pensée rationnelle » peu compatible avec l'idée d'un savoir organisé. Sa théorie du langage assimile le « mot » à un organisme viral colonisant l'individu. En guise de sociologie, il propose une conception du « Contrôle » qui oscille entre théorie de la conspiration et réductionnisme biologique. L'entreprise consistant à prêter à de telles considérations une forme de savoir linguistique et anthropologique, ou même une quelconque valeur cognitive, paraît d'emblée vouée à l'échec. Pourtant, à bien des égards, il n'est pas absurde de dresser des parallèles entre certains aspects de son œuvre et quelques-uns de nos acquis en sciences sociales. Son analyse des systèmes de communication, si délirante qu'elle paraisse, semble, par exemple, anticiper l'évolution des techniques de contrôle social ; son approche de la toxicomanie a d'étranges résonances avec ce que Foucault proposera sous le terme de biopolitique. Une fois formalisée, sa conception du pouvoir, malgré ses impasses et ses paradoxes, est suffisamment consistante pour nourrir un questionnement sociologique.

Si l'on voulait faire de l'œuvre de Burroughs un instrument de connaissance, il s'agirait donc d'être particulièrement sélectif et de disposer d'un bon tamis pour retenir ce qui paraît constituer une proposition digne d'intérêt. Une telle lecture s'oppose en cela à l'appréhension globale du texte de fiction en tant que modélisation cognitive que nous défendions dans la section précédente. Dans la mesure où elle semble attribuer une valeur à des énoncés individuels qu'elle compare un à un à leurs contreparties provenant de savoirs institués, elle se rapproche davantage d'une conception propositionnelle de la connaissance fictionnelle. Elle ne résout pas non plus le problème du « savoir par accident » ou de la validation empirique de tels énoncés singuliers, qui reste un point aveugle des approches continuistes. Enfin, toute fascination mise à part pour ce problème « don d'anticipation » (cf. *infra*, section 4.5) prêté à un écrivain comme Burroughs, le savoir mis en évidence chez ce dernier n'a en soi rien d'original – rien qui ne pourrait, en tout cas, être paraphrasé sans perte dans des termes

sociologiques conventionnels. L'usage instrumental des œuvres littéraires à des fins sociologiques semble ainsi s'opposer en tous points à l'approche de Nussbaum ou de Bouveresse.

### 4.2. Une démarche d'explicitation : Burroughs sujet de savoir

En fait, l'usage que nous faisons de Burroughs dans nos travaux a suivi une évolution qui témoigne d'un glissement très sensible dans notre rapport aux « savoirs à l'œuvre », pour reprendre l'expression de Michel Pierssens (1990). Du fait de sa troublante affinité avec certaines propositions sociologiques, l'œuvre de Burroughs semblait avant tout poser d'intéressants problèmes épistémologiques quant à l'opposition entre savoir « savant » et savoir « profane ». Qu'un écrivain parvienne, sans formation préalable au « métier de sociologue », à des conclusions proches de celles des sociologues professionnels, voilà qui ne peut manquer de remettre en question le rapport au sens commun qu'entretient la discipline. Plutôt que de conforter une différence qualitative entre représentations savantes et ordinaires du monde social, l'analyse de Burroughs semble plaider pour une conception plus modeste de la discipline, limitée à l'explicitation du sens commun et de la connaissance du social, envisagée comme une activité commune à tous les membres d'une société.

Pour le dire autrement, ce n'est pas en tant qu'instrument, mais *sujet* de savoir que Burroughs nous a d'abord intéressé. C'est plus tardivement que nous nous sommes posé la question d'une éventuelle valeur instrumentale de son œuvre, et donc des conditions d'une éventuelle et authentique collaboration cognitive entre littérature et sciences sociales. Dans nos travaux initiaux, il s'agissait surtout de saisir l'œuvre littéraire autrement que comme *objet* de savoir sociologique, simple matériau analysable avec les outils traditionnels de la sociologie de la littérature<sup>10</sup>. Le projet consistait précisément à échapper à l'alternative de l'*explicans* et de l'*explicandum* : Burroughs n'était ni un objet à expliquer, pris dans un dispositif de savoir, ni un instrument permettant de produire un savoir sur d'autres objets. En le traitant comme sujet

---

<sup>10</sup> Par exemple, en termes bourdieusiens (Bourdieu, 1992) : l'écrivain prenant position comme agent dans le champ littéraire envisagé comme champ de pratiques relativement autonome et structuré autour de luttes pour la reconnaissance ; l'œuvre littéraire en tant qu'inscrite dans cet espace, réfractant les positions et les dispositions de son auteur d'une manière qui annule la distinction entre analyses interne et externe du texte ; le lecteur enfin, pris au piège de l'*illusio* et des effets de croyance propres au champ littéraire, entraînant la dénégaration des mécanismes présidant à la production des biens symboliques.

de savoir, on lui prêtait la compétence pour constituer lui-même ses propres objets de connaissance avec les instruments à sa disposition.

C'est aussi la raison pour laquelle les deux premiers textes du recueil rappellent avec insistance leur portée limitée à l'*explicitation* : les savoirs que comporte l'œuvre de Burroughs y sont envisagés de manière immanente, sans être réduits à des modes de représentation du social présumés plus forts qu'eux. Cette démarche est également au cœur de la sociologie pragmatique dont ces premiers travaux se revendiquent (Boltanski, 1990 ; Boltanski et Thévenot, 1991). Le sociologue pragmatique renonce à ses propres ressources cognitives et abandonne pour ainsi dire toute prétention à valider ou à invalider les jugements résultant de l'activité critique des acteurs. La seule tâche qui incombe encore au chercheur, c'est de donner une description non-critique de cette activité, dans un métalangage qui ne fait que formaliser la compétence commune. Il renonce, par une sorte d'ascèse méthodologique, à toute explication d'ordre supérieur, particulièrement en termes de causalité sociale, d'intérêts ou de « bonnes raisons » – l'imputation d'intérêts, la recherche de causes et la justification demeurant la propriété exclusive des acteurs, qui, par ces activités, fournissent au sociologue son matériau de base. Les textes 1 et 2 visaient ainsi à capturer une sorte d'épure du « monde cognitif » burroughsien tel qu'il se donne à lire dans l'œuvre de l'écrivain, et tel qu'il a pu être habité et mis en pratique par la première génération de musiciens industriels.

Le premier effet d'une telle méthode est évidemment de neutraliser la valeur de vérité des énoncés critiques produits par les sujets de savoir. En dépit de ses dénégations, la sociologie pragmatique implique bien une forme de relativisme, ne serait-ce que par la manière dont elle accorde une égale dignité à toutes les productions cognitives, mais aussi par son assimilation de tout jugement de réalité à une justification morale ou normative. Sa stratégie de défense contre de telles accusations de relativisme consiste paradoxalement à *renforcer* la neutralité axiologique selon elle acquise au rang supérieur : c'est précisément parce qu'il serait impossible de distinguer explication et justification que le sociologue doit affirmer sa différence en explicitant les principes d'une sorte de « grammaire » de la critique sociale, qui constitue le seul savoir accessible et falsifiable. L'intelligibilité de second degré que le compte rendu sociologique est censé fournir n'apporte ni compréhension, ni explication : elle n'est qu'une redescription de l'activité critique commune.

Or, il est difficile de se défaire de l'idée que la seule démarche réellement pertinente en termes de connaissance est encore celle qui vise à en produire ; un vocabulaire de description, si sophistiqué soit-il, ne suffit pas, de ce point de vue, à constituer une connaissance. Le sociologue ne peut pas non plus totalement « prendre au sérieux » les jugements ordinaires des personnes, selon le leitmotiv de cette approche, s'il prétend par ailleurs n'avoir aucun intérêt pour le contenu de ces jugements, la manière dont ils se rapportent au monde et peuvent être évalués en termes de vérité et d'erreur. La sociologie pragmatique radicalise l'opposition entre objet et instrument, pour conclure qu'il n'existe au fond rien qui ressemble à de la connaissance du social. Ce faisant, elle commet l'erreur de confondre deux niveaux analytiques : c'est en effet une chose de traiter de la même façon, par décision de méthode, tout énoncé portant sur le monde social ; c'en est une autre de proclamer que tous se valent effectivement sur le plan cognitif<sup>11</sup>.

Traiter Burroughs comme sujet de savoir comportait donc une ambiguïté : les outils (constructivistes) de sociologie de la connaissance mobilisés pour y parvenir ne pouvaient que rendre caduque la question de la valeur de vérité de son œuvre. Ils étaient en cela inappropriés pour poser la question de sa fonction cognitive, qui n'a de sens que dans un cadre *réaliste* au sens minimal : pour être qualifiée de connaissance, une croyance quelconque doit correspondre, d'une manière ou d'une autre, à un état du monde, et nous apprendre quelque chose à son sujet.

### *4.3. Vers un usage instrumental des œuvres : à l'école de Burroughs*

C'est à un tel basculement vers un réalisme minimal que nous avons procédé dans nos travaux ultérieurs. Au lieu de réitérer la question « Burroughs sociologue ? », sans jamais se demander

---

<sup>11</sup> C'est du reste un paradoxe commun à d'autres approches cognitives par la « compétence » ordinaire. Dans le domaine du choix politique, comme Daniel Gaxie (2007) l'a bien montré, il s'agit davantage d'une pétition de principe que d'un constat empirique. On prétend par exemple que les routines, « raccourcis » et heuristiques du jugement ordinaire (comment différencier des candidats, des programmes ou des propositions politiques dans des contextes d'information partielle et de ressources cognitives limitées) ont les « mêmes effets » sur la décision qu'une information plus complète et plus complexe ; mais on ne se donne jamais vraiment les moyens de décrire et d'évaluer ces instruments cognitifs dans des situations réelles. La présomption de compétence commune travaille en réalité, selon Gaxie, à « la restauration du principe d'égalité si essentielle à la représentation normative officielle de l'ordre politique » (2007 : 741). Rien ne justifie, en réalité, l'hypothèse d'équivalence des instruments cognitifs, sauf à se donner une définition tellement large de la cognition que la compétence au choix politique sera, par définition, accordée à tous.



quel usage sociologique concret pourrait être fait de son œuvre, les textes 3, 4 et 5 partent de l'hypothèse que la question est au fond toujours déjà réglée : ils interrogent Burroughs, ainsi que d'autres dispositifs fictionnels, afin d'en extraire les informations pertinentes pour résoudre des problèmes particuliers qui se posent en sciences sociales. L'usage que nous en faisons désormais est un usage instrumental ciblé, visant au transfert de connaissances pratiques.

En l'occurrence, Burroughs apporte une réelle contribution cognitive à un double niveau, en rapport avec le rôle que jouent les activités de fiction et de narration dans notre appréhension du monde. D'une part, son œuvre permet de construire un modèle de représentation du pouvoir, que nous avons appelé « l'argument du Contrôle », lequel intervient dans l'imagination pratique des individus et les récits qu'ils se font de leur capacité d'action. D'autre part, elle intervient dans l'élaboration de la notion de simulacre, en tant que forme fictionnelle par laquelle les acteurs s'assurent une prise cognitive et pragmatique sur leur monde, au sens où le simulacre leur sert à la fois d'instrument de connaissance et d'action. Nous reviendrons sur ces notions dans les sections suivantes : les formes fictionnelles (section 5), le modèle de la « prise » (section 6) et l'approche narrative du pouvoir (section 7) constituent les trois fils conducteurs de la thèse qu'il nous reste à explorer dans cette introduction. En attendant, soulignons combien le changement de statut de Burroughs dans nos travaux a permis de libérer d'autres interrogations, ce qui confirme les impasses de l'approche de la sociologie pragmatique pour traiter de la fonction cognitive de la littérature.

Le retour au réalisme est particulièrement marqué dans l'évaluation que nous faisons de l'argument du Contrôle : en effet, celui-ci constitue clairement, à nos yeux, un mode de « scénarisation » déficient si on le rapporte aux théories relationnelles du pouvoir acceptées en sociologie. Il ne permettrait pas de décrire adéquatement l'espace des possibles qui s'ouvre aux acteurs engagés dans un cours d'action. En revanche, il correspond à une représentation largement partagée du pouvoir, tant savante que profane, et à la manière dont les individus « empêtrés dans des histoires » (selon l'expression de Wilhelm Schapp, 1992) inventent des contre-scénarios pour restaurer un contrôle sur eux-mêmes, sur autrui et sur leur environnement. C'est donc une fiction, mais une fiction utile, productrice de savoir et de pouvoir.

Les deux premiers textes n'auront pas été sans intérêt pour autant : ils ont fait émerger l'univers cognitif de l'écrivain de manière à en faciliter l'utilisation ultérieure. L'explicitation, à titre de paraphrase, peut donc constituer une première étape dans une démarche plus globale tournée vers l'instrumentalisation. Le problème soulevé au premier point de cette section reste cependant entier : comment justifier l'utilisation sociologique de propositions singulières extraites d'une œuvre littéraire, sans se poser la question de leur rapport au texte dans son ensemble et de leur épreuve empirique ?

#### *4.4. Le programme de Howard S. Becker*

Bien que nous ne les ayons pas mobilisées dans nos travaux, les propositions du sociologue américain Howard S. Becker sur les relations entre la sociologie et les autres formes de représentation de la réalité sociale devraient nous permettre à l'avenir de progresser sur ce point. Becker attache une grande importance à l'idée que chaque discipline ou technique en charge de « parler de la société » est confrontée aux *mêmes* « problèmes génériques » (2009 : 10), qui sont tout autant des nécessités pratiques (nous sommes tous bien obligés, pour nous repérer dans la société, « de savoir, le plus ordinairement et le plus banalement qui soit, comment elle fonctionne », p. 20) que des contraintes organisationnelles qui pèsent sur chaque domaine (« le poids du budget, le rôle de la spécialisation en professions, les connaissances nécessaires au public pour qu'une représentation soit efficace, ce qui est licite sur le plan éthique... », p. 32).

Très loin de reconnaître cette situation effective de partage du savoir, les sociologues et autres spécialistes des sciences sociales s'imaginent plutôt détenir une sorte de monopole sur la représentation de la réalité sociale. Cet « abus de pouvoir professionnel » (p. 29) est, pour Becker, d'autant plus dommageable qu'il empêche d'aller voir ce qui se passe ailleurs dans d'autres domaines, scientifiques ou non. Si les problèmes sont transversaux, il est en effet vraisemblable que ce qui constitue un problème dans une méthode utilisée pour fabriquer des représentations constitue aussi un problème dans d'autres méthodes. Ceci est vrai, selon Becker, de tous les médiums : qu'il s'agisse d'un tableau statistique, d'un entretien approfondi, d'une description ethnographique, d'une photographie documentaire, d'un discours théorique, d'un récit journalistique ou d'un roman. Il faut donc s'efforcer de penser à nos « rapports sur la société » en termes de problèmes communs et de solutions partageables :

... les gens qui travaillent dans un domaine peuvent avoir résolu la question à leur satisfaction, auquel cas ils ne voient même plus le problème, tandis que pour d'autres cela reste un dilemme insoluble. Ce qui veut dire que les seconds ont à apprendre quelque chose des premiers (Becker, 2009 : 19).

La question n'est pas de savoir s'il existe une « meilleure » manière de résoudre un problème particulier. Chaque technique ou pratique produit des représentations jugées le plus souvent *adéquates* par leurs usagers, ou « bien assez bonnes » (p. 124-126) pour ce qu'on veut en faire, la « vérité » d'une représentation se ramenant pratiquement, pour Becker, à cette adéquation entre des moyens et une fin particulière.

Il me semble plus utile, plus propice à une meilleure compréhension des représentations de considérer chaque mode de représentation de la réalité sociale comme *parfait* – pour quelque chose. La question est : *quelle est* cette chose pour laquelle ce mode de représentation est bon (2009 : 32) ?

On peut donc *apprendre* quelque chose sur le fonctionnement du monde social en lisant un roman, en regardant un film, une photographie ou une pièce de théâtre, comme on espère en apprendre en lisant le travail de spécialistes des sciences sociales. Il est certes difficile de produire une théorie générale du phénomène : tout dépend justement des problèmes à résoudre, des questions posées et des solutions proposées. Au sujet des *Villes invisibles* d'Italo Calvino, Becker dit ainsi : « ... c'est à notre avantage de renoncer à ergoter à propos de savoir si ce matériau étrange est bien de la sociologie, et d'aller plutôt voir ce qu'il a à nous dire » (2009 : 210). Ce qui ressemble à une dérobade est au contraire une manière de se recentrer sur l'essentiel du problème : l'usage des œuvres, non le statut de l'énoncé.

Il s'agit là, du propre aveu de Becker, d'une conception *relativiste* (2009 : 42 ; cf. également le chapitre VII). De ce point de vue, nous ne paraissions pas nous être bien éloigné des préceptes de la sociologie pragmatique – y compris, sans doute, dans la contestation du monopole des sociologues sur la connaissance du social. Mais Becker se révèle au fond bien plus « pragmatiste » que Boltanski, en tout cas bien plus intéressé par les dispositifs concrets de production et d'usage de savoirs. Son programme de recherche ne vise pas à vider de sa substance toute connaissance du social en l'assimilant à une forme dépassée d'illusion scientifique. Au contraire, les transferts de connaissance qu'il recommande sont ancrés dans la conviction qu'il est possible de parler de la société et de produire à son sujet des

représentations qui soient « justes », à défaut d'être vraies. C'est d'ailleurs pour cette raison que chaque contribution compte, y compris celles des non spécialistes.

Les propositions de Becker doivent dès lors être prises pour ce qu'elles sont : un encouragement à l'expérimentation. Leur indifférence théorique à l'égard de la vérité est doublement compensée par leur attention passionnée aux différences sensibles entre modes de représentation et par l'objectif qu'elles conservent de connaissance du social au premier degré. Un tel programme pourrait ainsi livrer les lignes directrices d'une véritable exploration de la fiction comme ressource cognitive pour les sciences politiques et sociales. On y retrouve quelque chose de l'attitude de Martha Nussbaum vis-à-vis de Henry James : humilité face aux limites expressives et cognitives de sa propre discipline, perception du caractère commun des problèmes posés (la « vie bonne » pour la philosophie morale ; la représentation de la réalité sociale pour la sociologie), reconnaissance de la complémentarité forcée, du moins de la collaboration nécessaire entre disciplines. Ceci achève de nous convaincre du bien-fondé de la stratégie de Becker et de l'intérêt de ses propositions pour résoudre les difficultés liées à la fonction cognitive de la littérature et des autres formes de fiction.

En somme, nos travaux tendent dans leur ensemble, mais par des moyens différents, à évacuer la question de la valeur cognitive de l'œuvre de Burroughs. Les deux premiers textes ne s'intéressent à notre écrivain de référence que comme sujet d'un savoir explicitable, alors que les trois suivants l'utilisent directement pour instruire des dossiers complexes : l'évolution du contrôle social et de sa dénonciation (texte 3) ; le rôle des fictions dans nos représentations du pouvoir (texte 4). Avec Howard Becker, la question de la fonction cognitive de la littérature pourrait devenir plus simplement celle des transferts de connaissance d'un domaine de « représentation du social » à un autre : comment mieux prêter attention aux dispositifs fictionnels pour en apprendre davantage sur le monde social ?

### *4.5. Écriture littéraire et savoir d'anticipation*

Il nous faut enfin clarifier un dernier point. Parmi les vertus prêtées généreusement aux écrivains par certains sociologues, la capacité à anticiper les changements sociaux figure souvent en bonne place. Dans son ouvrage classique sur l'évolution du contrôle social, Stanley Cohen (1985), par exemple, n'hésite pas à opposer la prémonition dont auraient fait

preuve des écrivains comme Kafka, Huxley, Orwell ou Burroughs à la myopie des travaux professionnels sur le sujet :

... the study of social control shows a wide gap between our private sense of what is going on around us and our professional writings about the social world. This private terrain is inhabited by premonitions of *Nineteen Eighty-Four*, *Clockwork Orange* and *Brave New World* (...). Social control has become Kafka-land, a paranoid landscape in which things are done to us, without our knowing when, why or by whom, or even that they are being done. We live inside Burroughs' "soft machine", an existence all the more perplexing because those who control us seem to have the most benevolent of intentions. Indeed we ourselves appear as the controllers as well as the controlled. Suspending all critical judgement, we accept readily — almost with masochistic pleasure — the notion that *Nineteen Eighty-Four* has literally arrived (Cohen, 1985: 7).

Cohen n'explique jamais vraiment ni ce qui permettrait à l'écriture romanesque d'avoir cette longueur d'avance dans l'aperception des choses à venir, ni ce qui, à l'inverse, manquerait à l'écriture sociologique pour combler ce retard. Avec ce genre d'affirmation, nous ne sommes jamais très éloigné de cette forme de « connaissance d'essence » que nous dénonçons dans la section précédente : il y aurait un mode cognitif propre à la littérature qui lui donnerait un accès privilégié à un savoir supérieur. Notre projet part plutôt d'une conception moniste de la connaissance : si l'écriture romanesque donne accès à des vérités, celles-ci sont de même nature que celles auxquelles parviennent, en un sens non mystérieux, d'autres techniques ou domaines de représentation de la réalité.

Les écrivains n'ont pas de prescience cognitive – ce ne sont pas des « précogs » au sens de l'écrivain américain de science-fiction Philip K. Dick. Beaucoup d'entre eux, d'ailleurs, se trompent lourdement dans leur imagination du futur. Or, par une combinaison malheureuse de biais cognitifs (biais de confirmation et biais rétrospectif), nous n'en tenons pas compte dans notre évaluation quand nous donnons raison à ceux dont la vision correspond à ce qui s'est ensuite produit : le fait que certains d'entre eux paraissent avoir eu raison à l'avance peut relever autant d'un véritable talent prospectif à dégager des tendances lourdes ou à percevoir des signaux faibles, que d'une pure connaissance par accident, voire d'une surinterprétation de notre part (le cas de Kafka est, de ce point de vue, exemplaire). Le savoir par anticipation est une illusion rétrospective qui traduit notre besoin de *précédents* : l'idée qu'on aurait pu échapper au présent tel que nous le connaissons, et que si nous avions mieux lu ces écrivains, nous aurions agi en conséquence.

En ce sens, le passage de Stanley Cohen constitue la contrepartie de ce que, dans nos travaux (textes 3 et 5), nous avons appelé futur antérieur. Quand nous attribuons un savoir d'anticipation à une œuvre à laquelle l'avenir semble avoir donné raison, nous exprimons notre regret que l'écrivain visionnaire n'ait pas réussi à empêcher ce futur d'advenir. Nous saluons son entreprise sur le plan cognitif, mais *a posteriori* et pour constater son échec sur le plan pragmatique. La temporalité pertinente dans ce savoir d'anticipation, ce n'est pas le futur pressenti, avec l'aura dont on entoure l'écrivain prophète, mais le *présent* de celui qui énonce un tel pouvoir de la fiction. La description des dispositifs de contrôle social émergents donne à Cohen l'impression de vivre dans un monde de science-fiction : Burroughs et Orwell lui servent donc de ressources pour comprendre ce qui est en train de se passer, ainsi que de points d'appui critiques pour dénoncer la situation et en faire comprendre l'urgence. Pour reprendre notre vocabulaire du texte 3, ils fonctionnent comme des « précédents prophétiques ». Dans l'approche du futur antérieur que nous proposons, ces écrivains s'inscrivent en fait dans la même temporalité que Cohen : leurs œuvres parlent au moins autant de leur présent que des futurs possibles que celui-ci contient : c'est ce présent-là, le présent du passé, qui est perdu quand on sanctionne après-coup un tel savoir d'anticipation. Nous relisons comme prophétie un travail qui était au contraire de l'ordre de la *conjuración* (au sens de notre texte 3 : faire apparaître pour empêcher d'advenir).

Le travail d'articulation temporelle réalisé par Cohen dans le passage cité n'est pas incorporé à une fiction. L'ouvrage dont il est extrait répond parfaitement aux exigences discursives et aux normes scientifiques de l'exposé sociologique. Tout au plus son auteur se contente-t-il de se *référer* à des écrivains pour regretter le retard pris par sa discipline dans le diagnostic d'un changement majeur survenu dans la gestion politique et institutionnelle de la déviance<sup>12</sup>. Le temps de l'alerte est pour lui dépassé : le futur envisagé par les romanciers qu'il cite est déjà sous nos yeux, nous vivons dans la « machine molle » de Burroughs, *1984* est, dit-il, « littéralement survenu ». Sans être directement fictionnelle, c'est bien là aussi une forme de transfert de connaissance entre littérature et sciences sociales.

---

<sup>12</sup> Jacquemain (2003) compare *1984* au *Troupeau aveugle* de John Brunner (1972) non seulement du point de vue de leurs visions du futur, mais de leurs représentations des mécanismes sociaux sous-jacents à ces œuvres (théorie de la conspiration pour Orwell, théorie de la contingence pour Brunner), pour enfin discuter de leurs mérites explicatifs respectifs. À la différence de Cohen, il réfléchit avec les œuvres, qu'il incorpore à un travail de modélisation sociologique. Pour ce qui est de l'évolution proprement dite des pratiques de contrôle social, voir l'article de Macquet (2004), centré sur la consommation de produits psychotropes.

La référence à la fiction est sans doute le mode le plus courant et le moins contesté de faire appel à des textes littéraires pour illustrer ou étayer un raisonnement sociologique<sup>13</sup>. S'il ne néglige pas cette dimension, notre projet se situe cependant à un autre niveau, celui du dispositif fictionnel lui-même. Une singularité de notre travail tient en effet à la construction de deux formes d'intelligibilité, simulacre et futur antérieur, qui répondent, à leur manière, aux problèmes posées par la fonction cognitive de la fiction. Quel rôle de telles notions peuvent-elles remplir en sciences politiques et sociales ? Quel est leur mode de fonctionnement ? Comment assument-elles leur fonction cognitive au sens où nous l'avons définie ? La section suivante revient sur ces formes d'intelligibilité et tâche de répondre à ces questions.

### **5. Des formes fictionnelles d'intelligibilité**

L'idée de « forme fictionnelle » correspond à l'hypothèse qu'il n'y a pas, dans une société donnée, une infinité de manières de fabriquer de la fiction : il existe des modes privilégiés et partagés, des figures repérables, un « air de famille » entre un certain nombre de pratiques et de dispositifs. C'est là un trait que la fiction, en tant que pratique sociale, partage avec le récit, dont l'infinie variété peut se ramener à la combinaison d'un nombre restreint de composants structuraux et de schémas de relations élémentaires.

Cependant, les domaines du récit et de la fiction ne sont pas coextensifs : tout récit n'est pas fictionnel, toute fiction n'est pas narrative. Searle (1982) a, parmi les premiers, attiré l'attention sur cette distinction et cherché ce qui caractérisait la fiction en tant qu'acte de langage spécifique. Qu'accomplissons-nous exactement lorsque nous racontons ou lisons une histoire, sachant qu'aucune des propositions qui y figurent n'est vraie et que nous n'avons jamais eu, en les énonçant ou en les recevant, aucune intention de les tenir pour vraies ?

---

<sup>13</sup> Laurence Ellena (1998) a systématiquement étudié les références littéraires dans un corpus de textes de huit sociologues français (Bourdieu, Boudon, Crozier, Touraine, mais aussi Balendier, Duvignaud, Maffesoli et Morin). Elle a établi une classification en quatre catégories selon les propriétés attribuées par les sociologues aux œuvres citées : documentation (l'œuvre comme témoin de son temps) ; modèle et type (les personnages ou les situations comme exemplaires ou idéales-typiques) ; procédures (l'artiste intéressant le sociologue pour son point de vue ou sa démarche) ; connaissance (l'œuvre a une valeur sociologique à part entière). Seule cette quatrième catégorie accorde une réelle fonction cognitive à la littérature, les autres étant toujours subordonnées à l'explication sociologique qu'elle ne cherche qu'à illustrer ou compléter.

Quelle différence cela fait-il lorsque, au contraire, les assertions du récit se rapportent à des événements dont le locuteur s'engage à garantir la véracité ? Pendant longtemps, ces « rapports d'intersection » entre récit et fiction n'ont pas été perçus en tant que tels, comme si étudier l'un revenait nécessairement à étudier l'autre. Comme l'admet Genette, la narratologie porte une part de responsabilité dans cette confusion :

Si les mots ont un sens (...), la narratologie (...) devrait s'occuper de toutes les sortes de récit, fictionnels ou non. Or, de toute évidence, les deux branches de la narratologie ont consacré jusqu'ici une attention presque exclusive aux allures et aux objets du seul récit de fiction ; et ce, non par un simple choix empirique qui ne préjugerait en rien des aspects momentanément et explicitement rejetés, mais plutôt comme en vertu d'un privilège implicite qui hypostasie le récit fictionnel en récit par excellence, ou en modèle de tout récit (Genette, 2004 : 141).

Paradoxalement, cet ancrage fictionnel n'a pas empêché les outils de la narratologie structurale de connaître une large diffusion dans des disciplines davantage préoccupées par le récit factuel, notamment en sciences politiques et sociales où elles sont toujours utilisées – par exemple, dans les approches en termes d'identité narrative ou de récit de politique publique (*policy narrative*), qui font du récit une catégorie fondamentale et un analyseur de la réalité sociale (nous y reviendrons dans la section 7). En revanche, notre rapport aux fictions, qu'il s'agisse d'en produire ou d'en consommer – *a fortiori* de penser et d'agir en s'appuyant sur elles –, commence seulement à faire l'objet d'investissements comparables<sup>14</sup>. Nos travaux se veulent une contribution à cette entreprise.

À la différence de nombreuses approches basées sur la narrativité, la notion de forme n'a, dans l'usage limité que nous en faisons, aucune ambition structurale : les procédés d'engendrement ou oppositions fondamentales qui permettraient de construire une matrice où les formes repérées viendraient prendre place sont encore hors de portée. À l'évidence, les deux formes, futur antérieur et simulacre, que nous avons construites n'épuisent pas la diversité des dispositifs critiques recourant à la fiction. D'autres découpages ou choix analytiques opéreraient des rapprochements différents. Ceci n'en invalide pas pour autant la portée : en termes d'*énonciation*, futur antérieur et simulacre ont en effet des propriétés remarquables qui justifient de les traiter en parallèle. C'est à ce niveau énonciatif, trop

---

<sup>14</sup> On mentionnera plus particulièrement, pour le monde francophone, le double numéro 175/176 consacré par la revue *L'Homme* en 2005 à un dossier sur les « Vérités de la fiction », sous la direction de François Flahaut et de Nathalie Heinich ; la publication des Actes du colloque « Littérature et sociologie », éditée par Baudorre *et al.* (2007) ; ainsi que le dossier « (Science) Fiction » de la revue *Sociétés* (2011/3).



souvent négligé par les sciences sociales, que le repérage formel des dispositifs qui nous intéressent est le plus pertinent.

Dans un premier temps, nous traiterons de la question des marqueurs ou des indices fictionnels, qui constituent l'enjeu central du processus d'inférence comme du bon fonctionnement du simulacre (section 5.1). Une fois ce dernier identifié à certains traits pragmatiques caractéristiques de l'ironie, il nous sera plus facile, dans un deuxième temps, de dégager une propriété que le simulacre partage avec le futur antérieur : la manière dont tous deux contrefactualisent leur énonciation (section 5.2).

### *5.1. Indices fictionnels, ironie et simulacre*

En guise de support à notre réflexion sur cette première série de problèmes, nous reviendrons sur un exemple de simulacre, élaboré par le groupe anglais de musique industrielle Throbbing Gristle (sur lequel porte notre texte 1). Entre la fin des années septante et le début des années quatre-vingt, la première génération de musiciens industriels, dont Throbbing Gristle était le fer de lance, aura testé les propositions de William S. Burroughs sur le Contrôle (dont le simulacre est la conséquence théorique), en se servant de leur public et des acteurs de l'industrie musicale comme sujets d'expérimentations.

Comment l'auditeur confronté au dispositif mis en place par Throbbing Gristle (dorénavant TG) peut-il inférer qu'il a affaire à un simulacre ? Quels sont les indices qui lui permettent de passer de l'information véhiculée par le contenu immédiat de l'objet à un démontage en profondeur qui dissocie l'énonciation de surface, accessible au premier degré, de la méta-énonciation constitutive du dispositif ? Quelles sont, enfin, les compétences requises pour soulever ces indices ?

L'album *20 Jazz Funk Greats*, dont la pochette montre une image détendue du groupe en excursion printanière près des falaises de Beachy Head, constitue sans doute la tentative la plus radicale de susciter ce travail d'inférence en jouant délibérément contre les attentes de leur public. Drew Daniel<sup>15</sup> a consacré un ouvrage à l'analyse du disque, pour lequel il a

---

<sup>15</sup> Journaliste américain, membre du duo électronique Matmos et enseignant au Département d'anglais de la Johns Hopkins University.

rencontré les quatre membres de TG et sollicité leurs commentaires rétrospectifs sur les « stratégies obliques » mises en œuvre pour ce projet particulier. Au moment de la sortie de l'album, le groupe avait une conscience aiguë d'avoir été rattrapés par le mouvement qu'ils avaient lancé, et en particulier par l'étiquette « industrielle » qui commençait à s'attacher tant à leur image qu'à leur musique. Les premiers fans n'avaient pas tardé à élaborer un travail d'esthétisation et d'attribution d'identité, mélange de rêveries macabres et de projections adolescentes, qui, de l'aveu même de Drew Daniel, faisait partie de la réception et de l'appréciation qu'il avait alors lui-même de TG :

In speaking with other TG fans about the qualities they admire in TG records, I repeatedly hear the same interests, stances, reactions that I recall: they love the gore/true-crime factor, they dig the vibe of "evil" that it gives off, they like the coldness and intensity. Consider "Slug Bait", one of the grimmer numbers on *Second Annual Report*, which details a criminal psychopath breaking into a home and murdering its residents, first castrating a man and then eviscerating his pregnant wife. The sheer dogged thoroughness with which human sympathies have been repudiated (or repressed) in order to construct this narrative is a big part of the appeal for its audience, because its no-holds-barred hostility taps into a sort of free-form, nonspecific adolescent rage against the entire grownup world of consequences, responsibility, accountability and fair play. And yet the knowledge that those sympathies are only being temporarily suspended is crucial to such art's effect of moral holiday, and the open secret to the perverse pleasure that such fare provides to the spectator: to do such things in reality would be utterly wrong, and so *therefore* their simulation is exciting, even pleasurable. These visions of remorseless criminality functions as a kind of fun house mirror reflection of the adolescent "innocence" of their typical spectators and fans (Daniel, 2008 : 18-19).

Inutile de dire combien la sortie de *20 Jazz Funk Greats* sera un véritable choc pour tous ces fans en attente de nouvelles références morbides et de sonorités corrosives. Rien ne les préparait à un album au kitsch aussi assumé sur les plans musical et visuel. La pochette comporte une série d'éléments qui concourent à donner au groupe une image à rebours de leur réputation : « banale, inoffensive, dépassée, et artificielle » (Daniel, 2008 : 38, notre traduction). Le renversement de l'horizon d'attente est, pour une part, pris en charge par des indications paratextuelles immédiatement visibles : le titre, ainsi que son lettrage, inscrivent le disque dans un genre musical (« jazz funk ») aux antipodes des connotations du label « industriel ». Mais la contre-scénarisation passe également par une stratégie très élaborée de présentation de soi, qui se traduit par le choix d'attitudes corporelles et de tenues, que Genesis P-Orridge, leader du groupe, décrit de la manière suivante :

All of us had been taken a little off-guard by the rapidity with which our camouflage, anti-fashion, urban genetic terrorist outfits had become yet another stereotype wholly associated at

the moment with the genre we had tagged “Industrial Music”. (...) Instead of uniform non-uniformity, we would embrace cheesiness and the late 50’s aesthetic of the cover. Sickness through conformity. Destruction through seduction. The status quo, even our own unwitting one, no matter how novel it might be, must be destabilized and satirized. Each of us selected our own outfits based upon this premise. Chris was into an ABBA 70’s approach; Sleazy a slightly USA tourist leisure wear ideal for living; Cozey went suburban cute and in deference to my father (...) I went for an interpretation of a Frank Sinatra inspired lounge singing ensemble (Genesis P-Orridge, interviewé par Daniel, 2008 : 32-33).

La Range Rover à l’arrière de l’image achève de torpiller l’esthétique du groupe. Le modèle connaissait alors une phase d’expansion en Grande-Bretagne ; la famille royale avait commencé à l’utiliser, et le fils de Margaret Thatcher en faisait la promotion. Avec ses connotations de classe, son aura de réussite sociale, le véhicule pouvait aussi signifier que le groupe s’était fait « récupérer » et avait renoncé à sa mission contre-culturelle. Pris à contre-pied sous une telle profusion de signes et de symboles précisément imaginés dans ce but, quelle autre interprétation les fans auraient-ils pu produire du nouveau disque de leur groupe fétiche ? Comment, justement, étaient-ils censés parvenir à la conclusion opposée, à savoir que ces signes constituaient en réalité autant de fétiches mettant en scène, pour l’exposer, la relation cadrée et formatée reliant un groupe à ses admirateurs ? Avec le recul, Genesis P-Orridge se demande s’ils n’avaient pas au fond placé la barre un peu haut : « One thing TG can be accused of is overestimating the sophistication and desire to really think and analyze of both the public and critics » (interviewé par Daniel, 2008 : 31). Mais comment accéder à ce discours stratégique sous-jacent et retrouver la posture satirique qui commande la démarche de TG, si les indices qui permettraient de le faire sont ténus, voire manquants ? À traiter son public comme un sujet d’expérience de laboratoire, pourquoi s’étonner qu’il réagisse en conséquence ?

Les commentaires des membres de TG recueillis en interviews par Drew Daniel confirment ce que nous savions déjà en écrivant notre premier texte : la pochette de *20 Jazz Funk Greats* ne livre pas, au premier degré, une assertion qui affirmerait avec sincérité un quelconque virage « exotica » ou « jazz-funk » opéré par le groupe, mais une énonciation qui *prend pour objet* cette assertion pour la commenter. C’est en cela que le dispositif peut être qualifié de simulacre : le ressort de la critique qu’il porte consiste non pas à attaquer « frontalement » le phénomène qu’il dénonce, mais à en exposer le fonctionnement, en le *montrant* en train de fonctionner. TG tend à ses admirateurs le miroir de la fabrication de l’image d’un groupe pop : il montre par quels mécanismes et sur quelles conventions se construit le processus

d'adhésion à une identité musicale. Il « simule », pour le dénoncer, le mécanisme qui est la cible de sa critique.

Cet exemple montre bien comment le simulacre tient à la fois de la parodie et de l'ironie : parodie parce qu'il porte sur une cible sous-jacente, dont les traits caractéristiques font l'objet d'une analyse critique en vue de leur simulation parodique ; et ironie parce qu'au lieu de grossir, de déformer, de caricaturer la cible à parodier pour en montrer le ridicule, il semble se contenter de la reproduire, de la mimer, d'exhiber son fonctionnement sans se définir jamais comme une parodie, sans en produire les signes. Comme toute ironie qui se respecte, celle-ci ne se dénonce pas comme telle. L'ironie fonctionne selon la règle de l'indice minimum : l'interprétation « heureuse » est le produit d'un travail d'inférence complexe qui épuise d'abord toutes les autres interprétations et conclut à l'ironie du fait même de l'absence ou de la quasi-absence d'indices.

Dans cette analyse, l'ironie n'est pas une « figure de style », mais une pratique discursive reposant sur un dédoublement de l'énonciation. Cette notion nécessite un détour par la pragmatique – non la sociologie pragmatique, dont nous avons déjà débattu des limites dans la section précédente, mais la pragmatique cognitive, qui s'est progressivement émancipée de la linguistique en s'intéressant aux relations entre la langue comme système de signes et ses conditions pragmatiques d'emploi (énonciatives, sociologiques, institutionnelles, etc.). Au tournant des années quatre-vingts, certains linguistes et poéticiens ont ainsi procédé à une réévaluation de l'ironie pour l'arracher à sa définition rhétorique traditionnelle. Au sens rhétorique, l'ironie sera envisagée comme une figure par laquelle on veut faire entendre le contraire de ce qu'on dit littéralement. Au sens pragmatique, par contre, l'ironie est rangée parmi les faits de « mention », par opposition aux faits d'emploi. Par l'ironie, on veut exprimer quelque chose « *à propos* de [son] énoncé, plutôt qu'au moyen de lui », selon les termes de Sperber et Wilson (1978 : 403). Si, dans le genre d'exemple canonique dont les théoriciens de l'énonciation sont si friands, deux individus se promènent à la campagne sous une pluie battante et que le premier dit à l'autre : « Quel sale temps ! », il ne fait que manifester une attitude vis-à-vis de l'objet de son énoncé (la pluie). Son expression désigne simplement ce que cette expression désigne : c'est un fait d'emploi. Si le même individu dit plutôt : « Temps idéal pour un pique-nique, n'est-ce pas ? » ou « As-tu pensé à arroser les

fleurs ? », il manifeste une attitude vis-à-vis de l'expression de son énoncé. Son expression désigne cette expression : c'est un fait de mention.

L'approche de l'ironie comme fait de mention permettait enfin de comprendre et de décrire avec élégance des cas d'énonciation problématiques par lesquels le locuteur se *distancie* de l'énoncé et de ses effets en attirant l'attention sur cette énonciation et non sur l'objet dont elle parle. Vue de la sorte, l'ironie fonctionne presque comme une modalité du discours rapporté, une forme de discours indirect libre, une auto-citation masquée. Elle prend place dans une gamme extrêmement large de contextes opaques que la pragmatique explique ainsi de façon économique. Au lieu d'opposer un sens « littéral » et un sens « figuré », l'ironie consiste plus simplement en un dédoublement de l'énonciation.

L'effort de Sperber et Wilson a été poursuivi par Alain Berrendonner (1981) qui a tenté une typologie des faits de mention, c'est-à-dire de tous ces énoncés qui contiennent deux énonciations telles que l'une est métalinguistique par rapport à l'autre. Un proverbe, par exemple, peut être rangé dans cette catégorie : quand on recourt à l'expression « Pierre qui roule n'amasse pas mousse », on présente sa propre énonciation comme l'écho, la reproduction de multiples énonciations anonymes antérieures. Au risque de simplifier à l'extrême une argumentation d'une grande technicité, on peut dire que Berrendonner, dans sa typologie, caractérise l'ironie par l'absence d'indices au niveau de l'énoncé. Celui-ci comporte un *prédicat vide*, /Ø/, une instruction qui dirait : « Allez voir dans l'énonciation ». L'ironie fonctionnerait ainsi sur un mode totalement implicite. L'énoncé ironique ne contient rien qui permettrait de le reconnaître comme tel ; mais c'est justement ce « rien » qui en fait un énoncé ironique. Pour le dire encore autrement, l'absence d'indices doit finir par fonctionner comme un indice en soi.

Le décodage de l'ironie, *a fortiori* du simulacre, exige dès lors du destinataire un effort considérable. Puisqu'il n'y a pas d'indices, le jeu d'inférences va consister à passer en revue les autres interprétations encore insatisfaisantes, au risque de demeurer dans un état de frustration et d'indécision, une « aporie interprétative » (Berrendonner, 1981 : 222). C'est un travail qui demande de mettre en balance des paramètres complexes : l'énonciateur (« TG ne m'a pas habitué à ce genre de musique »), les indices (« Il y a quelque chose qui ne tient pas dans leur attitude »), la pertinence globale (« Est-ce qu'ils ne seraient pas en train de nous

mener en bateau ? »). Au terme de ce travail, une fois décidé qu'il s'agit d'un simulacre, tous les paramètres sont stabilisés, l'énoncé est définitivement modalisé (« C'est du second degré »). L'ambiguïté peut alors être assumée en tant que telle, sur le mode ludique, comme partie intégrante du processus.

En outre, pour Berrendonner, l'ironie constitue un fait de *mention auto-référentielle* : ce qui est cité dans l'ironie, ce n'est pas un propos antérieur, mais sa propre énonciation contre laquelle on s'inscrit en faux. Tout se passe comme si, dans le même temps et par le même acte, on accomplissait deux énonciations : l'une, avec la couleur de la sincérité, a l'air d'affirmer ce qu'elle dit ; l'autre, au niveau métalinguistique, mentionne cette affirmation faussement sincère pour s'en distancier, montrer que l'énonciateur n'y adhère pas. Ceci correspond également aux deux niveaux d'énonciation à articuler chez TG : à un premier niveau, le groupe produit un énoncé dont le contenu a une signification problématique, troublante, en décalage avec un certain horizon d'attentes. À un second niveau, il se distancie de ce contenu qui devient un objet critique.

Une étrange dynamique s'instaure ainsi entre absence d'indices et mise à distance : l'implicite au cœur de l'ironie expose TG au risque d'être pris au pied de la lettre, c'est-à-dire, en l'occurrence, de susciter une représentation en opposition avec les réelles intentions du groupe. D'un autre côté, il s'agit bien de *perdre l'auditeur*, ne serait-ce que pour mieux le retrouver au terme du travail d'inférence qui est attendu de lui. Il y a toujours un mystificateur qui sommeille en chaque ironiste. L'interprète modèle de TG est ce qu'on pourrait appeler un *initié*, du moins en puissance : quelqu'un capable de résoudre des défis interprétatifs, de se révéler dans l'épreuve grâce à un équipement cognitif en bon état, quelqu'un capable aussi d'accepter de bonne grâce d'être mystifié et d'ajuster ensuite sa vision du monde aux révélations qu'il reçoit. Dans un premier temps, il doit subir, sous l'effet de la feintise ironique, une immersion non-critique dans un monde avec lequel il est en situation de dissonance cognitive : il doit se projeter, avec TG, dans un univers en miniature qui imite parfaitement celui d'un groupe pop, à la différence (qu'il ne perçoit pas encore) que ce monde ne fait qu'en simuler le mécanisme. Dans un deuxième temps, la reconnaissance du caractère ironique de cette immersion offre à l'interprète la clé d'un retrait critique par rapport à l'univers en question : celui-ci n'avait été modélisé que pour donner à l'interprète les moyens

d'un retour réflexif sur les ressorts de sa propre adhésion à une culture ou une identité musicale.

Or, comme nous l'ont rappelé les discussions des deux sections précédentes, le mécanisme qui associe de la sorte feintise et modélisation mimétique, c'est tout simplement la *fiction*. De la même manière que la feintise représente, dans la fiction, un moyen au service de la modélisation cognitive, l'absence d'indices n'est, dans l'ironie, qu'un instrument pour mieux parvenir à une mise à distance critique. L'analogie est encore renforcée si, avec Searle, on considère qu'aucune propriété formelle ne permet de distinguer un énoncé de fiction comme résultant d'un acte de langage spécifique :

Il n'y a pas de propriété textuelle, syntaxique ou sémantique qui permette d'identifier un texte comme œuvre de fiction. Ce qui en fait une œuvre de fiction est, pour ainsi dire, la posture illocutoire que l'auteur prend par rapport à elle, et cette posture dépend des intentions illocutoires complexes que l'auteur a quand il écrit ou quand il compose l'œuvre (Searle, 1982 : 109).

On accordera que Searle tranche ici d'une manière trop brutalement nominaliste la question des actes de fiction en en faisant porter la responsabilité sur la seule intention de l'auteur. Il est sans doute plus raisonnable d'imaginer un continuum entre des actes fictionnels caractérisés par une totale indistinction formelle (l'assertion ne devant être considérée comme feinte que par une décision du locuteur), et d'autres où l'existence de marqueurs fictionnels, ne serait-ce qu'à un niveau conventionnel ou institutionnel, ne fait pas de doute. À nos yeux, le mérite de l'approche searlienne se situe à un autre niveau : dans les cas, bien réels, où rien ne permet effectivement de distinguer une assertion sincère d'une assertion fictionnelle, l'enjeu interprétatif n'est plus de reconnaître la fiction à des propriétés ou à des indices (inexistants), mais de reconnaître, en l'absence de tels signes, « qu'il y a de la fiction ». C'est bien là le type de compétence qui est exigée de l'interprète d'un énoncé ironique en général, et d'un simulacre en particulier. Une fois reconnu comme tel, le dispositif dans sa globalité change alors de signification. Un simulacre, c'est en quelque sorte de l'ironie mise en fiction.

### *5.2. Simulacre et futur antérieur comme contrefactuels*

Le futur antérieur diffère du simulacre en de nombreux points. En particulier, sauf dans les cas où les deux formes coïncident, son statut fictionnel n'a pas à être élucidé. Le mouvement

des *Veterans of Future Wars*, dont nous avons fait la connaissance à la section 1, se présentait ouvertement comme une satire politique de leurs aînés. La petite fiction du quotidien imaginée par le journaliste Simson Garfinkel, commentée dans le texte 3, a été conçue pour frapper immédiatement et sans ambiguïté l'imagination du lecteur. Il en va de même de *1984*, même s'il sert de repoussoir à Garfinkel : le roman d'Orwell fonctionnait, pour ses lecteurs, comme un futur antérieur – et conserve cette valeur pour une grande partie de nos contemporains, quoi qu'en disent certains théoriciens de la surveillance et du contrôle social. Dans la plupart des cas, le futur antérieur entretient donc un rapport nettement plus pacifié avec leur énonciation.

Il comporte cependant, comme le simulacre, une forme de *dédoublement* qui tient à la manière dont il articule différentes séries temporelles. Le texte 3, qui construit la figure du futur antérieur, montre comment ce dispositif, au moyen d'un détour fictionnel, tâche de rendre tangible une menace en la décrivant comme déjà advenue. C'est ce détour fictionnel, et l'agencement temporel qu'il permet, qui distinguent le futur antérieur des autres formes d'alerte telles que Chateauraynaud et Torny (1999) les ont conceptualisées. L'alerte est une prise de parole publique face à l'imminence ou la possibilité d'un danger : le lanceur d'alerte exige que des actes soient posés pour empêcher un événement malheureux de se produire. Il prend appui sur des séries antérieures ou des espaces de calcul qui donnent une prise au jugement. Le risque et son anticipation articulent de manière linéaire passé (signes avant-coureurs), présent (moment de l'alerte) et futur (l'événement dommageable à éviter).

C'est cette linéarité que la mise en fiction vient bouleverser. Dans un futur antérieur, la menace à venir est totalement *actualisée*, ramenée dans le présent, pour en montrer l'imminence et mieux la conjurer. Le passage par la fiction permet de projeter le lecteur dans un futur déjà révolu. Le temps de la lecture coïncide ainsi avec un temps encore à venir, mais décrit comme présent. Dans le simulacre, le dédoublement venait de ce qu'il s'inscrivait en faux contre son énonciation. Le futur antérieur, quant à lui, s'inscrit en faux contre l'idée de fatalité ou d'inéluctabilité du pire : c'est paradoxalement en le montrant comme déjà survenu qu'il réengage un avenir. Par analogie avec les réécritures du passé, les *uchronies*, qui imaginent d'autres « futurs du passé » prenant leur source dans une modification du cours de l'histoire, un futur antérieur invite son lecteur à une sorte de réécriture de l'avenir, en l'invitant à agir en sorte que l'histoire ne prenne pas la direction catastrophique dans laquelle



elle semble engagée. Nos deux formes fictionnelles procèdent donc chacune à un dédoublement énonciatif qui peut être décrit comme une forme de *contrefactuel* : le futur antérieur contrefactualise l'avenir, le simulacre contrefactualise sa propre énonciation.

Tous deux tendent ainsi au même effort de mise à distance *critique* conditionnée par une immersion préalable dans un dispositif fictionnel. L'immersion dans le monde à venir modélisé par la fiction est la clé d'une compréhension des possibles contenus dans le présent. C'est aussi en cela que futur antérieur et simulacre peuvent être présentés comme des *contre-fictions* (cf. texte 5) : ces dispositifs visent à « encapaciter » le destinataire, à augmenter sa puissance d'agir. En lui proposant une reconfiguration de l'espace des possibles, le futur antérieur restitue au lecteur une capacité d'action. Il lui confie aussi une responsabilité : celle d'agir de manière à empêcher le monde fictionnel anti-utopique d'advenir. Au lecteur de contrefactualiser l'avenir ou d'être condamné à en vivre la version désenchantée déjà inscrite en germe dans le présent.

La fonction du futur antérieur est donc indissociablement cognitive *et* pragmatique. Comme nous l'expliquons dans le texte 3, le futur antérieur représente non seulement un mode de connaissance, mais aussi une *prise sur* le monde.

Il en va de même du simulacre et de l'ironie qui sous-tend son architecture énonciative. De nombreux auteurs ont souligné le rôle défensif et politique joué par l'ironie. Certes, il ne s'agit pas d'une tactique utilisée de manière univoque pour rééquilibrer des rapports de force. Hayden White a bien mis en évidence son caractère « transidéologique » (1973 : 38) : elle n'est pas associée à une position politique particulière et servira autant les puissants que les dominés<sup>16</sup>. En dépit de ce caractère purement instrumental, l'ironie a pourtant un rapport

---

<sup>16</sup> C'est aussi ce que rappelle la théoricienne du postmodernisme Linda Hutcheon : « Il va de soi que l'ironie peut être provocante quand sa politique est conservatrice ou autoritaire aussi facilement que lorsqu'elle fait opposition ou se montre subversive : cela dépend de qui l'utilise/l'attribue et aux dépens de qui elle fonctionne. (...) Dans un régime totalitaire (ou simplement dans un contexte discursif répressif), user d'ironie ou en attribuer dans le but de miner le système de l'intérieur relève d'une démarche relativement claire, quoique dangereuse. (...) Dans un contexte plus démocratique, où théoriquement différentes thèses ou "vérités" coexistent et sont valorisées, l'ironie est plus précaire encore – bien que moins dangereuse matériellement. Soit nos adversaires n'attribuent aucune ironie et nous prennent donc simplement au mot, soit ils décident de laisser survenir l'ironie et ils nous accusent de nous renier, ou du moins d'être en porte-à-faux, voire en contradiction avec nous-mêmes. Ceux dont nous partageons les idées (et qui connaissent les nôtres) pourraient cependant n'attribuer aucune ironie et se méprendre sur notre compte en nous reprochant de défendre ce qu'en réalité nous critiquons » (2001 : 295-296).

privilegié à la norme. Berrendonner, moins sensible que White à la neutralité politique de la figure, y voit une arme pragmatique permettant d'échapper aux conséquences de son énoncé.

L'ironie est une manœuvre qui déjoue une norme, et, à un point du discours où l'énonciateur est mis par les institutions dans l'obligation de restreindre explicitement ses possibilités de continuation, elle lui permet en réalité de ne se fermer aucune issue. (...) Une ironie peut se poursuivre, sans restriction, dans chacune des directions dont la norme fait des isotopies incompatibles. Elle laisse donc ouverte l'alternative, et ménage la liberté du locuteur (1981 : 238).

Ironiser, c'est toujours plonger le destinataire dans une situation potentiellement indécidable. Il s'agit, en un sens, de *ne pas donner prise* et d'échapper à la sanction d'une norme. Le dispositif laissera toujours une solution de repli sur l'énonciation de premier niveau. Échapper au contrôle en laissant plusieurs possibilités de continuation ouvertes : voilà bien, assez précisément, l'objectif politique du simulacre tel que nous le théorisons au départ de Burroughs (textes 1, 2 et 5).

Ce vocabulaire de la « prise » (« donner prise à », « avoir prise sur ») que nous venons d'appliquer au futur antérieur, puis au simulacre, ne relève pas simplement de la métaphore. Il correspond à un modèle sociologique déterminé qui sous-tend notre démarche de constructions de formes fictionnelles d'intelligibilité. La section suivante revient brièvement sur cette approche en la replaçant dans le cadre plus général de la sociologie pragmatique.

## 6. Le modèle de la prise

Notre approche des actes de fiction se veut pluraliste. Elle est d'abord institutionnelle au sens où les critères départageant fiction et non-fiction dépendent de collectifs et sont amenés à fluctuer avec eux. Cependant, elle n'est pas uniquement centrée sur l'intention ou la réception : le dispositif proprement dit (et les instructions qu'il contient) doit être pris en considération pour son interprétation – quand bien même il s'agirait de conventions formelles ou, comme dans le simulacre, d'une absence d'instructions faisant office d'instruction. À partir du moment où des critères partageant fiction et non-fiction sont institués, ils sont intégrés à la compétence des membres d'une société. Le fait qu'il y ait des « ratés » (des erreurs d'attribution) ou des glissements (de la fiction à la factualité et vice-versa) n'invalide

pas l'importance de tels critères. Un éventuel échec de l'interprète à reconnaître « qu'il y a de la fiction » dans un dispositif ambigu n'en fait pas une anomalie de la communication. L'ironie et sa mise en fiction dans le simulacre mettent en œuvre des processus d'inférence qui sont présents dans toute situation énonciative et font partie de la compétence pragmatique ordinaire. Désambigüiser un énoncé ironique revient à produire une interprétation qui maximise l'effet cognitif. L'inférence ne se réduit pas à un simple décodage : elle obéit à un « principe de pertinence » (Sperber et Wilson, 1989) qui vise le meilleur rendement coûts-bénéfices. De ce point de vue, l'ironie est certes coûteuse, mais la récompense est à la hauteur des efforts consentis. Il en va de même pour la fiction : le simulacre serait incompréhensible si sa reconnaissance était affaire de simple décodage des intentions de l'énonciateur (comme chez Searle) ou des indices déposés dans l'œuvre, ou encore de pure projection subjective de l'interprète. L'interprétation est le produit d'un travail de collaboration (distanciée, mais réelle) entre ces trois instances (auteur, œuvre et lecteur) pour la production du sens.

C'est pour cette raison que nous parlons de *dispositif* fictionnel. Matériellement, un dispositif, quel qu'il soit, a le même mode d'existence pour tous les acteurs en présence. Pourtant, il ne fera pas l'objet d'un même mode de « saisie ». L'issue des épreuves dans lesquelles il rentre comporte toujours une part d'incertitude : différents jeux de catégories pourront être mobilisés pour le qualifier. Mais tous devront, inmanquablement, passer par le dispositif : c'est lui qui *donne prise* au jugement, c'est sur lui qu'*ont prise* ceux qui l'évaluent.

### 6.1. *L'alpiniste et le commissaire-priseur : un modèle de compétence de l'expertise*

Ce répertoire de la « prise » a été proposé par l'économiste Christian Bessy et le sociologue Francis Chateauraynaud dans un ouvrage (1999) consacré à la question de l'expertise. Il leur permet de rendre compte de la manière dont des professionnels s'y prennent pour qualifier et authentifier des objets. L'établissement du vrai et du faux est donc au centre de leur enquête : quels sont les signes par lesquels un douanier reconnaît l'original d'une copie de sac Louis Vuitton ? Comment un commissaire-priseur estime-t-il un objet en salle de vente ? Quels sont les critères qui permettent à un historien de l'art d'attribuer une œuvre à Van Gogh ? Quels indices permettent de confondre un faussaire ou un plagiaire ? Le « modèle de compétence » (Bessy et Chateauraynaud, 1999 : 240) vise à expliciter les contraintes qui pèsent sur le jugement expert dans des cas de trouble et d'indétermination. La notion de prise au cœur de

ce modèle permet de traiter de manière symétrique les sujets humains et les objets matériels en situation d'épreuve. On peut s'en faire une bonne représentation en recourant à l'analogie de l'alpiniste et de la paroi :

Lorsque l'on part de l'expertise faite, l'activité de l'expert a toutes les apparences de la mise en œuvre d'une lecture guidée par des représentations et des calculs. Ce faisant, on risque fort de supposer que les prises sont données a priori alors même qu'elles peuvent émerger des interactions entre les corps et les dispositifs, comme les prises de l'escalade qui sortent des confrontations successives de l'alpiniste et de la paroi. La notion de prise décrit la relation entre les hommes et les choses en les prenant dans les deux sens : dans le sens d'avoir prise sur, expression qui désigne souvent une ascendance de l'humain (actif, interactif, interrogatif) sur l'objet et son environnement (inerte, passif, construit) et dans celui de donner prise à, formule qui permet d'accorder aux corps une irréductibilité (Bessy et Chateauraynaud, 1995 : 239).

Pour respecter la symétrie entre hommes et choses, il faut donc postuler que les prises du jugement ne préexistent pas à l'épreuve qui, au contraire, les fait « émerger ». Elles ne sont pas strictement inscrites dans la substance des choses, sous formes de *plis* non-intentionnels, n'attendant que la main de l'expert pour être révélées ; et elles ne sont pas non plus exclusivement déposées sous formes de *repères* cognitifs renvoyant à une intention humaine. « Une prise réussie construit la relation entre les repères pertinents pour les agents humains et les plis engendrés par les corps » (Bessy et Chateauraynaud, 1995 : 245). Tout se passe « entre les deux ».

Le sociologue fait l'effort de se mettre dans le même état d'incertitude que les acteurs qu'il observe. Son travail consiste alors à expliciter le jeu de prises que déploie l'expert au contact avec l'objet, sans jamais prédéterminer le jugement de la personne ou lui substituer ses propres évaluations. L'indétermination dans laquelle sont placés les êtres et les choses engagés dans ces situations d'expertise est la raison pour laquelle la notion d'épreuve revêt une telle importance dans cette sociologie. Elle permet de rendre compte de ces « moments de suspension de l'action, de défaillance ou d'amorce de dispute » au cours desquels les acteurs devront « réélaborer les prises et surmonter la brutale scission entre représentations d'un côté et plis de l'autre » (Bessy et Chateauraynaud, 1999 : 246). Une prise réussie traduit en effet une situation en quelque sorte « ajustée » (Boltanski, 1990), non-problématique, dans laquelle on ne distingue plus ce qui est un repère ou un pli :

Cette distinction est absurde dès lors que tout se passe naturellement. C'est bien là une des différences de nos catégories avec celles de la sociologie classique : nous ne cherchons pas à

enfermer une fois pour toutes des êtres ou des situations dans une typologie. La relation entre les repères et les plis n'est visible que lorsqu'il y a décrochage, tension ou désaccord (Bessy et Chateauraynaud, 1999 : 247).

Les auteurs ont donc fait le choix d'une ontologie radicalement indéterminée. Le sociologue ne prétend à aucun savoir supérieur à celui des acteurs engagés dans l'épreuve. Ce « sacrifice de son intelligence » (Boltanski, 1990 : 63) va ici jusqu'à refuser de décider à la place des acteurs ce qui constitue une marque intentionnelle ou non-intentionnelle. On reconnaît ici le cahier des charges de la sociologie pragmatique : observation scrupuleuse du principe de symétrie ; confiance dans la capacité réflexive des acteurs ; ambitions descriptives limitées à l'explicitation de la compétence commune à travers un répertoire ou vocabulaire de description – en l'occurrence, celui de la prise.

Sous bien des aspects, ces cas de troubles décrits par Bessy et Chateauraynaud quant à l'établissement de l'authenticité d'un objet se rapprochent de ceux que suscite le simulacre, conçu pour mettre à l'épreuve son propre statut et plonger l'interprète dans une situation de dissonance et d'indétermination. Le répertoire de la prise nous intéresse également pour la manière dont il articule le dispositif à son producteur (l'artiste ou le faussaire) et à son interprète (l'expert), sans jamais préjuger du poids respectif de ces entités dans le travail d'expertise. L'interprétation est le résultat d'un travail de circulation du sens à l'intérieur de ce triangle. Le modèle de la prise n'est focalisé exclusivement ni sur la réception, ni sur la production, ni sur le dispositif, mais au milieu. Il permet également de réhabiliter la matérialité des œuvres et la perception, là où la sociologie a tendance à faire des objets esthétiques de simples écrans de projection servant de supports à des stratégies de distinction culturelle, ou des miroirs réfractant leurs conditions sociales de production.

### *6.2. Limites du modèle : les deux pragmatiques*

La transposition du modèle de la prise à nos dispositifs fictionnels a cependant ses limites. La perception, au sens d'engagement corporel et sensoriel avec la matérialité de l'objet, joue dans l'interprétation du simulacre un rôle nettement moins central que dans le « savoir-prendre » expert. Pour Bessy et Chateauraynaud, représentation et perception interviennent à parts égales dans l'authentification – la perception pouvant même guider la représentation sans être informée ou guidée au préalable par celle-ci. Or, il faut reconnaître que la dimension

perceptive est peu présente dans les dispositifs parfois très conceptuels que nous avons décrits dans nos travaux.

Prenons, par exemple, deux des quatre dispositifs que nous commentons dans le texte 4. La fausse une du *New York Times* imaginée par les Yes Men, ainsi que le simulacre de brochure d'information sur le projet de carte d'identité biométrique diffusée par les militants grenoblois de Pièces & Main d'Œuvre, comportent des indices qui supposent effectivement un corps-à-corps avec leur support matériel : s'agit-il du même papier journal utilisé par le quotidien ? La qualité de l'impression donne-t-elle le sentiment que la brochure émane d'autorités publiques comme elle le prétend ? Ces questions impliquent la mobilisation de la perception dans le relevé d'indices qui, même s'ils peuvent être ramenés *in fine* à des faits d'intention (le choix du papier ou du support chez l'imprimeur) relèvent d'un réel contact avec des plis et des accidents matériels. Mais cette dimension sensorielle n'intervient que de manière marginale dans la reconnaissance du simulacre. Il en va de même pour notre monographie sur les musiques industrielles (texte 1). Le plus souvent, nous avons décrit les indices de fictionalité du simulacre (et d'ironie du dispositif) comme des sortes d'« instructions cognitives » situées dans l'énoncé – ainsi, par exemple, des mentions paratextuelles qui fonctionnent comme des repères déposés à la surface du disque. Pourtant, Throbbing Gristle n'existait pas seulement sur le mode de l'objet discographique, du document écrit ou du compte rendu journalistique : lors de ses performances, le groupe recherchait la confrontation physique avec son public, ne serait-ce que par la démarche d'agression sonore qui mettait littéralement les sens à l'épreuve. Cependant, dans notre analyse, le trouble dans lequel la musique jette l'auditeur est résolu par une activité de recherche et de recoupement d'informations qui finit par donner un sens, un contenu représentationnel à ce qu'il écoute. Il y a même fort à parier que la confusion provoquée par l'absence d'indices a pour effet de mettre entre parenthèses le contenu perceptif avant de le reconfigurer sous l'effet des représentations obtenues au cours du processus d'inférence.

De plus, ces considérations sur l'expertise ne semblent guère valoir que pour le simulacre. Or, le véritable intérêt de la notion de prise pour nos travaux, au-delà de la manière dont elle rend (partiellement) compte de l'épreuve de fictionalité à laquelle le simulacre soumet son interprète, c'est d'insister sur les effets *perlocutoires* (Austin, 1991) de nos dispositifs fictionnels en général – y compris du futur antérieur. Dire que la fiction est une « prise sur le

monde », c'est insister sur cette dimension pragmatique : c'est ce que la fiction accomplit *par le fait même* d'être réalisée comme acte. Selon nous, cet effet perlocutoire est double : d'une part, la fiction exerce, par l'acte qu'elle engage, une fonction cognitive ; d'autre part, elle restaure une puissance d'agir, elle a un effet d'*empowerment* sur son destinataire.

Sur ce point, nous nous trouvons en nette contravention avec le modèle de la prise, et avec la sociologie pragmatique au sens large, pour des raisons que nous allons évoquer. Si l'on voulait scrupuleusement observer les principes de méthodes de cette sociologie, on devrait en effet, nous l'avons vu, laisser aux acteurs le privilège de parler des objets et s'interdire toute analyse qui ne s'appuierait pas sur des observations recueillies en situation. Sans engagement des corps dans l'épreuve d'authentification, les prises n'existent qu'à l'état latent ; on ne les connaît véritablement que quand les acteurs les ont fait émerger. S'il y a dans l'objet des repères qui permettent sa représentation, ou des plis pour y accrocher la perception, c'est au contact des acteurs que nous l'apprenons. C'est à eux, et non à nous, de déployer le jeu de prises.

Au cours de nos travaux, nous nous sommes pourtant constamment autorisé à ouvrir et commenter les dispositifs avant d'observer leurs éventuels effets sur les acteurs et sans en passer par ceux-ci. Bien souvent, nous ne disposions d'ailleurs tout simplement pas de la possibilité d'observer de tels effets, si ce n'est à titre rétrospectif, dans des ouvrages ou des interviews qui ont, par rapport aux dispositifs, un rapport de commentaire différé déjà nourri du sens acquis par le dispositif suite à une série d'épreuves et de transformations auxquelles nous n'avons pas accès. À moins de s'interdire de parler de ce genre de matériau décidément très impur, la connaissance d'« effets » perlocutoires ne peut dès lors venir que d'une reconstruction *a posteriori*, sur base des compétences prêtées à un « lecteur modèle » dont nous devons postuler implicitement l'existence pour lui faire subir des épreuves interprétatives. En cela, la démarche d'explicitation de la musique industrielle, dont nous nous recommandons dans le texte 1, de même que l'épure de sociologie burroughsienne proposée dans le texte 2, ressemblent davantage à la construction d'idéaux-types sous couvert de sociologie pragmatique. Si, comme le dit Nathalie Heinich, dans une posture que nous reprenons alors également à notre compte, la sociologie pragmatique vise à « s'intéresser aux œuvres non pour ce qu'elles valent ou ce qu'elles signifient, mais pour ce qu'elles *font* »

(Heinich, 1998 : 37), force est de reconnaître que, de ce point de vue, nous ne nous sommes pas vraiment mis en congé interprétatif.

Ces déviations par rapport aux impératifs méthodologiques de la sociologie pragmatique prennent une tonalité nettement plus assumée dans les textes ultérieurs, à mesure que la démarche d'explicitation elle-même devenait toujours plus insuffisante pour rendre compte de la fonction cognitive de la fiction (cf. *supra*, section 4.2). Le retour à un réalisme minimal, indispensable pour affirmer que la fiction a la capacité de se référer au monde, libère de l'ascèse méthodologique qu'est censée imposer la sociologie de la critique<sup>17</sup>. Étudier les effets d'un dispositif fictionnel indépendamment de ses propriétés n'a dès lors plus rien d'une hérésie. C'est parce qu'il a des propriétés spécifiques que le dispositif exerce des effets déterminés, et c'est aussi parce qu'il exerce des effets déterminés qu'on peut parler de ses caractéristiques formelles. De ce point de vue, le sociologue est effectivement logé à la même enseigne que les acteurs qu'il observe. La compétence qu'il explicite est aussi la sienne<sup>18</sup>. Il n'y a aucun sens à demeurer écartelé entre deux attitudes pragmatiques dont l'une, au sens sociologique, s'interdit l'accès au dispositif, et l'autre, au sens linguistique ou cognitif, en fait une condition de son travail. Le jeu de prises reconstitué sans scrupules par l'analyste permet de saisir quelles stratégies d'interprétation ont été privilégiées, quels repères ont été mis en avant ou au contraire totalement ignorés. Décortiquer le dispositif pour en relever l'implicite, ce n'est pas succomber au vieux démon de la sociologie critique ou de la poétique structuraliste, c'est se donner les meilleures chances de comprendre la manière dont les interprètes ont réagi, quels ressorts ont été activés, et pour quels effets.

---

<sup>17</sup> Il faut dire que Boltanski paraît depuis quelques années s'interroger sur les limites de la sociologie pragmatique de la critique, au point, dans *De la critique* (2009), d'en discuter ouvertement les mérites comparés à ceux de la sociologie critique bourdieusienne avec laquelle il avait spectaculairement rompu. Le cadre d'analyse qu'il propose aujourd'hui se donne un « objectif de pacification » visant à « résorber la tension » (2009 : 13) entre les deux types de sociologie hier opposées – la sociologie du « monde social en train de se faire » et celle du « monde social déjà fait » (p. 75). Boltanski reconnaît le faible pouvoir d'interpellation critique de la sociologie pragmatique, notamment son « effet de clôture de la réalité sur elle-même » (p. 77) qui, à l'opposé de la sociologie critique, laquelle n'a de cesse de montrer le caractère contingent et relatif de l'ordre social, tend à fermer l'espace des possibles ouverts à la contestation.

<sup>18</sup> C'est vrai à plus forte raison quand il étudie les propriétés énonciatives d'un acte de langage : son statut est alors comparable à celui d'un locuteur natif jugeant de la grammaticalité des énoncés de sa langue. Il n'a alors, pas plus que les linguistes de l'énonciation qui manipulent des abstractions ou des expériences de pensée, à tester ses catégories d'analyse sur des locuteurs réels pour produire une description acceptable.



À strictement « suivre les acteurs », on risque en vérité de ne pas comprendre ce qui leur arrive : pourquoi certains comprennent-ils l'ironie et d'autres non ? En travaillant avec la notion de « prise », et surtout l'ontologie radicale qui l'accompagne, certains enjeux du dispositif lui-même nous restent fermés par décision de méthode. Or, c'est en décrivant les propriétés formelles, énonciatives, que l'on peut au mieux reconstituer la dynamique et les difficultés du processus d'inférence. Si l'on se contente d'attendre la controverse ou la dispute pour déployer le jeu de prises avec les acteurs, nous passons en outre à côté de situations d'épreuve larvée : le travail cognitif qui s'y joue avant leur éclatement nous échappe totalement.

Le détour par la pragmatique linguistique ou cognitive permet donc de reposer dans d'autres termes le problème de la posture « critique » du sociologue. Depuis Boltanski et Thévenot, on s'est habitué à assimiler critique et distance : la critique étant la propriété exclusive des acteurs, le sociologue doit s'attacher à renoncer à cette position et à en construire une autre qui prend cette activité pour objet. Une double distance est ainsi créée : d'une part, la distance critique de l'acteur vis-à-vis de l'objet de son jugement ; d'autre part, la distance au second degré du sociologue vis-à-vis de la critique engagée par l'acteur. Tout se passe comme s'il y avait une distance qui engage et une distance qui désengage. En outre, la critique, dans cette conception boltanskienne, est toujours ramenée à de la justification, c'est-à-dire à une combinatoire logico-normative d'arguments recevables dans une société donnée pour porter une cause. Mais que faire quand c'est la fiction qui devient le moyen de la critique, comme dans le cas du simulacre et du futur antérieur ? Considérera-t-on ces formes comme de simples véhicules indifférents, pour se centrer sur leur cellule argumentative critique ? Et que faire de la distance produite par l'énonciation ironique ? Ne s'agit-il pas d'une *modalité* encore différente de la distance – provenant, on l'a vu, d'un dédoublement de sa propre énonciation tel que la première est critique par rapport à l'autre ? Ce dont la sociologie de la critique manque le plus, c'est, nous semble-t-il, d'une réflexion réellement pragmatique sur les modalités de la distance. La construction de formes fictionnelles d'intelligibilité s'inscrit dans un tel programme.

### 6.3. *Emprise et asymétries de prise*

Cette critique de la sociologie pragmatique s'intensifie dans nos derniers travaux, qui tentent notamment de comprendre comment, à travers des pratiques narratives de scénarisation et de contre-scénarisation, les personnes cherchent à « agir sur les actions possibles » d'autrui – pour reprendre la formule souvent citée par laquelle Foucault définissait le pouvoir (1984 : 313). En rompant avec la distance critique « surplombante » (Boltanski, 2009 : 81), pour en faire l'objet de son analyse pragmatique, ce type de sociologie s'est en effet ouvertement détournée de l'étude des rapports de force et des déséquilibres causés par un différentiel de pouvoir, comme si le seul fait d'évoquer de telles situations revenait à refaire de la sociologie critique ou à effectuer le travail des acteurs à leur place. La personne engagée dans des disputes est un sujet moral compétent doté de capacités critiques et réflexives ; elle seule peut dénoncer des injustices. L'analyse du pouvoir suppose un accès aux motivations des acteurs (*a fortiori* à leurs intérêts) que la sociologie pragmatique s'interdit dans la mesure où explication et justification constituent pour elle les deux faces du même processus. Elle assimile toute recherche de cause à une activité critique et morale : entre cause sociale et causalité, comme entre classe et classement, il n'y aurait pas de différence de nature.

Contrairement à la critique qui en est souvent faite, le problème de la sociologie pragmatique (ainsi que de la sociologie de la traduction ou de l'acteur-réseau à laquelle elle emprunte nombre de ses présupposés et principes méthodologiques) ne réside pas dans son relativisme, mais plutôt dans une espèce de béhaviorisme forcené<sup>19</sup>. La cure d'amaigrissement explicative qu'elle s'impose implique un strict renoncement à comprendre le comportement social en adoptant un quelconque point de vue intentionnel. Comme nous le disons un peu rapidement dans le texte 4, son rêve est celui d'une « focalisation zéro »<sup>20</sup> : la description de l'activité critique saisie de l'extérieur comme un pur fait de grammaire.

---

<sup>19</sup> Dans un texte programmatique à destination des sociologues de l'art, Nathalie Heinich formulait ainsi l'espoir que « le système même sur lequel s'est construite la sociologie, ne devrait pas nous empêcher d'arracher celle-ci à ce paradigme sociologiste, qui apparaîtra sans doute un jour (...) comme relevant de sa préhistoire » (1998 : 21). La première partie de *L'Amour et la Justice comme compétences* (Boltanski, 1990) abonde en formules similaires qui visent à ruiner les prétentions de la sociologie critique à la scientificité, non pour que la sociologie pragmatique y renonce au nom d'une conception relativiste de la connaissance, mais au contraire pour produire une intelligibilité scientifique supérieure.

<sup>20</sup> La métaphore narrative est parfaitement motivée : dans le texte fondateur de la sociologie de la traduction, Michel Callon fait du *style* une difficulté majeure pour l'explication sociologique des sciences et des techniques (1986 : 171). Avant même d'évoquer les difficultés théoriques et méthodologiques d'une telle entreprise, il

C'est ici qu'une réélaboration du modèle de la prise peut, paradoxalement, servir à casser cette logique mutilante et renouer avec l'ambition de décrire des relations de pouvoir. Dans une enquête en cours, Francis Chateauraynaud (1999 et 2006) a en effet tenté d'appliquer le répertoire de la prise à des situations dans lesquelles les personnes perçoivent la justification comme un impératif auquel elles sont soumises par une instance qui les somme de rendre des comptes. Il s'agit bien d'un renversement de paradigme : la sociologie pragmatique a tellement pris l'habitude de dissocier pouvoir et justification que les situations dans lesquelles les personnes associent les deux avaient toutes les chances de passer sous son radar. Ces situations sont, dit Chateauraynaud, marquées par des *asymétries de prise*. La question qui se pose n'est plus de savoir comment construire un « jeu de prises » qui équilibre représentation et perception dans le corps-à-corps entre un sujet humain et un objet matériel. Elle est de savoir comme les sujets humains entre eux cherchent à avoir prise les uns sur les autres en se contraignant mutuellement à se justifier : « Par quoi tient-on l'autre et par quoi est-on tenu soi-même ? » (2006 : 3). On parlera d'*emprise* lorsqu'une instance de justification amène ainsi durablement une personne à devoir se justifier. Dans ce modèle élargi, Chateauraynaud propose le néologisme d'*empreneur* pour qualifier cette instance :

La fonction de l'empreneur se construit dans un réseau de contraintes dont la forme d'expression dominante est précisément celle de l'impératif de justification. L'empreneur tire l'essentiel de son pouvoir de sa capacité à placer les autres sous une contrainte durable de justification et à fonder sa posture sur une théorie de l'action : c'est parce qu'il est aux commandes de l'action que des comptes doivent lui être rendus, sinon en permanence, du moins de manière régulière. (...) En tant que personnage idéal-typique, dont la place peut être occupée par une personne, un groupe, une institution, ou encore un porte-parole d'entités surnaturelles, l'empreneur mêle des traits de l'entrepreneur, au sens de Max Weber, et de l'ensorceleur, au sens de Jeanne Favret (Chateauraynaud, 2006 : 3-4).

Les quelques occurrences de la notion d'emprise dans nos derniers travaux font écho à ce programme de recherches. Ce que nous appelons « l'argument du contrôle » (textes 4 et 5) met en jeu un pouvoir de ce type : le Contrôle, dans le schéma imaginé par Burroughs, puis

---

évoque « l'effet littéraire » souvent « désastreux » (p. 173) laissé par certaines explications du programme fort. La généralisation du principe de symétrie est censée y remédier. Le choix d'un bon répertoire peut donc être comparé à celui d'un style littéraire approprié. L'emprunt à la narratologie de la notion d'actant ne fait d'ailleurs que renforcer l'analogie entre récit et vocabulaire de description. Nous n'avons, pour notre part, aucun problème avec une telle démarche, pour autant qu'au lieu de prétendre réduire la science à un récit, elle fasse au contraire de la narrativité une ressource à part entière dans une démarche de connaissance – ce qui est le cas, mais jusqu'à un certain point du moins, dans la sociologie de l'acteur-réseau.

repris par Deleuze (cf. texte 3), vise à l'intériorisation par l'individu de contraintes qui l'amènent à réduire son champ d'action en faisant sien l'espace des possibles toujours déjà prévus pour lui. L'autonomie que lui laisse l'entrepreneur (ou la Machine de Contrôle dans le schéma burroughsien), est de ce point de vue illusoire : la possibilité de se justifier, présentée à la personne comme un bien précieux et une liberté fondamentale, est précisément la condition du contrôle, la prise par laquelle l'instance assure son emprise. A-t-on régressé, avec un tel modèle, vers une forme de sociologie critique ? Va-t-on de nouveau considérer les justifications et les arguments comme de simples apparences dissimulant la réalité des rapports de force ?

En fait, il n'est pas nécessaire, dans le modèle de l'emprise, que l'entrepreneur ait réellement un tel pouvoir : l'essentiel est que ce pouvoir lui soit attribué par une personne qui cherche à s'y soustraire. La référence aux travaux de Jeanne Favret-Saada (et aux « entités surnaturelles ») est de ce point de vue très éclairante. Dans le dispositif d'énonciation caractéristique des pratiques d'ensorcellement et de désensorcellement qu'elle décrit dans *Les Mots, la mort, les sorts* (1985), l'ensorceleur est un personnage *muet*. Il n'assume jamais publiquement aucun des agissements maléfiques que lui prête l'ensorcelé. Son rôle, dans le schéma, se résume à une simple instance. L'emprise marque donc un moment où le pouvoir se densifierait pour acquérir une qualité quasi-substantielle : de ce fait, comme nous le disons dans les textes 4 et 5 qui traitent de l'argument du contrôle, il ne correspond probablement pas à l'analyse en situation qu'en ferait un sociologue avec une conception moderne, relationnelle de la notion de pouvoir<sup>21</sup>.

Si la notion d'emprise ou l'argument de contrôle sont importants, c'est parce qu'ils constituent des formes d'intercompréhension des relations dans lesquelles les personnes sont engagées. C'est d'ailleurs pour cette raison que, selon Chateauraynaud, on ne rompt en réalité pas vraiment avec la sociologie pragmatique quand on les prend pour objet : le registre de l'emprise est une « ethnométhode » comme une autre, une forme par laquelle les acteurs

---

<sup>21</sup> En revanche, la psychologie sociale tendrait à donner un certain crédit à la notion d'emprise. C'est du moins l'impression très nette qui ressort des ouvrages consacrés par Jean-Léon Beauvois (2011 ; Beauvois et Joule, 2002) aux techniques de manipulation ordinaire, d'influence sur l'opinion et de propagande qui toutes ont en commun d'exploiter l'idée que nous nous faisons de nous-mêmes comme individus libres. Il n'est pas impossible, au fond, que toutes ces figures se ramènent, *in fine*, à celle de la *servitude volontaire*.

tâchent de rendre compréhensible le sens de leurs actions pour eux-mêmes et pour autrui<sup>22</sup>. En cela, il exerce de puissants effets de réalité sur les représentations que les personnes se font de leur capacité d'action. C'est à ce titre qu'elles nous intéressent : nous y voyons un *récit* privilégié qui sert aux personnes à la fois de ressource cognitive (pour appréhender le tissu de relations de pouvoir dans lesquelles elles sont prises) et de point d'appui pragmatique (pour infléchir ces relations et élargir les possibles ouverts à l'action).

Après avoir consacré plusieurs sections à la notion de fiction, nous avons, insensiblement, glissé vers celle de *récit*. On peut certes soutenir que l'emprise et l'argument du contrôle fonctionnent, à certains égards, comme une forme de « fiction » – au sens trivial où il est très vraisemblable qu'elle ne corresponde pas à la réalité des relations de pouvoir, comme au sens, plus sophistiqué, de « fiction utile » permettant aux acteurs de se réinventer des possibilités d'action. Mais il s'agit avant tout de formes narratives : l'empeneur et la Machine de Contrôle sont des instances dans un schéma actantiel. En tant que récits, elles témoignent de la capacité qu'ont les acteurs de s'entre-scénariser. Ce sont ces relations entre pouvoir et récit que la section suivante, la dernière de cette introduction, s'efforcera d'éclaircir.

## **7. Une approche narrative du pouvoir**

### *7.1. Double articulation*

La relation entre récit et pouvoir peut faire l'objet de plusieurs articulations, dont deux auront été particulièrement problématisées dans nos travaux.

Premièrement, on peut étudier le *pouvoir du récit* : ce qu'il fait faire aux agents sociaux, son action propre sur le comportement, les attitudes ou les états mentaux (désirs, cognitions, représentations) des individus. C'est l'angle dominant sous lequel nous avons saisi le rapport pouvoir/récit, en particulier lorsque nous nous sommes interrogé sur l'effet perlocutoire de

---

<sup>22</sup> « Le pouvoir existe d'abord comme thème et comme ressource disponibles pour les acteurs lorsqu'ils élaborent des interprétations à des fins pratiques, dans le but de rendre intelligibles et/ou acceptables leurs actes et leurs jugements, et en particulier leur désaccord ou leur résistance vis-à-vis des contraintes qu'ils anticipent ou qui leur sont imposées. (...) On peut dire, à un premier niveau, qu'en étudiant les asymétries de prise, il s'agit de reconnaître, parmi les multiples ethnométhodes dont disposent les membres de nos sociétés, une classe particulière de procédés auxquels ils donnent eux-mêmes le nom de "pouvoirs" » (Chateauraynaud, 2006 : 5).

l'acte de fiction (cf. *supra*, section 6.2). Un dispositif de futur antérieur est, dans notre approche, conçu pour modifier les dispositions de son destinataire à l'égard de l'objet de l'alerte : en modélisant un avenir possible déjà inscrit dans le présent, il instruit, trouble ou persuade, jouant sur des registres cognitifs et affectifs qui amèneront ou non (le succès d'un tel acte n'étant jamais garanti) à adapter par la suite son comportement. Plus largement, on peut considérer l'*empowerment* du futur antérieur et du simulacre comme un effet de ce type. La fiction en général, et le récit de fiction en particulier, sont des actes de langage spécifique qui, en tant que tel, exercent un pouvoir qui doit pouvoir s'observer : ce sont des objets à part entière pour les sciences politiques et sociales. Parler de la fiction comme « prise », avec ses effets en termes de connaissance et de restauration de puissance d'agir, participe également d'une telle approche du récit.

Certains dispositifs narratifs connaissent une telle diffusion qu'ils finissent d'ailleurs par constituer une prise commune à un moment donné pour un collectif. En témoigne, par exemple, l'importance politique de *1984* dans la configuration du dossier des nouvelles technologies de surveillance et de contrôle social (cf. texte 3) : incontournable aux acteurs en présence, le roman est repris aussi bien comme point d'appui normatif par ceux qui continuent d'y voir un horizon possible pour nos sociétés, que comme repoussoir par ceux qui, au contraire, pensent que la menace a changé de nature et qu'une focalisation excessive sur la fiction orwellienne risque de nous faire passer à côté de changements décisifs<sup>23</sup>.

Problématiser la question en termes de pouvoir du récit suppose par ailleurs de rompre avec une certaine méfiance politique à l'égard de l'objet, encore récemment revigorée par le succès d'un ouvrage comme *Storytelling* (Salmon, 2007), dénonçant la mainmise du marketing, du management et de la communication sur l'imaginaire des individus que ces techniques bombardent quotidiennement d'histoires censées orienter leurs comportements. La question n'est d'ailleurs pas tant de savoir si cette influence des récits et la menace qu'elle représente sont réelles ou exagérées, que celle des moyens par lesquels elles pourraient être minimisées ou contrecarrées. Là où Salmon fait clairement preuve d'une attitude anti-mimétique,

---

<sup>23</sup> *1984* est connu pour sa grande plasticité idéologique : il a servi aussi bien les conservateurs, qui faisaient d'Orwell le socialiste modèle ayant très tôt dénoncé le totalitarisme soviétique, que leurs adversaires politiques, dont certains continuent de puiser dans son combat humaniste pour la « common decency » de quoi renouveler le débat sur les valeurs de la gauche (Michéa, 2000 et 2008). On mesurera l'écart qui sépare ces usages politiques d'Orwell avec une approche plus documentée comme celle de Newsinger (2006) visant à remettre l'œuvre de l'écrivain dans le contexte historique des débats britanniques dans lequel elle s'inscrivait.

d'autres, comme Yves Citton dans *Mythocratie* (2010), cherchent plutôt à développer des contre-récits en guise de riposte. Prenant acte du pouvoir qu'ont les récits d'affecter les individus et les collectifs, Citton se demande s'il ne serait pas plus productif d'en tirer les leçons qui s'imposent et lancer une contre-offensive narrative pour revendiquer notre imaginaire captif.

C'est la réflexion dans laquelle s'inscrit le texte 5, publié pour un dossier de la revue *Multitudes* consacré aux « contre-fictions ». Nous y revenons sur l'argument burroughsien du Contrôle, formellement proche de théories comme celle de Salmon, mais qui montre le caractère symétrique de ces techniques d'influence et permet d'imaginer des formes de résistance narratives et fictionnelles – en l'occurrence, le *cut-up* (déjà analysé dans le texte 2) et le simulacre. L'agencement de notre comportement par des récits écrits « là haut » (Citton, 2010 : 91-101) n'est pas une fatalité : des possibilités de contre-scénarisation nous sont offertes.

On touche avec ces travaux à une deuxième forme d'articulation du rapport pouvoir/récit : *le pouvoir comme récit*. La notion de « scénarisation » proposée par Citton repose sur une homologie entre les définitions modernes du pouvoir comme relation et les composants fondamentaux du récit, homologie que nous approfondissons dans notre texte 4. Si « agir sur les actions possibles de quelqu'un », ou amener cette personne à faire quelque chose qu'elle n'aurait pas faite sans notre intervention suffit à caractériser une relation de pouvoir, elle suffit aussi, dit Citton, à caractériser un récit au sens minimal. Contrôler, mettre en intrigue ou scénariser l'action de quelqu'un deviennent dès lors quasi synonymes : il s'agit de faire adopter une autre ligne narrative à cette personne, de construire pour elle un monde et de l'amener à l'habiter. Ces transferts conceptuels avec la narratologie sont plutôt encourageants<sup>24</sup> : les notions de scénarisation et de métalepse que nous mettons à l'ouvrage dans les textes 4 et 5 semblent apporter une réelle intelligibilité aux processus et dispositifs décrits.

Notons qu'il existe encore au moins deux autres manières plus « thématiques » d'articuler récit et politique, que nous n'avons pas explorées de manière aussi approfondie dans nos

---

<sup>24</sup> D'une certaine manière, ils ne font que continuer la politique de transferts commencée par la sociologie de la traduction avec les notions d'actants et d'épreuves (Callon, 1986), empruntés à la sémantique structurale de Greimas.

travaux. D'une part, le *récit du pouvoir*, qui n'a été saisi qu'à travers une allusion aux récits de politique publique (lesquelles consistent en histoires que les *policymakers* se racontent pour réduire l'incertitude et la complexité, particulièrement dans des dossiers controversés impliquant des perspectives multiples ; cf. Roe, 1992 et 1994 ; Radaelli, 2000 – nous y reviendrons plus loin) ; d'autre part, le *pouvoir dans le récit*, l'étude des représentations du politique dans le récit de fiction<sup>25</sup>.

La deuxième approche décrite plus haut (le pouvoir comme récit) peut être considérée comme un cas particulier de la première (le pouvoir du récit) : d'une certaine manière, si le récit fait agir, c'est parce qu'il scénarise l'action d'autrui. La figure de coopération qui se dessine entre récit et pouvoir ressemble ainsi de plus en plus à une sorte d'entre-capture : les deux notions s'appellent l'une l'autre et engagent un devenir réciproque. C'est aussi la conclusion implicite à laquelle nous parvenons à la fin du texte 4, lorsque nous disons que le récit n'est pas une simple ressource, mais un élément constitutif du pouvoir. Ces quelques remarques finissent ainsi par esquisser les contours d'un programme de recherche en sciences politiques et sociales autour du pouvoir *du* et *comme* récit. Le récit apparaît non seulement comme un objet, mais surtout comme un « analyseur » du politique.

D'autres démarches à l'intersection du récit et du pouvoir existent déjà : à leur manière, des notions comme celles de récits de politique publique ou d'identité narrative prennent en compte la capacité cognitive des récits. Il n'est dès lors pas inutile de revenir brièvement sur ces approches pour voir comment nous nous en démarquons.

### 7.2. Hybridations

La formalisation des récits, leur réduction à un nombre limité de composants, leur dimension universelle en font, depuis longtemps, un outil sociologique inestimable pour comprendre la manière dont les individus « re-configurent » leur expérience temporelle qui, sans cela, serait condamnée à rester « confuse, informe et, à la limite, muette » (Ricoeur, 1983 : 12). L'organisation du discours narratif n'a rien d'arbitraire : elle passe par une série de catégories, de propositions-clés, d'arguments qui agencent des valeurs temporelles et des univers de

---

<sup>25</sup> Voir le dossier « Fictions politiques » de la revue *Mots – Les langages du Politique*, sous la direction de Marlène Coulomb-Gully et Jean-Pierre Esquénazi, à paraître en juillet 2012.



croyance dans un récit pris comme un tout (Dubar et Demazière 1997 ; Demazière et Dubar, 2005). Cette combinaison de formalisme structural et d'approche compréhensive doit beaucoup au succès de la notion d'*identité narrative* dans les méthodologies d'analyse d'entretiens biographiques : le récit est conçu comme un espace de réagencement d'une expérience vécue individuelle prise dans une dimension dialogique par la contrainte de « se raconter » à un interlocuteur. Le récit est l'objet et l'enjeu d'une construction de sens négociée en interaction. Là réside sa dimension collective : celle-ci permet de comparer les unes aux autres les formes dégagées en entretiens et d'y retrouver les axes en tension qui structurent les catégories sociales de l'expérience du temps.

L'approche sociologique de l'identité narrative par l'analyse structurale du récit est une application directe du travail de Ricœur sur la mimésis et la fonction référentielle de la mise en intrigue. Or, la focalisation sur le rapport au temps dans cette approche tend à estomper la distinction pour nous essentielle entre récit et fiction. Les dispositifs qui nous intéressent peuvent certes être analysés comme des formes narratives au sens élémentaire où ils « racontent une histoire ». Mais ce sont aussi des formes fictionnelles : ils constituent des activités de feintise ludique qui reposent, nous l'avons vu, sur deux versions complémentaires de l'imitation, à la fois « faire-semblant » (permettant l'immersion dans un univers fictionnel), et modélisation cognitive (Schaeffer, 1999). De plus, même au niveau de la mise en intrigue à laquelle elles procèdent, ces formes ne visent pas exclusivement à résoudre une impasse existentielle liée à un problème d'articulation temporelle de l'expérience. Elles exercent un pouvoir de scénarisation spécifique qui vise non seulement à agir sur soi, mais aussi sur le comportement et les états mentaux des personnes qu'elles saisissent dans son champ. Pour être pleinement opératoire, le programme de recherche que nous tentons de préciser devra donc préciser les rapports complexes entre récit et fiction.

La même remarque vaut pour les récits de politique publique tels qu'ils ont été investigués dans les approches post-positivistes (Roe, 1992 et 1994 ; Stone, 1989 et 2002). Dans l'usage empirique qui en est fait, la notion de récit revêt essentiellement une valeur métaphorique : elle permet à l'analyste de regrouper et de structurer des ensembles hétérogènes de discours et de représentations sous une catégorie qui lui sert à opposer facilement différentes perspectives quant à l'orientation d'une politique publique. Le matériau recodé comme récit n'a, le plus souvent, qu'un lien ténu avec ce que la narratologie étudie sous ce nom : en l'absence d'acte

de narration effectivement performé, il ne reste guère que l'histoire en tant que pur contenu représentationnel, formalisé sommairement par l'analyste en termes structuraux. Pour être qualifié d'histoire, le seul critère à observer sera d'avoir « un début, un milieu et une fin » (Roe, 1992 : 563 ; Stone, 2002 : 138). Dans l'étude d'une controverse, la *Narrative Policy Analysis* (NPA) de Roe consistera alors à repérer les formes narratives inachevées, qu'il appelle des *nonstories*, pour ensuite générer la *metastory* qui sera dialectiquement proposée aux acteurs en présence dans le but de réduire la conflictualité et d'atteindre le consensus. Ainsi envisagé, un récit de politique publique sera un outil d'intervention sociale à réaménager localement selon chaque contexte.

Outre la normativité pour le moins problématique d'un tel projet, c'est la définition même du récit sur laquelle il repose qui a de quoi laisser sceptique. Pour les acteurs engagés dans un cours d'action, un récit tend en effet vers une multiplicité de fins possibles ; la conclusion de l'histoire est rarement écrite à l'avance – à moins que les personnes n'aient de l'avenir une représentation dramatiquement déterministe ou fataliste. Du point de vue de ceux qui y sont embarqués, un récit ressemble plutôt à un chemin construit à mesure qu'il est emprunté : chaque pas en avant marque une irréversibilité, mais uniquement en ce sens qu'il réaménage l'espace des possibles objectifs et subjectifs qui s'ouvrent à lui. Si la dépendance au chemin est ainsi bien réelle, elle ne suffit pas à déterminer sa propre fin – et elle ne va jamais non plus sans reconstructions et réélaborations du sens de ce qui a déjà été accompli. Il en va de même pour les lecteurs de récits : à mesure que le monde de la *fabula* se peuple d'objets et d'entités, le lecteur collabore avec le texte, réalisant une « promenade inférentielle » (Eco, 1993b : 142-156) qui actualisera certains « coups possibles » proposés par le texte et en refermera d'autres.

La notion de récit utilisée en NPA paraît de ce fait bien trop rigide pour rendre compte de ce qui se passe effectivement pour des acteurs amenés à mettre en histoire le cours d'action dans lequel ils sont engagés. Elle ne tient pas non plus suffisamment compte de l'évolution littéraire du récit, et notamment de l'histoire du roman : depuis *Jacques Le Fataliste* jusqu'à Thomas Pynchon, certaines œuvres ont précisément fait de l'indétermination et de la contingence leur moteur narratif – ce qui ne les empêche pas d'engager une forme de savoir réflexif, y compris de leur propre ouverture à la multiplicité (Pierssens, 1990 : 165-185). Du reste, même pour les récits qui ne remettent pas explicitement en cause leur linéarité, la

tension narrative, l'incertitude quant à l'achèvement est ce qui pousse le lecteur à progresser dans sa lecture (Baroni, 2007).

Ces quelques remarques sur l'identité narrative et les récits de politique publique montrent à la fois les mérites et les limites de l'hybridation que ces courants proposent entre analyse du pouvoir et étude du récit. Si l'on veut que le récit devienne un véritable analyseur de processus politiques et sociaux, nous pensons qu'il faudrait, d'une part, y intégrer une réflexion autonome sur la fiction et, d'autre part, partir d'une définition qui tienne compte de son ouverture à la contingence et au possible.

Quelques-uns des concepts dont nous discutons dans nos travaux répondent déjà à cette exigence. Le pouvoir de scénarisation est, par exemple, adossé à l'idée foucaldienne d'« action sur des actions possibles » : il est conçu pour rendre compte de la manière dont s'échangent des possibilités d'actions à travers les scripts que les individus passent leur temps à projeter les uns sur les autres. Plus spécifiquement, une forme fictionnelle d'intelligibilité comme celle de futur antérieur comporte, elle aussi, par définition, l'articulation entre un avenir sombre décrit comme notre horizon nécessaire, et sa modélisation cognitive qui en fait une simple possibilité à contrecarrer. L'exercice d'imagination projective proposé au lecteur vise à le réarmer en lui faisant prendre conscience de l'urgence à agir. C'est paradoxalement parce que le futur antérieur tend vers une fin décrite comme inéluctable que le chemin reste ouvert.

### **8. Récapitulation**

Il est temps de rassembler les fils du raisonnement que nous avons suivi dans cette introduction.

Dans les sections 3 et 4, nous avons exploré quelques-unes des difficultés rencontrées dans nos travaux en assumant l'hypothèse que la fiction, et en particulier la fiction littéraire, remplissaient une « fonction cognitive », et tâché de clarifier ce qu'il fallait entendre par là. Parti, dans nos premiers textes, d'une conception de l'écrivain comme sujet de savoir, nous avons ensuite privilégié un usage plus directement instrumental de son œuvre, au risque de

faire l'impasse sur l'éclaircissement de son statut en termes de vérité. Cet infléchissement de notre démarche s'était en réalité trouvé facilité par la construction progressive de ce que nous avons appelé des « formes fictionnelles d'intelligibilité ». En d'autres termes, l'analyse de certains dispositifs comme « simulacre » ou « futur antérieur » résout sur le plan pratique les problèmes épistémologiques posés par la fonction cognitive de la fiction. Ces formes sont en effet autant conçues pour « parler du monde social » et produire à son sujet des représentations adéquates (au sens de Howard S. Becker), que pour (faire) agir sur lui. Parler de ces dispositifs, comme nous le faisons dans nos travaux, comme de formes « indissociablement cognitives et pragmatiques » va dans le même sens : la fiction est non seulement une connaissance, mais une « prise » sur le monde. Instruire, effrayer ou encore alerter le destinataire font partie de ce que l'acte de fiction permet d'accomplir. Les sections 5 et 6 ont été consacrées à la présentation de ces idées-forces (formes fictionnelles d'intelligibilité ; modèle de la prise).

Une forme fictionnelle, au sens où nous l'entendons, comprend donc une face cognitive (modélisante) et une face pragmatique (qui rend compte de ses effets perlocutoires). Même si nous l'avons le plus souvent traitée comme un acte de langage, elle n'est en principe pas limitée à ce médium. La fiction est une ressource disponible à tous et peut investir toute forme de communication. L'essentiel de son pouvoir tient dans la manière dont elle instaure une barrière entre elle-même et la réalité, et joue ensuite de cette opposition, comme dans le cas du simulacre dont nous avons plus particulièrement analysé le fonctionnement dans la section 5 : c'est parce qu'il ne se donne pas immédiatement à voir comme fiction que le simulacre enclenche le processus d'inférence qui lui donne sa valeur cognitive et sa force pragmatique.

Enfin, comme nous l'observons depuis la fin de la section 6, la dimension narrative des dispositifs fictionnels, à travers des notions comme celles d'emprise, d'argument du contrôle ou de scénarisation, met en évidence une véritable dynamique de transferts de propriétés entre pouvoir et récit.

En passant, nous avons également précisé l'évolution de notre rapport à la sociologie pragmatique, dont les principes méthodologiques, mis en œuvre dans les premiers textes, nous sont apparus de plus en plus inappropriés pour rendre compte de la capacité cognitive de la fiction et du récit. Paradoxalement, la fiction nous a ainsi fait renouer avec une forme de

réalisme minimal indispensable pour comprendre comment elle parvient à se référer au monde et à produire un savoir à son sujet. Qu'ils nous aident à configurer des dossiers complexes, à affiner notre compréhension de controverses, à réaliser des transferts de connaissance avec d'autres interprètes du social ou à appréhender autrement la question du pouvoir, fiction et récit ont prouvé qu'ils avaient leur place dans la boîte à outils du sociologue et du politologue.

Bien entendu, le modèle d'intelligibilité que nous nous sommes efforcé de dégager ici est encore loin d'être complet. De l'ensemble de problématisations que nous venons de poser, il faudrait encore dégager des propositions pour un programme de recherches qui ferait du récit et de la fiction des instruments de connaissance à part entière pour les sciences politiques et sociales. Ce travail sera l'objectif de la conclusion. Faisons maintenant place aux textes.

## Note sur l'édition des textes

D'une manière générale, aucun des cinq textes du recueil n'a fait, pour ce qui est de leur contenu, l'objet de mise à jour ou de modification. Le système de renvoi bibliographique, la typographie et la mise en page (numérotation des notes et des intertitres, décrochage des pavés de citation) ont été harmonisés pour l'ensemble des textes.

Les textes 2, 3 et 4 correspondent aux versions publiées en revue ou en volume (avec, pour le texte 2, quelques variations stylistiques mineures). Les textes 1 et 5 représentent quant à eux les versions originales intégrales dans leur format initial soumis à l'éditeur. Dans le cas du texte 1, il s'agit du texte source utilisé par le traducteur pour un volume devant paraître en langue allemande ; cette version traduite ayant été ensuite sensiblement raccourcie par la coordinatrice du volume, il a semblé préférable de présenter la première version en tant que texte de référence, plutôt que de reproduire un texte allemand incomplet ou quelque (re)traduction de celui-ci. Le texte 5 apparaît également ici sous une version plus complète d'environ 15.000 signes par rapport à la version imprimée, la rédaction de *Multitudes* ayant dû opérer des coupes de dernière minute pour faire place à d'autres textes en rapport avec la thématique du dossier ; la version intégrale devrait être restaurée et disponible en ligne sur le site de la revue après la période d'embargo.

## **TEXTE 1**

### ***‘Industrial Music for Industrial People’ :*** **Les musiques industrielles, explicitation d’un projet critique**

# TEXTE 1

## ***‘Industrial Music for Industrial People’ :* les musiques industrielles, explicitation d’un projet critique<sup>26</sup>**

Assuming that we had no basic interest in making records, no basic interest in music *per se*, it’s pretty weird to think that we’ve released something like ten albums, plus bootlegs; forty cassettes... That had an effect on the whole popular music scene, forever.

Genesis P-Orridge (1982, à propos de Throbbing Gristle)

### **1. Prendre au sérieux**

Une note ne se déplace jamais seule. Pour la faire « tenir » dans l’espace, physique et mental, d’une société donnée, il faut la lester d’acteurs de toutes sortes, humains, institutionnels, et matériels : la musique, comme fait social, est l’objet d’une construction collective. Cette leçon toute simple, la sociologie de la musique et l’histoire sociale de l’art l’ont déclinée depuis un siècle sur tous les modes et tous les tons possibles. Longtemps, la sociologie a voulu faire croire que le prix à payer d’une telle connaissance était l’abandon d’un certain nombre de croyances têtues, foi en la valeur intrinsèque des « œuvres elles-mêmes », illusion du « créateur incréé » ou de l’esthétique pure de l’amateur éclairé. Le travail du sociologue

---

<sup>26</sup> Version française originale intégrale du chapitre publié en allemand sous le titre « *‘Industrial Music for Industrial People’ : Musik als Gesellschaftskritik* », trad. allemande de Pascal Decroupet, in Elena UNGEHEUER (Hrsg.), *Elektroakustische Musik*, Laaber : Laaber-Verlag, *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert* 5 (14 Volumes), 2002, p. 111-133.



consiste, dit-on, à faire disparaître le caractère d’évidence de ces objets derrière la détermination du social, causalité ultime, et à rapporter le pouvoir de la musique (et de l’art en général) au travail obscur de ses médiateurs. Sur un registre plus ou moins critique selon les auteurs et les courants, elle se doit de restaurer les conditions sociales de production et de consommation des œuvres artistiques. À l’inverse, le musicologue (surtout dans le portrait qu’en dresse le sociologue) se contenterait d’accepter et de commenter un objet musical saisi comme à l’état naturel, dont il mettrait en évidence les caractéristiques internes.

Sans vouloir faire le grand écart entre ces deux directions de la littérature sur la musique, je souhaiterais partir du principe que cette opposition « dévoilement sociologique » *versus* « naturalisation esthétique » ne fait pas l’objet d’un choix tragique de la part d’un observateur extérieur à qui il appartiendrait de dire la vérité sociale *ou* esthétique d’une musique, mais est installée au cœur même du discours des acteurs qui « font » (de) la musique. Ceci suppose l’adoption d’une posture *descriptive* et *a-critique*, qu’encourage notamment la sociologue Nathalie Heinich dans ses analyses de controverses autour de l’art contemporain (1998a et b) : en ce sens, il s’agit moins d’expliquer, c’est-à-dire de « mettre en relation des objets particuliers (...) avec des instances plus générales susceptibles d’entretenir un rapport de causalité avec la production de ces objets » (Heinich, 1998b : 36), que d’*expliciter* (Veyne 1971), c’est-à-dire de retrouver la cohérence interne de systèmes de représentations. Le travail de l’analyste s’en trouve profondément changé :

Dégagé du souci normatif comme du souci interprétatif, le sociologue peut alors s’intéresser aux œuvres non pour ce qu’elles valent ou ce qu’elles signifient, mais pour ce qu’elles font : c’est là une approche non plus évaluative ou herméneutique, mais ‘pragmatique’, au sens large de l’intérêt pour les situations réelles, comme au sens plus spécifique de l’intérêt pour l’action exercée par les objets. Les œuvres en effet possèdent des propriétés intrinsèques – plastiques, musicales, littéraires – qui agissent : elles agissent sur les émotions de ceux qui les reçoivent, en les touchant, en les bouleversant, en les impressionnant ; elles agissent sur les catégories cognitives, en frayant, confirmant et, parfois, brouillant les découpages mentaux ; elles agissent sur les systèmes de valeurs, en les mettant à l’épreuve de ces objets de jugement qui obligent à renouveler l’exercice et les principes du goût ; elles agissent également sur l’espace des possibles perceptifs, en programmant, ou, du moins, en traçant la voie des expériences sensorielles, des cadres perceptifs et des catégories évaluatives qui permettront de les assimiler (Heinich, 1998b : 37-38).

En mettant désormais l’accent non plus sur la valeur ou le sens des œuvres, mais sur leur action sur le monde, Nathalie Heinich opère un déplacement qu’il est capital de saisir : la disposition critique cesse d’être perçue par l’analyste comme sa propriété exclusive, pour

devenir la compétence la plus communément mobilisée par les acteurs, *a fortiori* par les musiciens ou leurs auditeurs dans leur pratique quotidienne. La critique devient désormais l'*objet* des investigations du sociologue, qui suit les acteurs dans leurs justifications jugées pertinentes, *prises au sérieux* et non plus dénoncées pour leur naïveté, leur mauvaise foi ou leur illusionnement.

Ce renversement épistémologique se révèle particulièrement adapté aux musiques industrielles, qui, plus que d'autres peut-être, reposent en effet presque entièrement sur la capacité critique de ses créateurs comme de ceux qui les écoutent. On le verra, la musique industrielle naît en effet d'un projet de contestation aussi radical que sophistiqué, au carrefour de l'art contemporain (dont il reprend le langage, les stratégies, et le mode de questionnement), et des musiques populaires – étrange rencontre qui fait aussi son intérêt. Au lieu d'élucider les enjeux soulevés par le mouvement industriel, de caractériser son histoire ou son évolution, de le situer, comme le ferait Bourdieu (1992), en termes de position et de rapports de domination dans le champ des musiques savantes ou populaires, nous préférons donc tenter de formaliser son projet critique, d'en retrouver la portée et la cohérence.

Si le résultat de nos analyses aboutit à une sorte d'énoncé canonique du projet industriel, c'est-à-dire tel qu'il n'a jamais vraiment été énoncé, ce ne sera guère que la conséquence du travail de *formalisation* typique de cette sociologie, dont la vocation est de retrouver les *épures* des modèles et principes critiques dont se revendiquent les acteurs<sup>27</sup>. Au surplus, ce parti pris rencontrera peut-être les faveurs du musicologue qui, face à un objet aussi illégitime que la musique industrielle, peut hésiter plus que jamais entre l'alternative de la sociologisation et de l'esthétisation : d'un côté, la musique industrielle comme fait social et anthropologique curieux, avant-garde échouée dans les musiques de masse, de l'autre la même musique comme héritier populaire de la tradition savante du XX<sup>e</sup> siècle (bruitiste, concrète, électronique ou électroacoustique) qu'elle vient comme redoubler, (presque) en toute innocence.

Aussi ne convoquerons-nous que des documents publiés et accessibles, un corpus certes imparfait du point de vue philologique (on n'y trouve que des œuvres disponibles, largement

---

<sup>27</sup> « Nous prenons les arguments des acteurs tels qu'ils se donnent, sans les soumettre à notre critique, nous contentant de les confronter à des modèles qui sont eux-mêmes le produit d'un travail d'*explicitation* et de *systématisation* de la compétence commune » (Boltanski, 1990 : 63 ; nous soulignons).

rétrospectives et synthétiques), mais largement satisfaisant pour notre entreprise. De fait, si l’on devait montrer que le mouvement industriel ne peut être compris qu’à travers tel document aujourd’hui épuisé, ou tel enregistrement remettant tout en perspective, on aura peut-être apporté une contribution essentielle à la « science des œuvres », mais on sera passé à côté de l’essentiel : la manière dont une musique, gorgée de notes, de bruits, d’instruments, mais aussi de social et de théories du social (qui tiennent lieu de sociologie pour ceux qui la font comme pour ceux qui l’écourent), parvient à composer un monde cohérent reliant des milliers de personnes autour de sons, de pratiques, d’objets, de récits et d’idées.

## 2. Un effort définitionnel : trois faisceaux de significations du terme « industriel »

C’est en 1976, autour de Throbbing Gristle (TG), groupe anglais nouvellement introduit dans les musiques populaires, que se développe le projet d’une musique « industrielle ». Voilà un acte de baptême pour le moins curieux : il ne procède d’aucune volonté journalistique de malveillance ou de péjoration, il n’est pas davantage le produit d’une campagne de marketing, encore moins la consécration d’un mouvement musical déjà constitué. Élaboré par TG avant même toute concrétisation discographique, voire toute performance en public, l’énoncé du projet « industriel » entend bien en revanche simuler, *mimer* ce processus par lequel « l’industrie du disque » (précisément) lance de nouvelles tendances – il est symptomatique, de ce point de vue, que la musique industrielle émerge en Grande-Bretagne en parallèle au mouvement punk.

S’il n’est pas faux de dire que les acteurs du mouvement, TG en tête, ont découvert *en le développant*, par sa pratique quotidienne, les implications, y compris musicales et esthétiques, du nouveau « genre » qu’ils ont créé, il n’en reste pas moins certain que le terme « industriel » vient condenser une approche dont les grands axes étaient déjà en place avant sa mise en route officielle – on verra d’ailleurs qu’un trait constant des actions de la musique industrielle à ses débuts tient précisément à son côté analytique, ainsi qu’à l’étonnante capacité réflexive de ses fondateurs. Ce sont ces grands axes, thématiques et théoriques, que nous nous proposons de reconstruire à présent. Le document auquel nous nous référerons fait partie de ceux qui, par sa clarté, mais aussi sa portée et ses effets paradigmatiques, auront sans doute le plus contribué à stabiliser l’extension du terme. Il s’agit d’une interview du leader de TG, Genesis P-Orridge

(prononcer « pi-orridge »), accordée en 1983, deux ans après la dissolution du groupe, aux coordinateurs américains de l’ « *Industrial Culture Handbook* » (Re/Search # 6/7, 1990), ouvrage resté depuis sa parution l’une des références les plus citées du « mouvement ».

Les éditeurs de ce « manuel » s’interrogent sur l’existence d’une hypothétique « culture industrielle », sur son impact réel et ses chances d’avenir, alors que le terme connaît un succès de moins en moins contrôlé et que d’autres musiciens sans rapport personnel avec la première génération commencent à s’en revendiquer. Le moment choisi pour l’enquête invite donc aux bilans, ce qui confère à la brochure, derrière la clarté et le sérieux de sa démarche journalistique, des allures de quasi manifeste culturel : consistant en une série d’entretiens approfondis avec les principaux protagonistes qui ont animé la musique industrielle à sa fondation (TG, Cabaret Voltaire, NON/Boyd Rice, Z’ev, Monte Cazzaza, Mark Pauline), le manuel fournit en effet systématiquement, en supplément à chaque entretien, le contenu de la bibliothèque des personnes interrogées – mine de renseignements, réservoir de titres, de références et de centres d’intérêt, qui vient créer un spectaculaire effet de cohérence et de filiation entre les artistes. Cette sorte de somme rétrospective clôturée ainsi, selon la perspective, le mouvement sur lui-même, ou tente d’en transmettre l’héritage intellectuel. Elle réussit en tout cas à circonscrire, sinon une culture partagée, au moins un *programme de recherche* commun et, au fond, à cerner la problématique d’une *avant-garde* à part entière, la seule peut-être jamais expérimentée sous une forme aussi reconnaissable dans le cadre des musiques dites « populaires ». Ce programme se laisse distribuer en trois axes ou faisceaux de signification, dont le terme « industriel » constitue à chaque fois le centre de gravité :

### 2.1. *Ironie et simulation*

It seemed inevitable, the reasons for it at the time [1976]. There’s an irony in the word “industrial” because there’s the music industry. And then there’s the joke we often used to make in interviews about churning out records like motorcars – *that* sense of industrial (Re/Search # 6/7, 1982: 9-10).

Si l’on suit P-Orridge, le seul fait de parler de « musique industrielle », reviendrait déjà, en soi, à produire une sorte de décalage : musique industrielle, ironique écho de cette « industrie de la musique », par laquelle, très matériellement, des disques sont manufacturés, reproduits et commercialisés. Dans l’esprit de P-Orridge, il s’agit donc, en ce sens, moins d’un nouveau

« genre » musical que d’une plaisanterie ou, mieux, d’un slogan qui dénonce sa cible en la parodiant :

...Monte Cazazza was the person who suggested the slogan “Industrial Music for Industrial People”. Funny enough, one of the earliest thoughts was “Factory Records”, named after Warhol’s Factory and his idea of silkscreening painted pictures and then signing them. But we decided that was too obvious, and that Warhol wasn’t really good enough! That was when we were thinking of an industrial idea, so we thought : use the actual word *industrial* (Re/Search # 6/7, 1982: 9-10).

C’est là tout l’aspect stratégique de TG, et aussi un indice de sa méthode d’action : réaliser la critique originale d’une « cible », en l’occurrence l’industrie de la musique, mais, comme on l’observera, *sur un mode systématiquement ironique*, en en simulant le discours, en reproduisant, mimétiquement, ses routines de travail pour les retourner contre elles. L’idée, on le verra, est bien que cette *seule* « simulation » fonctionne comme une *dénonciation* en soi et puisse être perçue comme telle, même si aucun élément, hors contexte, n’autorise à l’interpréter dans ce sens – si ce n’est, précisément, l’absence même d’indices. À la limite, comme dans toute pratique sérieuse de l’ironie, il est même presque souhaitable que le résultat global laisse planer un *doute*, une ambiguïté sur les intentions sous-jacentes à la méthode utilisée<sup>28</sup>. Le but poursuivi doit être une sorte de révélation par l’illusion, un appel au décryptage de ce jeu subtil sur la duplicité de l’énonciation – l’enjeu de la communication de TG étant que l’auditeur découvre qu’il s’agit effectivement d’un jeu, d’une reproduction ironique, d’un méta-énoncé.

## 2.2. Réalisme thématique et musical

And... up till then the music had been kind of based on the blues and slavery, and we thought it was time to update it to at least Victorian times – you know, the Industrial Revolution. Rock’n’roll had been somewhere away in the sugarcane fields of the West Indies and the cottonfields of America, so we thought it was time to try and update it somewhat, towards the world as it is now... meaning *then*. (And it still is like that.) (...) And “industrial” has a very cynical ring to it. It’s not like that kind of romance of “paying your dues, man” ; of being “on the road” - rock’n’roll as a career being worthwhile in itself, and all that shit. So it was cynical and ironic, and also accurate (Re/Search # 6/7, 1982 : 9-10).

---

<sup>28</sup> Je reprends là quelques traits saillants des réévaluations de l’ironie proposées ces vingt dernières années par les linguistes de l’énonciation (Berrendonner, 1981) et par la pragmatique (Sperber et Wilson, 1989), qui ont essayé de sortir l’ironie de sa définition rhétorique traditionnelle (l’ironie comme simple « inversion de sens », par laquelle on ferait entendre « le contraire de ce que l’on dit réellement »).

En ce sens particulier, la musique industrielle se veut un nouvel avatar des révolutions *réalistes* : il s'agirait, selon P-Orridge, d'« actualiser », de ramener ici et maintenant un genre musical, le rock, figé dans des attitudes non seulement dépassées, mais impropres à saisir de façon pertinente le présent. Encore faut-il préciser l'extension de ce « réalisme » : on sait qu'il est possible de s'en revendiquer parce que, par exemple, l'on décide de réintroduire certains sujets jusqu'alors proscrits par les conventions, ou parce que l'on se met à parler crûment de thèmes par ailleurs convenables. De ce point de vue, précisons dès maintenant que la musique industrielle tendrait à pratiquer un réalisme plutôt ambitieux, portant à la fois sur les *contenus* abordés – nouveaux sujets et centres d'intérêt jusqu'alors absents, pour diverses raisons (conventions du genre, non-pertinence, tabous sociaux), du monde du rock –, et sur le mode de narration *musicale* – refus du son « propre » ou « pur », exposition quasi documentaire du travail accompli, approche « spontanéiste » de la performance sur scène.

### 2.3 « Musique » industrielle et expérimentations sonores

...what it's like to be in a house and go along the street and have a car go past or a train and work in a factory or walk past a factory. Just a kind of industrial life, or suburban-urban-industrial life. When we finished that first record, we went outside and we suddenly heard trains going past, and little workshops under the railway arches, and the lathes going, and electric saws, and we suddenly thought, "We haven't actually created anything at all, we've taken it subconsciously and *re-created* it." (Re/Search # 6/7, 1982 : 11)

Enfin, la qualification du contenu proprement *musical* du projet de TG n'intervient, en quelque sorte, que par la bande, pour évoquer, métaphoriquement, une certaine *imagerie* liée au monde industriel, non pas tant dans le contexte d'une Angleterre en crise à la fin des années septante, comme on l'a trop souvent dit, que dans celui, plus large, de ce que l'on doit bien appeler la condition humaine à l'ère industrielle. Ce qui laisse également entendre que l'adjectif « industriel », comme métaphore des sons générés par le groupe, ne s'est imposée qu'*a posteriori*, et parce qu'il s'est révélé, au fond, plutôt pertinent pour décrire leur effet – encore s'agit-il de qualifier une *impression auditive*. La signification spécifiquement musicale du terme « industriel » vient donc en fait se superposer aux autres sens déjà établis, sans les annuler, et ne consiste pas, en tout cas, en une stricte description des matériaux utilisés comme instruments par les musiciens : « The funny thing is, *we didn't sit there to make industrial noises, per se*. Afterwards, we discovered that one could actually sort of describe in a very documentary way, exactly where we'd created the sounds, in and around Martello

Street<sup>29</sup>. » (*ibid.* ; nous soulignons) À la limite, P-Orridge plaide l’irresponsabilité : le projet musical a fini par rencontrer l’ironie de la démarche qui l’avait porté jusque-là, et par se brancher sur lui, mais sans préméditation, comme par jugement rétrospectif. S’il faut prendre la métaphore de P-Orridge au sérieux, c’est qu’elle a fini par gagner en réalité, en produisant un effet performatif<sup>30</sup>. Satisfait de leur court-circuit sémantique, TG finit alors par officiellement déclarer leur musique « industrielle », au sens où elle travaillerait le son dans un environnement analogue et à des fins d’expérimentation sonore. Ou, comme P-Orridge l’affirmait dans un entretien ultérieur : « We openly declared we should eventually like to invent an anti-muzak that instead of cushioning thee [*sic*] sounds of a factory environment, made use of those very sounds to create rhythmic patterns and structures that incorporated thee [*sic*] liberating effects of music by unexpected means. » (P-Orridge en 1984, in *Psychic TV*, 1990 : 11)

À travers les pages qui suivent, nous tâcherons de donner un contenu concret aux trois significations du terme « industriel » dégagées plus haut : inventorier les stratégies concrètes et ponctuelles de « simulation » critique du rock ; préciser quel « réalisme » a été remis à l’ordre du jour et de quelle manière ; examiner, enfin, quel genre de recherches sonores ont été poussées, et jusqu’à quel point.

Pour répondre à toutes ces questions, Throbbing Gristle sera notre fil conducteur. Des groupes comme S.P.K. ou Laibach offriraient sans doute de très bonnes prises à l’analyse, mais ils arrivent dans un espace déjà largement performé par TG, à un moment où la possibilité même de faire une musique « industrielle » ne doit plus être discutée, où la catégorie existe pleinement comme identité et genre à part entière dans le « champ des possibles » musicaux. Suivre TG au plus près de leurs tactiques, c’est se donner les moyens de voir le travail de création d’une catégorie qui, avant eux, n’existait simplement pas :

---

<sup>29</sup> Au 10, Martello Street à Hackney se trouvait le quartier général de TG (bureaux et studio). Il s’agit d’une rue secondaire de l’East End londonien, largement industriel.

<sup>30</sup> Au sens de Austin (1991) ; la métaphore « industrielle » a, en tant qu’acte de langage, comme créé par le fait même de son énonciation, l’image à laquelle elle renvoyait. Notons que cette notion de performativité, et de *performance* du social, est aujourd’hui réappropriée (parfois abusivement) par certains sociologues dits « constructivistes », qui, comme Callon (1999), finissent par la préférer à ce dernier terme toujours suspecté de relativisme, à cause de sa manière de ramener les faits les plus durs et les plus avérés (comme, par exemple, les énoncés scientifiques) à de simples « constructions sociales ».

I don’t think to this day it’s really been understood just how – I mean, how many kids know that there was no “Industrial” music section in the record shops before TG? But there wasn’t. There just wasn’t. I remember when we first saw one and I was really excited and then we went back home and said to everybody, “Guess what – there’s actually an ‘industrial music’ section now!” and we all burst out laughing. Little did we know<sup>31</sup>.

Entre le moment où, en 1976, Monte Cazazza suggère à Coum Transmissions de devenir un groupe *industriel*, et la fin des années 90, où la trace de ce premier moment n'est pas toujours réactivée par les amateurs de musique industrielle, manquent une quantité d'étapes, d'associations provisoires, de stratégies, de traductions d'intérêts, de définitions d'identités ; bref, la création d'une nouvelle musique et d'une nouvelle société pour la recevoir. Autrement dit, il nous manque sans doute de quoi faire la *pragmatique* du mouvement industriel – de quoi « montrer ce qu’[il] *fait*, en quoi [il] agit sur le monde » (Heinich, 1998b : 77), et donc de tenir nos promesses méthodologiques initiales –, mais il en reste assez pour reconstituer et expliciter ce qu’il a pu signifier pour ceux qui l’ont fait – en nous tenant au plus près de leurs déclarations, fussent-elles rétrospectives, et de leurs actions.

### 3. De Coum Transmissions à Throbbing Gristle : les origines du mouvement

1976 sera pour nous la date charnière : Coum Transmissions, formation de « performance art » subventionnée par le *Arts Council* britannique, devient très officiellement Throbbing Gristle, formation musicale orientée vers le divertissement de masse et le monde des musiques populaires (en tout cas « non-savantes »<sup>32</sup>). Le « Prostitution Show » donné le 18 octobre de cette année en guise de soirée d’ouverture de la rétrospective nationale de Coum Transmissions à l’ICA de Londres, est l’événement-pivot chargé de répercuter le plus loin possible l’écho de ce changement de cap. Pour se donner les meilleures chances d’être entendu de leur nouveau public, Coum Transmissions/TG a invité un groupe punk à jouer leur

---

<sup>31</sup> In « The revelations of Genesis. An interview with Genesis P-Orridge of Psychic TV », interview probablement réalisée en 1997 et disponible sur <http://www.sonicenvelope.com/gen.html> dans le quatrième numéro du premier volume de la revue électronique américaine *Sonic Envelope*.

<sup>32</sup> C’est à dessein que je laisserai dans le flou l’extension des termes « savant » et « populaire » tout au long de cet article, leur définition étant un des enjeux les plus forts soulevés par le mouvement industriel ; il me semble plus intéressant, en tout cas plus fidèle à la démarche d’explicitation, de montrer comment cette opposition est retravaillée par TG et leurs successeurs.



« première partie », sous le nom de L.S.D ; ils figurent au programme de la soirée, après un spectacle de strip-tease professionnel. Avant de commencer la performance de Throbbing Gristle, P-Orridge fait face à une audience composite – entre 600 et 800 personnes, critiques d'art, punks, artistes et politiciens confondus –, et leur lance cette adresse :

We'd like to thank you all for coming tonight. It's nice to know there are so many pop fans in London. Tonight we're going to do a one hour set called *Music From the Death Factory*. It's basically about the post-breakdown of civilisation. You know, you walk down the street and there's a lot of ruined factories and bits of old newspapers with stories about pornography and page-three pin-ups, blowing down the street, and you turn a corner past the dead dog and you see old dustbins. And then over the ruined factories there's a funny noise (cité par Ford, 1998 : 6.28).

Une fois campé le décor, le « funny noise » en question marque bien entendu le début du concert de TG, avec Genesis P-Orridge (voix, guitare basse, violon électrique), Cosey Fanni Tutti (guitare électrique et effets, cornet), Chris Carter (synthétiseurs, rythme et mixage) et Peter Christopherson (trompette, cassettes pré-enregistrées et « processing »). Ce soir-là, la musique industrielle fait son apparition, plutôt bruyante, sur l'espace public.

Pourquoi un tel revirement ? Comment une formation reconnue comme Coum Transmissions décide-t-elle de quitter à grand fracas le champ de l'art contemporain pour *investir* un terrain (au sens stratégique et économique) dont, non seulement, ses membres ignorent tout, mais pour lequel ils n'ont que très peu de compétences et de savoir-faire ? Ni Genesis P-Orridge, fondateur de Coum Transmissions, ni sa compagne Cosey Fanni Tutti n'ont en effet de formation musicale. Des quatre membres de TG, seul Chris Carter, récemment intégré au groupe, peut à vrai dire se prévaloir d'une expérience en la matière : passionné d'électronique, il fabrique ses propres synthétiseurs, ainsi que les « machines » de Peter Christopherson, qui est, quant à lui, photographe professionnel (membre du groupe d'illustrateurs « Hipgnosis »).

Pour apprécier leur volte-face, tâchons d'abord de reconstruire la position du groupe dans leur domaine d'expression. Depuis le début des années 70, Coum Transmissions opère dans la zone située entre performance art, body art et actionnisme, avec pour champs d'investigation la sexualité (et les tabous qui lui restent associés), la ritualité et la magie, entendue comme pratique ordinaire visant à la réalisation de la volonté. La radicalité de leur approche est cependant telle qu'elle finit par affadir les actions de leurs contemporains, et même par en

révéler le caractère convenu et routinier<sup>33</sup>. Vers 1975-76, les performances de Coum Transmissions atteignent leur paroxysme. On raconte qu'au LAICA de Los Angeles, Chris Burden, dont les actions sont justement réputées exposer sa personne à des risques sérieux, aurait même dû quitter la salle en criant, outragé : « This is not art, this is the most disgusting thing I've ever seen, and these people are sick. »<sup>34</sup> Il est clair que la violence et l'intensité de leurs actions finit par les placer progressivement en porte-à-faux par rapport aux tendances alors dominantes de leur champ, à savoir les mouvements Fluxus et post-dadaïstes, dont la réputation était pourtant fondée sur l'aptitude à brouiller les catégories artistiques comme à dépasser les limites de la bienséance ou du bon goût. Coum Transmissions appartient de fait à la première génération d'artistes qui peut s'appuyer sur les ruptures réussies par la génération « héroïque » des pionniers, et donc, paradoxalement, s'inscrire dans un champ à la fois réputé pour le caractère transgressif et les aspects anti- ou extra-artistiques de ses manifestations, et pourtant déjà bien balisé par les audaces de ses prédécesseurs. Plus que d'autres, Coum Transmissions semble avoir ressenti ce décalage entre le potentiel de leurs actions et leur annulation par l'effet d'encadrement et de légitimation qu'exerce sur elles l'institution artistique. Comment en effet concilier un art de l'action spontanée avec l'idée d'en planifier le budget sur l'année, ou une pratique collective de la subversion avec l'obligation de l'inscrire au circuit officiel des centres d'art nationaux ?<sup>35</sup> Plus que d'autres, Coum Transmissions s'est

<sup>33</sup> « There was this exhibition in Canada that General Idea did, with lots of perspex boxes in a big mural. And they wrote to hundreds of people and you had to send them something to put in one of these perspex boxes, until there was something in every box. Everybody else was doing these arty or witty Fluxus-type things - I sent them a pint of live maggots and, I think, a used tampon - but they didn't put them in. I wanted to have something in there that everyone would go, "Yecchh!" Because for all their so-called radicalism, they were incredibly conservative and very moral - they used to get really incensed at some of my pornographic collages - especially people in "mail art". » (Genesis P-Orridge, in *Re/Search # 6/7*, 1990: 14)

<sup>34</sup> Propos rapportés par P-Orridge in *Re/Search # 6/7* (1990 : 17). Il s'agissait d'un cycle de cinq performances, au cours de cinq soirées en cinq endroits différents, nommé « Cease to Exist », d'après une chanson de Charles Manson. Elles eurent lieu après *Prostitution*, au cours du mois de novembre 76. Sans entrer dans le détail des scènes, on peut les décrire sommairement comme un ensemble de rituels mettant en scène fonctions (manger, boire, copuler) et liquides (urine, fèces, vomissements, sang, sperme) corporels, et des objets (croix, clous, seringues hypodermiques, lames de rasoir, chandelles) ou aliments (lait, œufs, ailes de poulets) à forte connotation symbolique. Chaque soir, la performance repousse un peu plus loin les limites du tolérable. Le soir du dernier acte, tous les objets ayant servi au cycle sont alignés sur le sol ; Genesis et Cosey font face au public en silence, puis s'embrassent et quittent la scène.

<sup>35</sup> « When we started taking grants from the Arts Council we found we had to do a certain number of arts centres and places like that, a circuit you had to do each year was a bit stifling and you tended to get stuck in a rut. We didn't want to do the same places every year to the same people, the same artists, too much of a clique. So we put together a "Tree of Life" tour which never actually took place because the Arts Council wouldn't give us the grant to do it. It was a tree drawn on the map of England and wherever the lines passed through we would give a

mal accommodé de cette « tradition de la rupture » qu'était devenu le *performance art* dans les années 70<sup>36</sup>.

En vérité, ce qui va attirer l'attention des médias sur les événements de l'ICA, et faire du *Prostitution Show* une véritable affaire nationale, c'est d'ailleurs davantage le matériel exposé, la synthèse proprement dite du travail de Coum Transmissions, que le concert inaugural de TG, plutôt perçu (et conçu) comme caisse de résonance et rampe de lancement de la rétrospective. Quatre types d'objets sont présentés au public dans la galerie principale : (1) des photographies de performances de Coum ; (2) des photocopies de chroniques et de compte-rendus dans la presse ; (3) une série d'accessoires utilisés lors des performances, parmi lesquels tampons hygiéniques, hachoirs à viande, purges, chaînes, tube de vaseline ; (4) enfin, les pages encadrées des magazines pornographiques dans lesquels Cosey a posé au cours des dernières années (Ford, 1998 : 6.19), documents qui devaient, comme le note un communiqué de presse, constituer le cœur même de l'exposition :

Cosey has appeared in 40 magazines now as a deliberate policy. All of these framed form the core of this exhibition. Different ways of seeing and using Cosey with her consent, produced by people unaware of her reasons, as a woman and an artist, for participating. In that sense, pure views (cité par Ford, 1998 : 6.19-20).

Bien que les encadrés du « travail » de Cosey n'aient pu être accrochées comme Coum l'aurait souhaité (elles ne furent accessibles qu'une à la fois, et sur demande), c'est sur ces photographies que la presse se sera surtout acharnée. L'affaire suscite un tel scandale qu'elle en éclabousse le Parlement : les politiques de subvention de l'*Arts Council* sont remises en question, la Grande-Bretagne découvre avec stupeur que les artistes censés la représenter à

---

performance, be it a very remote village or a big town. All in all were about eighty-four performances scheduled instead of the normal 10 or so venues laid down by the Arts Council. It was proved to us that the Arts Council were not really interested in the work of their artists, just that the artists became a means by which they could keep their arts centres open by filling their annual programme. We were actually sent sheets to complete detailing our performances for the coming YEAR! This also confirmed to us that performance art was really defined within the Arts Council in much the same way as theatre. They obviously thought that performances were much like plays. » (Cosey Fanni Tutti, in « Time to tell », texte du CD rétrospectif *Time to tell*, Conspiracy International, CTI93 004B, CD 1993 [C60, 1982], qui contient aussi une transcription de la conférence tenue par CF Tutti au Leeds Polytechnic en mai 1982, ainsi que quantité de documents et d'archives).

<sup>36</sup> Spécificité de l'art contemporain, cette « tradition de la rupture » peut s'entendre aussi comme « normalisation de la singularité » (Heinich, 1998a : 23), ou encore comme « institutionnalisation de l'anomie » (Bourdieu, 1987) : « ...le triomphe de l'originalité, au double sens de ce qui est nouveau et de ce qui appartient en propre à une personne : originalité qui va de pair avec la transgression des canons, l'acceptation voire la valorisation de l'anormalité, de sorte que c'est le hors-norme qui tend à devenir la norme » (Heinich, 1998a : 23).

plusieurs festivals internationaux ne sont, selon la formule d'un parlementaire conservateur, que des « *wreckers of civilisation* »<sup>37</sup>.

La musique industrielle naît donc, sans ambiguïté, d'une volte-face avec le monde de l'art contemporain subventionné, avec lequel plus aucun compromis n'était possible. Et, de manière tout aussi symptomatique, elle naît comme une forme de commentaire critique sur cette « normalisation » de l'impératif de transgression qui régit l'art contemporain, véritable injonction contradictoire dont le résultat est la neutralisation des effets subversifs associés à ces pratiques artistiques. Ainsi, le *Prostitution Show* était-il également conçu comme une représentation, sur le mode ironique, de la manière dont l'œuvre de Coum Transmissions avait été reçue à travers différents médias, des tabloïdes aux subtiles interprétations issues du monde de l'art contemporain, jusqu'à la mise en abyme du show lui-même, grossie en « affaire » de dimension nationale, dont les échos émis au jour le jour par la presse devenaient partie intégrante de la rétrospective : « Daily press cuttings about press cuttings »<sup>38</sup>.

C'est à sortir de cette spirale qu'aspirent les membres de Coum. À travers de tels jeux sur la représentation, leur travail vise en quelque sorte à *dénoncer en exposant* : l'œuvre représentée devient un commentaire de son contexte d'élaboration, qu'elle finit même par reconstruire, ou, mieux, par *performer*, c'est-à-dire par façonner dans l'acte même d'énonciation. En 1976, Coum estime avoir fait le tour de leur sujet, et tente de transposer ces stratégies archétypiques

---

<sup>37</sup> Il est symptomatique des méprises – et du mépris – sur l'art contemporain que le contenu et l'intention de la rétrospective aient été très peu discutés au cours de la controverse de l'ICA (voir Heinich, 1998a sur cette question des controverses). *Prostitution*, et les encadrés de Cozey particulièrement, jouaient sur plusieurs registres, mais n'ont suscité qu'un large mouvement réactif et émotionnel, au nom de la défense des valeurs les plus ordinaires de la morale publique et du bon sens artistique. Il s'agissait pour Coum Transmissions, au moyen d'un jeu sur la mise en scène et la représentation du travail artistique, de questionner les conditions d'existence de l'artiste, l'ambiguïté de son rôle social et de ses modalités d'exercice. Parce qu'elle se situe à l'intersection du sexe, de l'art et du commerce, la pornographie est envisagée comme métaphore à portée plus générale, représentant pour le XX<sup>e</sup> siècle et la postmodernité ce que la prostitution avait été pour le XIX<sup>e</sup> siècle (Ford, 1998 : 6.20). « Rather than merely being a comment on the act of supplying sexual services in return of payment, *Prostitution* was meant as a paradigm of general conditions under capitalism, for both men and women » (Ford, 1998 : 6.20). Détournées de leur contexte original, les photographies portent également une charge contre la mise en scène du corps féminin et son instrumentalisation par la pornographie ; le décalage que leur confère leur nouveau statut d'œuvre d'art, déplace la frontière entre mannequin et artiste, objet et sujet, et marque ainsi pour Cozey, sur un mode plutôt ludique, une forme de liberté et de réappropriation subjective de son travail pour ces revues.

<sup>38</sup> Cozey Fanni Tutti, texte sans titre (1990) du livret accompagnant la réédition du *Second Annual Report* de TG, Mute Records, 9 61093-2, CD, 1991 [Industrial Records, IR 0002, LP, 1977].

de l'art contemporain dans le domaine des musiques *populaires*, là où l'on peut encore miser sur leur capacité d'innovation et où leur chance d'impact sont les plus fortes :

When we shifted from *Coum Transmissions* to *TG*, we were also stating that we wanted to go into *popular* culture, away from art gallery context, and show that the same techniques that had been made to operate in that system could work. We wanted to test it out in the real world, or nearer to the real world- with young kids who had no education in art perception, who came along and either empathized or didn't; either liked the noise or didn't (P-Orridge in *Re/Search* #6/7, 1990: 16).

« *Test it out* », voilà bien de quoi résumer la démarche, expérimentale, des membres de TG. Mener une réflexion sur les propriétés et les contraintes spécifiques du champ ou du « contexte » investi (l'*Art Establishment* ou le *Music Business*), pour en confronter les mécanismes et les pousser à leur point de rupture. On reconnaît là le premier faisceau de significations que nous avons associé au terme industriel. Tâchons à présent de voir comment TG s'y est pris pour réaliser cette partie de son programme.

#### 4. Un guide stratégique des musiques industrielles

Dès leur reconversion vers l'industrie du disque, les « actions » de Coum/TG prennent sens dans leur nouvel environnement. Mais le groupe continue à procéder sur le mode de l'avant-garde, avec un côté analytique qui tient à la fois de la stratégie militaire, du style publicitaire, et de la recherche-développement :

Industrial Records began as an *investigation*. The 4 members of Throbbing Gristle wanted to investigate to what extent you could *mutate and collage sound*, present complex *non-entertaining noises* to a popular culture situation and *convince and convert*. We wanted to *re-invest Rock music* with content, motivation and *risk*. Our records were *documents* of attitudes and *experiences and observations* by us and other determinedly individual outsiders. Fashion was an enemy, style irrelevant. We wanted also to investigate music as a Business phenomenon and propose models of commercial operation. *A parody and an improvement*. Industrial Records was founded before any of thee [*sic*] better known of the English Independents and it was at its close the 3rd largest, yet the most elusive. We wanted to make music and records more effective and relevant to our Industrial society, and we wanted to make business more efficient and creative as well<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> Genesis P-Orridge in « The Industrial Records story », texte du livret accompagnant le disque *TGCD1*, Mute Records, TGCD1, CD, 1986 (premier disque du groupe au format CD, également un des premiers apparus sur le

TG procède donc, littéralement, à une *enquête* sur le rock (« an investigation »). En en démontant les mécanismes, puis en les retournant comme un gant par leur simulation, ils pratiquent effectivement une forme de « parodie », à la seule différence que leur version du genre suppose de ne laisser qu'un minimum d'indices et de ne jamais se dénoncer ouvertement comme parodie : à l'auditeur le soin d'opérer le travail d'interprétation, de reconstituer l'intention initiale, de découvrir qu'il s'agit bien de « second degré », c'est-à-dire d'une musique qui parlerait « à propos » du rock plutôt qu'une nouvelle sous-espèce du genre.

Premier diagnostic de l'enquête de TG : le rock est affaire de *divertissement*, et non de subversion. Parce que les jeunes sont conduits à préférer les *symboles* et les signes de rébellion à la rébellion elle-même, le rock, quand il est encore synonyme de protestation, est aussi la plus sûre et la plus contrôlée des manifestations.

TG reprend ici, sur cette question, au fond très sociologique, des techniques de contrôle social, les idées maîtresses de l'écrivain américain William S. Burroughs, dont l'œuvre se veut aussi par certains aspects une analyse critique de la société industrielle avancée, envisagée comme une gigantesque « machine de contrôle » dont la sophistication de plus en plus poussée interdirait désormais toute confrontation directe, toute dénonciation naïve ou de premier degré. À vrai dire, l'influence de l'écrivain sur le mouvement industriel est telle qu'aucune étude sur le sujet ne pourrait manquer de faire un détour nécessaire sur son univers et ses thèmes de prédilection. De fait, Burroughs n'a cessé d'encourager la création de « nouvelles armes » plus adaptées à l'évolution des systèmes de contrôle, c'est-à-dire à même de les démonter et d'en retourner la puissance sur elles-mêmes. Si sa cible ontologique est, avant tout, le « langage » conçu comme une entité malveillante qui envahit, littéralement, l'individu sur le mode de l'infection virale, Burroughs s'attaque aussi aux formes de communication moderne (presse, télévision, publicité) dont les lignes d'association mots/images constituent aujourd'hui, selon lui, le tissu même de la réalité. De sorte qu'au sens strict, intervenir sur le « montage » de ces lignes de mots et d'images (à l'aide de techniques dont le célèbre *cut-up* n'est qu'une variante) modifierait, à l'en croire, l'aspect même, la trame du réel.

---

marché du CD), reprenant une session du groupe en studio enregistrée le 18 mars 1979. C'est nous qui soulignons.

C'est là tout l'intérêt de l'approche burroughsienne : la clé de la méthode qu'il propose consiste à penser les instruments de contrôle comme autant d'instruments de *libération* potentielle : « On ne *contrôle* pas un magnétophone – on l'utilise » (Burroughs, 1984 : 130). Si tout le système de contrôle actuel, à travers le langage, les moyens de communication moderne et l'industrie des loisirs, repose sur l'illusion, l'illusion peut à son tour devenir une arme révolutionnaire<sup>40</sup>, un outil de déconditionnement. On peut dès lors considérer les expériences de TG comme une transposition, sur le terrain des musiques populaires, des techniques mises au point par l'écrivain pour s'affranchir de l'emprise de la « machine de contrôle ». Le groupe sera de fait le premier à s'intéresser à une application musicale du *cut-up*, le procédé de collage littéraire développé par Burroughs, en travaillant sur des échantillons sonores et des boucles préenregistrées.

En somme, il s'agit toujours de placer le rock *au-delà* du cadre strict du divertissement. Ce à quoi TG, à la suite de Burroughs, s'oppose, c'est l'idée que la vie à l'ère post-industrielle serait composée de deux parties distinctes : le monde du *travail*, relevant de l'activité *publique*, dont dé-tournerait (au sens premier du verbe divertir) celui du *loisir*, sommet de la vie *privée* et de la réalisation de soi. TG propose une vision plus intégrée où, fidèlement à l'imaginaire associé à l'univers industriel, le monde des loisirs serait pétri de travail, celui que le citoyen s'impose à lui-même une fois sa vie publique provisoirement mise entre parenthèses, et, réciproquement, le monde du travail brassé par le libre choix du « divertissement ». Le court-circuit est matérialisé dans le nom même du label qu'ils établissent pour produire et diffuser leur propre musique, *Industrial Records* :

Industrial :

Big records companies produce records like cars; we are connected to a contemporary social situation, not a blues oriented past style; we work hard for what we want, we are industrious;

---

<sup>40</sup> « Dans *La Génération invisible* (...), j'envisage les possibilités qu'offrent des milliers de personnes munies de magnétophones, portatifs ou non, des messages transmis comme par tam-tam, une parodie d'allocution présidentielle résonnant à travers balcons, fenêtres, murs et cours, à laquelle font écho des aboiements de chien ; des grommellements de clochards, des bribes de musique et des rumeurs de circulation dévalant des rues ventées, traversant des jardins publics et des terrains de foot. L'illusion est une arme révolutionnaire. Citons certains usages précis qui pourraient être faits des armes révolutionnaires que constitueraient des enregistrements préalablement réalisés, puis retravaillés selon le principe du cut-up et rediffusés dans les rues. » (Burroughs, 1999 : 5)

we parody and challenge large industrial companies and their debasing ethics and depersonalisation; we work in an old factory; industrial labour is slavery, destructive, a redundant institution so we call it the Death Factory. Music from the Death Factory, from the world, from life<sup>41</sup>.

#### Records :

Records in English also mean files, documents, as collected by Government agencies, employers, schools and police forces. Our records are a combination of files on our relationship with the world and a Newspaper without censorship. Monte Cazazza suggested our business slogan should be INDUSTRIAL MUSIC FOR INDUSTRIAL PEOPLE. You get what you deserve. Or do you?<sup>42</sup>

Ici encore, Burroughs n’est pas très loin, quand il écrivait dans *La Machine molle* : « Je suis un agent public et je ne sais pas pour qui je travaille, je reçois mes instructions d’affiches, de journaux, de bribes de conversation que je dérobe dans l’atmosphère comme un vautour arrache les entrailles d’autres bouches. De toute façon, je ne réussis pas à mettre mes travaux à jour... » (Burroughs, 1994 : 44) La condition humaine selon TG, c’est celle de cet « agent public » qui obéit aux injonctions invisibles des moyens de communication, et vit sous la norme de la « réalisation de soi », impératif d’autant plus impossible que s’est abolie la distinction entre privé et public. Se procurer un disque « industriel » de TG, c’est aussi, dans le même temps, s’imposer la lecture d’un « rapport officiel » : « *You should always aim to be as skillful as the most professional of the government agencies. The way you live, structure, conceive and market what you do should be as well thought out as a government coup. It’s a campaign, it has nothing to do with art.* »<sup>43</sup>

Ce qui fait tout l’intérêt de la démarche du groupe, c’est donc que le mode sous lequel s’opère cette dénonciation est identique à celui sous lequel s’expriment les instances de contrôle auxquelles elle s’oppose. Autrement dit, le véhicule de la critique réalisée par TG emprunte le langage et la rhétorique de son adversaire. L’attitude d’opposition frontale et immédiate, le rock comme rébellion et insoumission à l’autorité, loin de poser problème au « système » ou de réussir à lui porter un coup, ne font que l’alimenter : ils en sont même une des techniques

---

<sup>41</sup> Genesis P-Orridge in « The Industrial Records story », texte (1986) du livret accompagnant le disque *TGCD1*, Mute Records, TGCD1, CD, 1986.

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> Texte cité par P-Orridge sur la troisième section (sans titre) de *Heathen Earth*, Mute Records, TGCD5, CD, 1991 [Industrial Records, IR 0009, LP, 1980], quatrième album du groupe.



de domination les plus efficaces. Peu importe aujourd'hui que A contrôle B, et que B contrôle A demain : la machine de contrôle, selon Burroughs, se reproduit par-delà les individus qui occupent ses positions. Au lieu de prendre position dans la machine en tant que A opposé à B, ou vice-versa, il recommande de s'attaquer directement à la machine qui distribue les positions, au système de positions en général ; en conséquence, d'en mimer le langage et le mode de fonctionnement.

Ce constat fonde le travail de TG. Un nom, une « image », l'association à un mouvement, à un style ou à d'autres groupes, un slogan percutant, un symbole ou un logo reconnaissable, un marketing efficace et un soutien logistique sans faille : voilà autant d'entités nécessaires à la construction sociale d'un groupe rock comme à son appréciation par l'amateur. L'identité d'un groupe rock s'élabore dans un agencement qui déborde ses aspects strictement musicaux. Afin de casser définitivement ce mécanisme, TG va le *reproduire* en le concentrant en très peu de points, donnant à ces stratégies une densité et une visibilité extraordinaires. L'illusion qu'ils produisent a, comme chez Burroughs, des objectifs et des vertus révolutionnaires. C'est bien, selon les termes de P-Orridge, une « information war », une guerre à la désinformation *par* la désinformation.

Le succès de cette méthode repose sur une bonne gestion de l'implicite. Il convient d'insister sur ce point : toute critique frontale étant désormais interdite pour cause d'inefficacité (prendre position, c'est contribuer à reproduire le système de positions, et donc risquer d'atteindre l'effet contraire à celui désiré), la méthode de TG nécessite de ne jamais révéler que leur travail constitue effectivement une forme de critique.

Prenons, par exemple, le logo très reconnaissable, visuellement démagogique et volontairement douteux, que s'est donné TG : un « s » très anguleux sur fond de trois bandes noires et rouges horizontales – censé représenter le court-circuit du contrôle, et qui évoque simultanément une entité militaire, politique ou corporative. Historiquement, ce logo dérive d'un insigne utilisé dans les années 30 par Sir Oswald Mosley de la British Union of Fascists. Mais il a aussi été utilisé sous une forme très similaire par David Bowie à l'époque de Ziggy Stardust, et, plus communément, il rappelle davantage encore le signe « Danger – Electricité » sur les cabines à haute tension. Le logo invite donc à de multiples interprétations : il fonctionne comme un écran de projection sur lequel s'inscrivent les formes variées (désirs,

craintes, mythes, croyances) de la capacité de réaction du public. Les nombreux malentendus soulevés par le logo font donc partie intégrante de l'intention initiale : c'est un objet pragmatique qui « fait travailler », qui sert à produire des discours « sur » le rock et « sur » le fascisme, à susciter des rapprochements inattendus.

Pour rendre valides leurs opérations critiques, TG est donc passé par la création d'un dispositif discursif original qui plonge dans l'ambiguïté *leur propre statut d'énonciateur*. Sont-ils fascistes ? Pratiquent-ils l'apologie ou la dénonciation de l'horreur ? Que pensent-ils au juste des sujets qu'ils exposent ? Sont ici gommés les signaux et indices habituels par lesquels l'auditeur sait ou croit savoir « à qui il a affaire. » La recherche de tels signaux ou, mieux encore, *la recherche de la confirmation de l'absence de tels signaux* devient même, pour le public, le moyen privilégié de deviner quelles peuvent être les stratégies mises en œuvre, c'est-à-dire de confirmer que le produit qu'il a sous les yeux relève de la stratégie et non d'un discours « de premier degré ». Les seules références *stables* auxquelles se raccrocher sont les échos plus ou moins marqués à une œuvre précédente, les clins d'œil disséminés au long de la production, ou l'appareil « paratextuel » souvent complexe (comme les indications de titre et de label, ou le simple fait de savoir qu'il s'agit d'un disque de TG), auquel est conféré la valeur de *commentaire* sur l'œuvre elle-même :

Just about every record had some references in it towards one that had gone before or one that was coming next. So *there was this strange spider's web building up*. And a lot of people weren't sure what it was, but they got this feeling that if they could just *get the pattern* on the kaleidoscope, it would suddenly all *become clear*. We used to put in enough *red herrings* to prevent that! (P-Orridge in *Re/Search #6/7*, 1990, 11 ; nous soulignons)

C'est parce qu'il se trouve devant un produit déceptif, sans mode d'emploi, sans indication pouvant le renseigner à coup sûr sur l'orientation prise par les concepteurs, que l'auditeur sait, par épuisement des autres hypothèses, qu'il a affaire à un simulacre, à un mode ironique d'exposition qui dirait « Ah! ils ne sont pas *vraiment* en train d'adopter une attitude fasciste, ils me parlent du fascisme et des musiques populaires. » Pour mieux comprendre cette stratégie, tâchons à présent d'en commenter quelques applications parmi les plus emblématiques.

Leur premier disque, pochette blanche sobre et immaculée, ne porte qu'un petit autocollant : « The Second Annual Report of Throbbing Gristle. Recorded during the year ending

September 3rd 1977. Industrial Records, 429 Harrow Road, London W.10. » À l’intérieur des 785 premières copies (le maximum alors autorisé par leur budget), se trouve un questionnaire parodiant les enquêtes de consommation<sup>44</sup>. Les informations au dos de la pochette adoptent le ton et le style des rapports officiels, donnant déjà rendez-vous au public l’année suivante pour le prochain rapport : « In the forthcoming year we hope to increase the number of live demonstrations and the variety of their locations. We also hope to continue our film work and to extend into a new area of preparing customized tapes of piped music for shops and factories, and finally continue releasing records for public consumption. »

Une fois passé à la réalisation discographique, le groupe va se mettre à travailler intensivement son image et son mode de représentation. Une de leurs premières photos promotionnelles représente les quatre membres de TG côte à côte, cheveux longs, lunettes teintées, veste en cuir noir : une pose déjà passée de mode, censée mettre l’accent sur l’ironie du procédé, mais qui a aussi l’avantage de donner une image familière à une musique qui sort nettement des conventions et n’a alors que peu ou pas d’équivalents. Représentés de la sorte, TG ne représente plus personne, sinon un étalon majoritaire vide et fonctionnel, purement symbolique. Très vite, le groupe change radicalement d’apparence : il s’équipe d’uniformes de camouflage et d’insignes militaires, leur fameux logo brodé sur l’épaule ou sur les cuisses. Comme la plupart des actions du groupe, ce passage à l’uniforme endosse plusieurs valeurs : dans leur lignée théorique, TG s’en sert tout d’abord pour donner du rock une image de conscription obligatoire – conformisme et suppression de la liberté de choix, c’est leur aspect ironique. Mais, en tant que vêtements ordinaires, dépourvus du glamour des costumes de scène associés aux vedettes pop, les uniformes sont aussi là pour éprouver ces catégories et témoigner qu’une musique populaire peut aussi se passer de tels artifices. Plus généralement, ils rentrent dans une stratégie massive qui consiste à tromper systématiquement les attentes du public :

---

<sup>44</sup> La démarche poursuit une action similaire entreprise plus tôt par Coum Transmissions. Mais le questionnaire poursuit également des objectifs très terre-à-terre : « ...it seemed normal policy to continue this thread and to include a questionnaire, this time parodying consumer research, inside each LP. It also might be actually useful to find out who might purchase our work and know how to keep them informed of future manifestations, should we continue this latest tactic. Once again a TG move served practical, creative and ironical/cynical ends simultaneously and thus a modus operandi developped » (Genesis P-Orridge, in « Hard listening for the Ease in Hearing », texte (1988) du livret accompagnant la réédition en CD du *Second Annual Report*, Mute Records, 9 61093-2, CD, 1991 [Industrial Records, IR 0002, LP, 1977]).

We are trying to mutate our image to a state of flux. So any new photos are deliberately crass/banal and domestic... Our personalities don't matter, TG is information and communication, we don't want it to have an attached image... we don't want anything to get in the way of the sound and what we say through TG. And we want to keep people guess, unsure where we fit in<sup>45</sup>.

Dans la même perspective, TG posera devant les supermarchés TESCO – donnant naissance, assez logiquement, au « Tesco Disco », un de leurs titres et une de leurs marques de fabrique (si l'on peut dire). Sur la pochette de leur troisième album, « 20 Jazz Funk Greats », le groupe préférera un montage plus subtil qui tourne radicalement le dos à la réputation de noirceur et de froideur industrielles qui commence à être la leur : ils posent tous les quatre à la campagne, souriants, décontractés, dans ce qui pourrait passer pour une parodie de pochette de disque du groupe Abba (pour lequel Chris Carter a d'ailleurs toujours avoué sa profonde admiration). « People were trying to lay a very bleak, industrial, dark, sombre, image on us, with buildings and things, so we decided it had to be in the countryside, because strangely enough that would be more irritating than anything that we could do » (P-Orridge, cité par Ford, 9.24). La photo a été prise à Beachy Head (le titre d'un morceau sur la face A du disque), un endroit connu à la fois pour ses magnifiques falaises et ses contingents de candidats au suicide : « It amuses us to think, that we were smiling in flowers and everyone says 'How Nice' and actually we're smiling where people who are totally in despair commit suicide » (ibid.). Le concept est d'autant plus ironique que quelques titres de l'album, réputé pour être le plus accessible du groupe, se lancent dans des directions parfois inattendues, vers la muzak ou la « surf music » à la Martin Denny<sup>46</sup>.

Tromper les attentes et jouer sur les stéréotypes, tel est le mot d'ordre constamment observé par TG. Le logo de leur label *Industrial Records* représente des bâtiments d'usine et leurs cheminées, anodins, anonymisés. Après quelque temps, Genesis finit par révéler que le logo représente en réalité des fours crématoires à Auschwitz : « When I told them about Auschwitz, the picture was suddenly outrageous, so it actually changed physically before their eyes by them being fed that one extra line of information. I find that disturbing. » (cité in *Re/Search #4/5*, 1982: 63) L'expérience doit être prise au sérieux : TG entend démontrer

---

<sup>45</sup> P-Orridge, lettre de mai 1978 à Jonas Almquist, cité par Ford (1999 : 7.14).

<sup>46</sup> Sur la réédition en CD, la pochette arrière présente la même photo, cette fois en noir et blanc avec une légère transformation : un corps inerte est étendu nu à l'avant-plan dans l'herbe, aux pieds du groupe toujours souriant (Mute Records, 9 61095-2, CD, 1991).

qu'une image reste acceptable pour elle-même dans un contexte rock, tant qu'elle ne mobilise pas des éléments qui semblent sortir de son horizon d'attente. Même une usine peut y gagner en pertinence, si elle s'insère dans un registre spécifique (par exemple, l'idée d'une musique « industrielle »). Mais dès que l'image engage des éléments trop extérieurs au rock, et même si ces éléments continuent à relever de la même thématique, un seuil de saturation semble dépassé :

The difference between reaction to a thing itself, and reaction to the same thing differently as more information as to its actual nature. The way our response is triggered by what we are told, not what is there. A factory has no guilt. Is just a building. It is the human beings who use it that determine our attitude. The difference between the apparent and the conditioned became, through the necessity of explanation, another concern of TG<sup>47</sup>.

Et le contrôle étant avant tout *contrôle de l'information*, le groupe entend bien se transporter sur ce terrain, son nouveau champ de bataille. En proposant des expériences comme celle, emblématique, du logo de leur label, il ne fait que mettre en scène l'opposition réalité/illusion, non pour affirmer que tout est illusion et que rien n'est vrai, mais, au contraire, pour montrer comment l'illusion est un mécanisme entretenu par tous ceux qui y trouvent leur intérêt - ou, réciproquement, comment la réalité se fabrique, se machine, s'usine avec un peu d'information.

Parfois bien sûr, le groupe se fait dépasser par ses propres stratégies. Ainsi, la couverture de leur second album (*D.o.A. The third and final report of Throbbing Gristle* – bien entendu ni troisième, ni final), représente une petite fille assise dans un intérieur, au pied d'étagères sur lesquelles reposent du matériel hi-fi – elle semble en train d'écouter avec attention. Dans les premières copies du disque, un calendrier et un poster ont été glissés avec des photos de la même petite fille en petite tenue sur un lit, jambes appuyées sur le mur.

That girl was the daughter of the woman I was staying with in Poland. She asked me to take some photos of her little girl 'cause she didn't have any... Her mother was in the room all the time, and she thought it was really cute y'know, which it was. She was just posing around as little girls do, standing on her head and stuff, so when the pictures were taken it was a totally innocent situation. (...) I'm glad those pictures had an extra quality, stressing the ambiguity of little girls' unintentional sexuality. When I took them that wasn't the intention though, and

---

<sup>47</sup> Genesis P-Orridge in « Hard Listening for the Ease in Hearing », texte (1988) du livret accompagnant la réédition CD du *Second Annual Report Second Annual Report*, Mute Records, 9 61093-2, CD, 1991 [Industrial Records, IR 0002, LP, 1977].

that interests me. We're interested in information, and the fact that your view of things can totally alter depending on how you're looking at it, or by what people tell you about it afterwards<sup>48</sup>.

On ne s'étonnera guère que beaucoup de gens y aient vu une image lascive à connotation pédophilique – il y avait peu d'ambiguïté, l'usage de ces photographies étaient en soi un appel à la controverse. P-Orridge est ravi du malentendu : l'expérience est encore un succès et confirme ses hypothèses sur le contrôle par l'information. L'absence d'information contextuelle a une nouvelle fois fonctionné, transformant la photographie en écran de projection : une sorte d'archétype sexuel a fini par remplacer son contenu « réel ».

On pourra toujours rétorquer que la leçon n'est pas neuve : « The Medium is the Message » fait partie des énoncés des sciences humaines vulgarisés et bien diffusés dans les années 70, notamment dans les milieux artistiques. La nouveauté provient de l'exportation de ce type de savoir dans les musiques populaires et, d'autre part, le renversement méthodologique impulsé à la phrase de McLuhan par la lecture de Burroughs. Deux options restent en effet envisageables une fois accepté que « médium » et « message » sont équivalents : soit tâcher de diminuer la part du médium pour préserver le message ; soit augmenter l'effet de l'équation, renforcer le côté « médium » de la balance, pour que l'excès même prenne valeur de commentaire critique sur l'œuvre et sur cette équation. C'est l'option de William S. Burroughs, reprise et testée à l'échelle un par TG. Genesis P-Orridge déclarait en ce sens qu'il fallait mener une « contre-propagande par la propagande, pour en démonter les effets »<sup>49</sup>. Si la propagande est un *virus*, son exposition renforcée mais décalée a valeur de vaccin : c'est le pari de la stratégie adoptée par TG, emblématique du mouvement industriel dans sa première période. L'ambiguïté demeure, bien sûr, quant aux armes utilisées, puisqu'elles sont les mêmes dans les deux camps, illusion contre illusion, désinformation contre désinformation. Les instruments de contrôle peuvent devenir des instruments de libération, pourvu qu'on en inverse la finalité, la polarité.

On peut dire que cette démarche générale consistant à *reproduire*, comme en miroir, les stratégies ordinairement observées quand on veut avoir du succès en tant que groupe de rock,

---

<sup>48</sup> Genesis P-Orridge, cité in *Re/Search* #4/5 (1982 : 63).

<sup>49</sup> À la question : « Why are you making music », P-Orridge répond, sans hésiter : « Well, one reason : it's a platform for propaganda. » (in *Re/Search* #4/5, 1982: 87)

obtient un succès incontestable : TG devra clôturer son projet une fois suivi et imité comme n'importe quel groupe culte. Leur dernier concert aura lieu à San Francisco devant une salle comble. Une carte postale est envoyée à la presse, avec les simples mots : « Throbbing Gristle. The mission is terminated. »

## 5. L'industriel-réalisme : de nouveaux sujets, un autre rapport au son

### 5.1. Réalisme thématique

En tant que nouveau *réalisme*, le mouvement industriel a également permis d'introduire des préoccupations à ce point neuves et inhabituelles, qu'on comprend que ses détracteurs ne se soient parfois guère focalisés que sur celles-ci. La richesse et l'étendue de ces sujets montre aussi combien, en regard, sont limitées les marges de manœuvre de l'agencement rock traditionnel. L'« Industrial Culture Handbook » (cf. *supra*) en avait d'ailleurs très bien compris l'importance : au dos du manuel, l'image de bâtiments grisâtres et peu avenants, sans fonction déterminée (il s'agit d'une reproduction de la pochette originale du premier *single* de TG, « United »), est entourée d'une curieuse nuée de mots et de noms. Une liste ouverte, comprenant la plupart des centres d'intérêts des groupes qui font l'objet du livre. Elle commence par :

Industrial Records – Noise – Imitation – Originality – Manson – Jim Jones – Gore Movies – Exceptional Films – Rhythm & Noise – Crime – Violence – Coum – Transmissions – Sex Art – New Video – Cut-ups – William S. Burroughs – Tape experiments – Venereology – Brain experiments – Childhood crime – Dreams – Will – Maniac machines – Explosives –

Et se termine, une centaine d'items plus loin, par:

Art Brut – Taste – No Taste – Tattoos – Paranoia – Brains – Steak – Dildoes – Pornography – Brenda Spencer – Sordide Sentimental – Isolation – Cabaret Voltaire – Leeds ripper – Rhythm and Noise – Subconscious – Decontrol – War Games – Kill

Mélange baroque, où le lecteur aura relevé au passage les noms de quelques criminels célèbres (Charles Manson, Jim Jones, Mary Bell, Gary Gilmore) ou, disons, le crime comme catégorie générale (Childhood crime, violence), des genres ou pratiques artistiques minorisées

(les films gore, les séries B et Z, le sex art et la pornographie, l’art brut, la video), des sujets investigués par les sciences humaines (paranoïa, rêves, subconscient, archétypes, expériences sur le cerveau), des noms d’écrivains ou d’artistes (Burroughs, Ballard et Gysin par exemple), des problèmes philosophiques (taste/no taste, originality), des sujets apparemment sans rapport (Statue of Liberty, Tears, Self-Confidence) et, distillés dans la liste, les noms des groupes et personnes interviewés au cours du livre – rappelons également qu’à la fin de chacun des entretiens, le lecteur trouvera un extrait de la *bibliothèque* des personnes interrogées. En somme, avant de parler musique, le « Manuel de culture industrielle » instruira son lecteur d’un tas d’autres domaines qu’on associerait peu, *a priori*, au contexte des musiques populaires. Manifestement, ces musiciens ont quelque chose à dire et le font savoir.

C’est là aussi une des marques de reconnaissance du mouvement industriel. Plus de quinze ans après, P-Orridge insiste encore sur cet apport spécifique :

...I think Throbbing Gristle explored the taboos in the media and what was considered to be allowable in terms of lyrical content and musical content. We would be writing about topics that were taboo except in the official media. So it was okay for the *National Enquirer* to write about the Sharon Tate murder, but for some reason, people were horrified that Throbbing Gristle did. Or it was okay to write a book and make money out of the Nazi atrocities, but it was “incorrect” for Throbbing Gristle to refer to them in a lyric. So that was a whole can of worms that we opened up. The basic question that we were asking was, “Why is it okay, a professional journalist, to discuss this and profit from it, but it is not okay for us to discuss this” And I think that one of the big contributions TG really made was to seed the idea that you can really discuss ANY topic, whether it be banal, funny, witty, horrifying, or politically challenging. TG basically said that EVERYTHING and ANYTHING is acceptable material for lyrics. And that the music should reflect the topic wherever possible. So if it’s the “Hamburger Lady” [un titre du groupe], it’s music that somehow we hoped would evoke the sensation of topic. The original industrial sound was always meant to be almost the film soundtrack to the story. It wasn’t meant to be entertainment as such. It was meant to be information, dialogue and questions. (...) A constant questioning<sup>50</sup>.

Tant que l’on en reste à la triade « sexe, drogue et rock’n’roll », qui constituaient les sujets de choc des générations précédentes, le rock demeure une manifestation contrôlée et prévisible. Les transgressions symboliques mises en avant par le monde du rock (la tenue vestimentaire, la coupe ou la longueur des cheveux), risquent peu de menacer ceux qui seraient censés représenter les « cibles » de telles provocations (la société de consommation, la bureaucratie,

---

<sup>50</sup> La citation est extraite de l’interview (1997) de P-Orridge, citée note 31.



les Conservateurs, la mentalité bourgeoise, le mode de vie des parents, ou d'autres groupes aux tenues vestimentaires concurrentes). Mais que faire contre des groupes qui poussent les jeunes à s'intéresser à l'occultisme et aux grands meurtriers, aux techniques de contrôle de masse comme aux expériences militaires secrètes, au cut-up ou à des rudiments de linguistique et de psychologie sociale, au terrorisme et à la pornographie, aux subtiles stratégies du capitalisme et du « Music Business », comme à l'humour décalé et la subversion larvée des films de série Z ? TG semble convaincu qu'il n'y a pas de réponse stéréotypée capable de renvoyer de tels jeunes à leurs études ou à leurs salles de concerts. Il s'agit donc de mieux qu'une « actualisation » ou une « remise à jour » visant à créer un nouveau corpus de sujets de choc pour le monde du rock. De mieux qu'une nouvelle révolution réaliste. Et, au fond, cette sorte de réalisme sert les mêmes objectifs que les stratégies plus subtiles de l'industriel comme simulacre.

Quinze ans après, avec davantage de recul, P-Orridge analyse en termes d'intérêts de classe et de groupes dominants, la situation vécue par son groupe dans les années 70 :

My own theory was that we were touching on subjects that the Parliament, the people of power and money, even the big corporations, even the music business, the media – which are still to this day owned directly or indirectly by the rich and powerful Conservative (...), I think we were treading on their toes. We were basically suddenly “in their territory”, discussing what they felt was their own property and not for the lower classes to discuss. We were meant to be their servants and raw materials for their use. We weren't meant to ask these questions and I think it caught them off guard. Because they considered “Popular Music” to be a non-threatening, controlled animal, that the brief moment of fear in the 60's had gone, and everyone had become obsessed with being super-rich with their mansions and their models – the Rod Stewarts and everyone. And all of a sudden, just when they felt it was safe to leave alone youth culture and pop culture, a monster appeared again, and even more aggressive and directly confrontational and challenged them face-to-face, over issues that they thought were none of our business. Not only that, but encouraged young people to do likewise! <sup>51</sup>

« Confrontational », « challenging » : une nouvelle fois, la description de pochettes de disques de TG donnera une idée des efforts entrepris dans cette direction. La couverture de la face B de leur premier single, intitulé « Zyklon B Zombie », représente un homme en train de prendre une douche. « Adrenalin » est illustré par une photographie du Ministère de la Défense britannique, bâtiment qu'il est interdit de prendre en photo. Par ailleurs, l'univers visuel de TG s'enrichit d'autres réminiscences de la Seconde Guerre mondiale : pour

---

<sup>51</sup> *Ibid.* Voir note 31.

« Distant Dreams » par exemple, l’image d’un chemin de campagne, en vérité un cliché pris à Auschwitz ; « Subhuman » propose un montage tout aussi douteux, un empilement de crânes et une caravane, qui pourrait évoquer le génocide des tsiganes.

Beaucoup de ces expériences, qui témoignent du même esprit de recherche sur le contrôle (et son maintien par l’illusion ou le conditionnement), passent pourtant totalement inaperçues. Nouvelle illustration, pour P-Orridge, de l’intérêt de la démarche de TG :

This is an example of how you can do things with design and so on, this whole area of suggestion is very potent and complex; people could have really gone to town on these covers. “Racist!” “Fascist!” “Sexist!” All the things they called us we decided to put out, but they didn’t even notice... (cité in *Re/Search* #4/5, 1982: 63)

Malgré cette inattention de leurs « adversaires », TG a tout de même subi, même au plus fort de leurs activités, les conséquences d’une sorte de censure implicite de la part des journaux pop/rock qui assument la critique musicale en Angleterre, en particulier le *New Musical Express*, qui n’est jamais parvenu à accepter le fait que P-Orridge soit parti en vacances en Pologne afin d’y visiter notamment les camps de la mort. Ce dialogue avec la censure et la violence symbolique peut être considéré comme une partie intégrante du travail réalisé par le groupe. Mais leur démarche était à ce point expérimentale et polémique, que *tout* résultat acquis devenait, en soi, intéressant et digne d’analyse. Les réponses, quelles qu’elles fussent, données par le public, l’establishment, la presse, le monde politique ou artistique, étaient autant d’éléments venant faire aboutir le processus de création, lui donner toute sa dimension, en révéler même la portée. Ceci supposait de laisser sa part au hasard, à l’indéterminé, de jouer sur l’incertitude quant à l’impact et la pertinence des stratégies adoptées. On se trouve avec TG devant une sorte d’entreprise de marketing qui aurait soudain décidé de se lancer sans *a priori* dans la psychologie sociale, ou devant un laboratoire ayant pris ses distances avec les discours scientifiques pour se lancer dans la publicité. Les enjeux ont en effet de quoi donner le vertige. Aborder TG, c’est s’interroger, à un moment ou à un autre, sur des questions relatives aussi bien à l’esthétique (les limites du goût et de l’art, le problème du réalisme, l’originalité artistique), qu’aux sciences humaines (le conditionnement, le rapport au symbolique, la valeur des signes) – y compris, on l’a vu, les problèmes d’épistémologie afférents, comme celui de l’opposition entre réalité et illusion, connaissance et croyance. Un ensemble de problèmes, jusqu’alors difficiles à aborder dans le contexte des musiques populaires, sont tout à coup ouverts à la discussion.

## 5.2. Réalisme documentaire

Mais le réalisme, au-delà de son aspect « thématique », comporte une autre facette qui mérite notre attention. TG a toujours voulu faire de son entreprise une activité *publique*. Ils furent le premier groupe dans l'industrie du disque à non seulement tolérer, mais *encourager* le public à enregistrer leurs performances scéniques. La notion de disque pirate (« bootleg ») disparaît avec celle de propriété :

I mean, if you're going to play for people in public, you're saying that they're entitled to share in the experience. So how can you suddenly say they're not allowed to have the music more than once? So even if people come along with cassette recorders, we always say they can record it too. Because it's for *them*! A live concert is for the people who come – you can't suddenly turn around and say, "Yes, you can have it: No, you can't!" Then you're doing the same *control tricks* all over again, trying to stay in a power position, which isn't what we're after at all (P-Orridge in *Re/Search* #4/5, 1982: 67).

Mieux : ils n'opposent généralement aucune objection aux propositions qui leur sont faites de réaliser un *nouveau* disque de TG, voire d'éditer une cassette enregistrée lors d'un concert :

...we normally don't mind as long as at least 5 copies are sent to us to keep as souvenirs of our work and music. We *do* object to real companies or entrepreneurs (like Celluloid) making exact copies of records we have released ourselves and then selling them all over the world, saying they are officially sanctioned and legitimate. This just makes unscrupulous crooks richer and they do nothing worthwhile with money literally stolen from us and cheated from our supporters. (...) So genuine enthusiasts who want to use their initiative to make more TG available on record normally receive a sympathetic and helpful response from us (message du groupe, cité in *Re/Search* #4/5, 1982: 93).

Selon une habitude héritée du monde de l'art, la politique du groupe aura toujours été de conserver une trace de *tout* ce qui a été présenté au public. Tous les concerts ont été soigneusement enregistrés, puis édités sous format cassette et rendus disponibles dans le catalogue de *Industrial Records*. Considérées avant tout comme de l'information et de la documentation (des « records », effectivement), ces performances, dans la logique du groupe, devaient être mises à disposition de l'auditeur de bonne volonté. On peut, là aussi, parler de réalisme, puisqu'aucun effort particulier n'est fait pour opérer une sélection du matériau et présenter la musique sous son meilleur aspect :

One of the things about Industrial Records, which is our own label, is that we’ve always had a policy of releasing more or less *everything* because, in contrast to most large groups which try very hard to *manicure* their image and only release live tapes when they’re absolutely perfect, and overdub on top of the live recordings, and so on like that – we’ve actually released *every* concert we’ve ever done on cassette! Simply because we think that it should be available<sup>52</sup>.

Point culminant de cette politique, la fameuse valise (« the 24 hours suitcase »), qui contient 24 cassettes reprenant la plupart des concerts du groupe entre 1976 et 1979 (chaque cassette étant aussi, bien entendu, commercialisée individuellement) ; geste audacieux, presque caricatural et à peine payant (il en restait 40 à vendre en 1981, pour 200 valises écoulées dont 60 au Japon).

Cette forme de « réalisme documentaire » ne se manifeste pas seulement dans la politique de production étendue<sup>53</sup> et d’accessibilité des concerts. L’enregistrement de *Heathen Earth*, quatrième album de TG, témoigne à sa façon de l’esprit qui aura animé *Industrial Records* pendant la durée de leur activité. Le groupe avait prévenu la presse qu’une séance d’enregistrement aurait lieu le samedi 16 février 1980, entre 8h10 et 9h00 du soir, et qu’un disque serait pressé contenant la trace, quelle qu’elle fût, de ce qui se serait passé ce jour-là – éventuellement, une *vidéo* serait également mise en vente (« Recording Heathen Earth ») pour témoigner de l’événement. Un public restreint constitué de quelques amis et connaissances (y compris les journalistes Jon Savage et Sandy Robertson) avait également été convié. Le mixage en temps réel fut confié à Stan Bingo, qui n’avait jamais réalisé un tel travail, et en fut averti le jour même – sa seule consigne était de faire en sorte d’éviter les surcharges et de surveiller les niveaux. C’est Monte Cazazza qui filma la séance, alors qu’il n’avait jamais touché une caméra-vidéo auparavant. Que s’agissait-il de prouver ?

We like to approach things like philistines or Heathens, we have no religion fervour for rock music or its various technical mystiques. We demonstrate that anyone CAN do anything, if you

---

<sup>52</sup> Peter Christopherson (*Re/Search* #4/5, 1982 : 66).

<sup>53</sup> On ne peut pas parler de production de masse, et on a pourtant quitté la production restreinte, si l’on entend par là création au compte-gouttes et petit nombre d’exemplaires. La référence doit rester celle des pratiques de l’art contemporain : « The policy of TG to record every live disconcert was a left-over from the Art world days when documentation was normally the only residual evidence of live works executed and thus essential for reference and accumulation of a measurable body of work. It is worth noting that many of TG’s later techniques and policies are far more logical and clear if viewed in this light. They used the methods of radical artists in the arena of music just to “see what could happen” to spectacular effect. » (P-Orridge, « Hard Listening for the Ease in Hearing », note (1988) accompagnant la réédition de *Second Annual Report*, Mute Records, 9 61093-2, CD, 1991 [Industrial Records, IR 0002, LP, 1977])

set it up right and chose people and circumstances that tend to generate useful or intriguing results. Our very existence is a profound comment on records, music and the record industry. Industrial Records x Record Industry. Another clue...? <sup>54</sup>

L'industrie du disque est donc encore explicitement visée, « the ridiculous *professional* industry of vinyl dreams and record junkie youth. » (P-Orridge in *Re/Search* #4/5, 1982: 65) TG démystifie le processus de réalisation d'un disque, en montrant que l'opération est à la portée de tous.

Il s'agit aussi pour TG de dérouter et de tromper systématiquement les attentes du milieu du disque au sens large. Parmi les expériences troublantes tentées de ce côté, on peut retenir la suivante : *Industrial Records* avait décidé de sortir simultanément deux « singles » (45T) différents, sous la même pochette-camouflage en plastic. L'essai est, une nouvelle fois, plus que concluant : certains magazines ne rendent compte que d'un disque sur deux (n'ayant pas réalisé qu'ils avaient reçu deux disques différents), et beaucoup de boutiques ne commandent également qu'un seul disque (le procédé bouleversait trop leurs habitudes). La première réédition du « Second Annual Report » (en 1981) est encore plus emblématique ; par erreur, de la musique de chambre avait été glissée en arrière-fond au moment du pressage : TG décide de laisser les choses en l'état et de sortir les copies sous cette forme – un document, c'est un document. D'autres copies présentent une version du même album, mais diffusée à l'envers ; d'autres encore avec des intervalles de silence disposés régulièrement (toutes les trois ou quatre minutes), coupant donc certains titres en plein milieu. Dans le même esprit, « D.o.A., the Third and final Report of T.G. » comporte une version accélérée, rendue méconnaissable de « United », leur disque (45T) qui s'était le plus vendu.

Avant même l'essor du clip-video et des chaînes musicales, *Industrial Records* est également le premier label indépendant à produire et distribuer des vidéos, dès 1980<sup>55</sup>. En louant leur matériel pour moins d'un millier de livres par an, ils entendent donner une sorte d'exemple : « Make your own TV, do your own video, your own image. It's a quick, new form of

---

<sup>54</sup> Note publiée dans un des « Industrial News », bulletin à charge d'Industrial Records (fréquence et taille inconnues), et republiée avec la réédition CD (*Heathen Earth*, Mute Records, TGCD5, CD, 1991 [Industrial Records, IR 0009, LP, 1980] ; nous ignorons si l'édition originale livrait le moindre commentaire sur l'enregistrement).

<sup>55</sup> Ils assument eux-mêmes jusqu'à l'emballage de ces vidéos. En 1981, « Recording Heathen Earth » coûtait 18 livres, frais d'envoi compris.

communication, that's all. It can reach a lot of people in their homes, or in clubs or in shops all over the world. » (P-Orridge, cité par Dwyer in *Re/Search* #4/5, 1982 : 65) Curieusement, certains les accusent alors d'élitisme. P-Orridge s'en défend vigoureusement, au nom de la ligne générale que son groupe a tenté de définir :

Well, where does it end? People could say that by putting out records we're being elitist. What about people without a record player? What about deaf people? Everything's got some form of elitism in it. In fact, it's the opposite really, us doing video now is opening up new avenues for other people to use, and TV and video are huge mountains that've hardly been chipped at. Now they're becoming cheaper and more available, they should be used (P-Orridge, *Re/Search* #4/5, 1982 : 65).

Cette ligne générale permet, ici encore, de poursuivre plusieurs objectifs. En tant que *documentation*, les réalisations d'*Industrial Records* rompent avec les habitudes et les « control tricks » par lesquels les grandes compagnies s'assurent la domination sur la musique qu'elles produisent comme sur le public qui la consomme. En tant qu'*information*, elles alimentent la guérilla préconisée par Burroughs sur le terrain approprié : « Information exchange is the *only* way to ever get real change. » (TG, in *Re/Search* #4/5, 1982 : 91) De ce point de vue, à côté des vidéos et de la diffusion sans restriction des concerts, la production de cassettes doit aussi être considérée comme un moyen privilégié de diffuser rapidement de l'information, sous une forme qui, de surcroît, permet de la manipuler à volonté<sup>56</sup>. Le label a d'ailleurs progressivement étendu son répertoire à d'autres artistes associés dès le début au mouvement industriel (comme Monte Cazazza), ou venus les rejoindre par la suite (Cabaret Voltaire, Clock DVA, SPK). « Nothing here but the recordings » sera le dernier LP sorti sur *Industrial Records* : c'est un disque de William Burroughs, le premier à faire le point sur quinze ans d'expériences de l'écrivain avec des enregistreurs<sup>57</sup>.

---

<sup>56</sup> La productivité et la détermination des innombrables labels-cassettes indépendants qui ont fleuri au tournant des années 80 doit bien entendu quelque chose à cet état d'esprit positif. Le souffle a fini par retomber quand les « major companies » ont fini par considérer ces micro-labels comme autant de sections « Recherche-Développement » et de terrains gratuits pour la prospection. Il va sans dire que cette partie souterraine de l'histoire de la diffusion sonore reste encore à écrire – elle pourrait connaître un rebondissement dans les prochaines années avec l'arrivée de supports plus souples (mini-discs et CD-R notamment) et de nouveaux moyens de distribution (comme le format MP3, sur lequel misent de plus en plus de musiciens pour faire connaître des pièces inédites ; cf. <http://www.earlabs.org/> et un projet ambitieux, à l'initiative de Ios Smolders).

<sup>57</sup> Le disque mit sept ans à se faire, c'est-à-dire le temps qu'il fallut à P-Orridge pour gagner l'amitié et la confiance de Burroughs (qui avait d'ailleurs autrefois aidé Coum Transmissions à trouver des subsides, et avec qui P-Orridge entretenait une correspondance), et trier dans les boîtes à chaussures remplies de cassettes de l'écrivain, de quoi sortir un disque. Il s'agit aussi d'un petit exploit technique, la plupart des enregistrements ayant été réduits à l'état d'épaves magnétiques. Les seuls à notre connaissance à avoir réédité l'expérience sont

## 6. Musique industrielle, recherche sonore et expériences auditives

Les objectifs menés par TG ne sont pas, on l'a vu, ceux d'un groupe musical au sens strict ; ce n'est ni leur horizon, ni leur intérêt. « Why learn three chords? » se demande P-Orridge, renversant ainsi la maxime punk – « Learn three chords, form a band ». L'enjeu de TG n'est pas d'apprendre à jouer, mais d'investir le champ musical : « It's a campaign, it has nothing to do with art » (cf. *supra*)<sup>58</sup>. Comment investir les musiques populaires ? En faisant des concerts et en enregistrant des disques. Nous l'avons dit, Chris Carter est, des quatre membres de TG, le seul à disposer d'une formation technique et musicale. Les créations du groupe resteront donc en tous points fidèles à cet esprit laborantin que nous venons de décrire pour l'industriel-simulation et l'industriel-réalisme.

Il va sans dire que leur incompétence en matière musicale (c'est-à-dire aussi, on l'a vu, en ingénierie musicale) n'est jamais perçue comme un inconvénient rédhibitoire : elle tend, au contraire, à être considérée comme partie intégrante du processus qu'ils tentent de mettre en place. Le jeu de guitare électrique de Cosey Fanni Tutti, totalement inexperte à cet instrument, finira par devenir, à sa façon, reconnaissable entre tous (comme ce cornet, dont elle joue de manière tout aussi dissonante). Genesis P-Orridge assume quant à lui rôle de « frontman », chanteur et animateur, et s'accompagne d'une basse électrique. Carter, qui s'occupe de l'architecture électronique du « son » de TG, a également fabriqué la machine de Peter Christopherson, un clavier dont chaque ligne permet de déclencher trois enregistreurs Sony. C'est Christopherson lui-même qui compose les cassettes dont il se sert lors des performances : elles couvrent une large gamme de sons, des ondes courtes aux fameux « murs sonores » par lesquels ils terminaient la plupart de leurs concerts, mais peuvent aussi contenir des enregistrements inattendus, une boucle de piano, des voix qui hurlent, ou un certain nombre de fragments, retenus pour leur étrangeté, leur effet de « collage » ou leur mauvais goût : de diverses bandes-sons télévisées à un enregistrement (d'assez mauvaise qualité) du dernier sermon de Jim Jones en Guyane, en passant par une démonstration commentée d'armes à feu. Carter dispose d'une chambre d'écho qui lui permet de manipuler la voix de Genesis (accélération, ralentissements, répétitions), et se charge enfin de préenregistrer

---

les Belges de Sub Rosa, avec « Break through in a grey room » qui reprend aussi des enregistrements de Joujouka fait par Burroughs au Maroc, ainsi que des extraits de conférences prononcées aux États-Unis.

<sup>58</sup> *Heathen Earth*, Mute Records, TGCD5, CD, 1991 [Industrial Records, IR 0009, LP, 1980], quatrième album du groupe.

quelques rythmes. C’est également lui qui met au point les fameux « gristleizers », qu’il fabrique en quantité pour tout le groupe. Il s’agit de petits modules qui contiennent un oscillateur (LFO), un filtre passe-bas et un panneau de fonctions minimales :

The LFO speed was variable from zombie-slow to psycho-fast and an LED showed how fast it was running. The VCA (voltage-controlled amplifier) could be over-driven and the VCF (voltage-controlled low-pass filter) could oscillate. The foot switch allowed the Gristleizer effect to be switched in and out. Because the VCA could be over-driven it could produce some nice grungey-effects and the fact that the VCF could be pushed into oscillation allowed some extremely shrill noises. The ultimate Gristleizer effect, which it excelled at, was the awesome ‘throbbing mayhem’ effect – a cross between a fuzzbox and a ring modulator on acid (Chris Carter in *Melody Maker*, 14 october 1995, cité par Ford, 1998 : 8.9).

Le son « live » de TG produit une masse puissante qui joue ainsi sur l’illusion comme processus perceptif : l’oreille emprunte des chemins inattendus, n’associe plus les sons aux instruments qu’elle croit connaître. L’échantillonnage provoque l’irruption intempestive de bandes coupées/collées d’origine douteuse, qui, en se fondant dans l’ensemble, augmentent l’incertitude auditive. Le groupe recourt aussi largement à l’improvisation : trente minutes avant le début du concert, ils se mettent d’accord sur un canevas très général. Par exemple, avant leur performance du 3 mars 1978 à l’Architectural Association à Londres : « ‘Fist ten minutes slow ominous, then rhythm section, then 20 odd minutes, see what happens, 3 minutes of tapes, rhythm section, wall of sound’. E [=I] mentioned 3 song titles E might use if E thought of words, ‘Carol Washes Brown Bread’, ‘Anthony’ and ‘You smell like a dog’. Simple as that » (P-Orridge, lettre d’avril 1978 à Jonas Almquist, cité par Ford, 1998 : 8.13). Leurs concerts ne dépassent jamais une heure, et se terminent la plupart du temps sur leur « mur de son ».

Le résultat brouille les catégories : entre musique composée et improvisée, acoustique et électronique, mais aussi en termes de références et de classements musicaux. Sandy Robertson, un des premiers journalistes à chroniquer régulièrement les disques et les concerts de TG, est obligé de prendre des détours étonnants pour rendre compte de ce qu’il a vu et entendu sur scène. Le style est celui de la presse rock, toujours à l’affût d’influences, de familles et d’identités musicales. Voici ce qu’il écrit pour *Sounds* (15 octobre 1977) :

Throbbing Gristle are hard to categorise or describe, and they probably won’t like any of the comparisons that follow, but: if you were looking at them from a Seventies’ art-rock cum punk/New Wave viewpoint, the closest you could get would be to say they sounded like



Suicide or Pere Ubu (although they're less orthodox/rhythmic than either of those two USA groups). If you wanted to convert a hippie, you'd have to throw in references to Hawkwind and maybe the weirder bits of Gong. For the intellectual market, name drop John Cage and Eno (for *young* intellectuals). Disco fans could be amused by the electronic rhythmic pulses à la Donna Summer. Ultimately, they maybe sound like a straight band trying to play a song while taped sound checks of all the aforementioned people are playing over the PA and someone fiddles with a radio in the background (cité par Ford, 1998 : 7.10).

Une grande erreur serait donc de considérer TG, dans notre présentation, comme une entreprise purement négative ou destructrice, centrée exclusivement sur un travail de sape de l'institution du rock, ou de déconstruction des notions de spectacle et de divertissement. Leur musique témoigne abondamment du même effort constant de se déplacer, de tromper les attentes, de rester créatif :

We just have a very simple philosophy, which is that we always think what *we* want to do next... We look at our record collection, or whatever's going on, and we decide what we personally would like to have or possess as a record, or a magazine, and then, if nobody else is doing it, then we'll do it. And with the records that we do, usually we tend to – if we're not sure - contradict whatever we did last time, and it seems to work quite well. Most of us are quite good at predicting what people will expect, and then the four of us, between us, can usually confuse that expectation, with a little discussion. We do a lot of talking first (P-Orridge, *Re/Search* #4/5, 1982 : 66).

C'est pourquoi, dans l'intention initiale, il ne pouvait y avoir de « musique industrielle » *stricto sensu*, c'est-à-dire en tant que « genre » doté de conventions spécifiques. Au contraire, chaque réalisation *s'ajoute* à la précédente en l'incurvant, en imposant un détour à l'image comme aux attentes associées au groupe. Toute question « stylistique » est ainsi déclarée non-pertinente : il s'agira au contraire de multiplier les genres investis jusqu'à un point de saturation. Ainsi, pour des raisons tactiques, TG n'a pas négligé d'aborder le format standard de la chanson « pop » (3 minutes 30, édités en 45T), avec des titres comme « Adrenalin » ou « United ». Mais TG est tout aussi capable de produire de longues séquences à même de servir de décor sonore atmosphérique ou de support d'images : ils ont par exemple réalisé la musique de leur court métrage « After Cease to exist », consacré aux dernières performances de Coum Transmissions (qui constitue la face B du *Second Annual Report*), ainsi que la bande-son de « In the Shadow of the Sun » du réalisateur britannique Derek Jarman, présenté au festival du film de Berlin en 1981. Ces pièces présentent une autre facette du groupe : une sorte de « musique d'ameublement », totalement improvisée à l'image du film de Jarman, conçu lui aussi comme une vidéo non narrative à regarder à volonté, élément décoratif,

créateur d'ambiance et d'environnement. « It has no linear, entertainment or musical intent outside that function »<sup>59</sup>.

Les cinq albums « studio » du groupe présentent la même variété étonnante de styles et de formats. De l'aspect brutal et sans concessions de la face A du *Second Annual Report*, on passe aux curieux hommages rendus aux musiques « exotiques » d'un Martin Denny (« Exotica » sur *20 Jazz Funk Greats*, et « Exotic Functions » sur *Journey through a body*<sup>60</sup>), en passant par des pièces plus immédiatement mélodiques (« Distant dreams »), sans oublier l'expérimentation sans concession : « Medicine », sur *Journey through a body*, propose plus d'un quart d'heures de montage de sons associés à l'hôpital – instruments, respirations, bruits de machines cardiaques, instructions du chirurgien, battements de cœur, etc.

Un album vaut la peine d'être parcouru plus en détail. « D.o.A. The Third and Final Report of TG », propose, comme le second rapport auquel il succède, un mélange de morceaux enregistrés en concert (en proportion de quatre sur treize), mais en y ajoutant quelques curiosités qui rendent le disque aussi varié qu'imprévisible. S'y trouvent inclus des menaces de mort reprises du répondeur téléphonique du groupe (« Death threats »), la fameuse version raccourcie de « United », ainsi que quatre morceaux dispersés sur le disque, représentant le résultat d'investigations plus personnelles : « Weeping », l'exercice de P-Orridge, est, comme son nom l'indique, une chanson triste, accompagnée de quatre violons modifiés par une chambre d'écho ; Cosey Fanni Tutti fournit un étrange intermède, « Hometime », musique douce dominée par la voix d'une petite fille, et Chris Carter un morceau de musique électronique rythmée de facture plus conventionnelle (« AB/7A »). L'album contient également un des morceaux les plus spectaculaires de TG, « Hamburger Lady », sur lequel on entend la voix de P-Orridge (modifiée par des effets d'écho), réciter les extraits d'une lettre envoyée par un ami américain, lettre décrivant l'état (et les souffrances) d'une grande brûlée et les réactions du personnel soignant.

---

<sup>59</sup> Commentaire collectif figurant sur la réédition CD, *In the Shadow of the Sun. The soundtrack of the Derek Jarman film*, The Grey Area of Mute Records, TGCD9, CD, 1993 [Illuminated, JAMS 35, LP, 1984]. Enregistré en 1980. La réalisation de cette bande-son aura coûté un peu plus de 100 livres – réalisme oblige.

<sup>60</sup> *Journey Through a Body*, The Grey Area of Mute Records, TGCD8, CD, 1993 [Walter Ulbricht Schalfolien, Hamburg, 001, LP, 1982]. Dernier album studio de TG, enregistré à Rome à l'invitation de la RAI en mars 1981.

Cette stratégie de création musicale éclatée pose bien entendu d'énormes problèmes de classements. Le groupe a, bien entendu, développé une théorie intéressante pour en rendre compte. Il leur a semblé qu'à force de se disperser, ils sont non seulement parvenus à faire éclater les styles, mais à perdre leur identité, réalisant ainsi sans l'avoir voulu le grand rêve moderne d'une création sans sujet :

...you just tend to irritate people who aren't quite sure what you are. In other words, if you don't let them focus on exactly what you are – if you seem to be several things simultaneously to which they object, then they tend to ignore it and try not to think about it. Whereas if you're just one thing – if you're, say, somebody who is into perverted sex, then they can say, "That is a sex pervert" and try and deal with it... Or, if they think you have dubious political ideas, they can deal with *that*. Or any ONE thing. But when you're several things, or seem to be possibly several things – then it's like a friend of ours in France says, "It's the theory of transparency." And you become invisible (P-Orridge, *Re/Search #4/5*, 1982: 66).

Nous ne serons guère aussi enthousiaste : si le plus gros handicap de TG aura parfois résidé dans cette sorte d'« invisibilité » fruit de leurs incessants changements de style, il semble au contraire que ceux qui les ont suivis (ou prétendu les suivre) se soient souvent limités à reproduire *un* style proposé par le groupe, à *imiter* sans percevoir le caractère multiple et protéiforme de la production de ceux qu'ils imitaient. En se dispersant à ce point, TG a réussi à lancer des idées hétérogènes, devenues progressivement des prototypes de « genres » bientôt isolés dont les imitateurs n'ont pas perçu l'unité d'ensemble : « We had no fear of *having stuck to one style*. We always saw it as a complete entity, and all the records as being chapters of this one big book. And when the book was finished, we stopped. And it's now a reference book. » (P-Orridge in *Re/Search #6/7*, 1990: 12) « United », par exemple, a été communément admis (notamment par Depeche Mode) comme la chanson à avoir démarré le mouvement « ElectroPop » du début des années 80. À l'écoute des aspects plus dissonants du groupe, une quantité de clones de TG, inscrits sous la catégorie « musique industrielle », auront tâché tant bien que mal de rendre un son plus personnel (entendons différent de son voisin immédiat). De TG, ces musiciens auront retenu un agrégat de styles, et oublié le constant déplacement que le groupe leur faisait subir, pour eux-mêmes et pour le public. D'une certaine façon, ceci *aussi* a valeur de résultat pour P-Orridge :

...in the vast majority of cases, it's just another example of people totally misunderstanding everything you ever said and did. In its worst cases it's pathologically pathetic. And in most cases it's just a waste of time. [...]

Sometimes I think we've given birth to a monster, uncontrollable, thrashing, spewing forth mentions of Auschwitz for no reason. It's funny, because when I really think about it, the original half-dozen who started it all off are still the best ones, like the *Cabs* [= Cabaret Voltaire] and Boyd [Rice] – the first wave. [...] And we were completely different to the *Cabs*, really. And Boyd Rice was totally different, and Z'ev is different. Monte [Cazazza] 's different in his way. And we've got all a quite clear individual style linked to our individual lives. Whereas now they all sound like each other, and more than each other they sound like weedy fragments that they've honed in on, of one or the other people. The way they can even not notice that every one of the original industrial groups and people was totally different from each other – they've even missed *that* fact. [...] They don't even seem to be able to take *that* information (*Re/Search* #6/7, 1990: 12 et 16)

Avant leur séparation (leur ultime déplacement), TG était devenu une véritable référence, et leur descendance autonome. La musique « industrielle » a fini par céder aux exigences du monde du rock *tel qu'ils l'avaient analysé* : un monde fait de répétition, de « control tricks » et d'absence d'invention. La parodie se termine faute de parodié : TG s'achève en 1981 parmi les éléments de l'univers dont il avait entrepris la critique, en ajoutant, cruelle ironie, un genre supplémentaire, « industriel », à la panoplie déjà disponible...

## 7. Postérité des musiques industrielles

### 7.1. Évolution du mouvement

À mesure qu'une nouvelle génération de musiciens se range sous l'étiquette « musique industrielle », c'est le troisième faisceau de significations, pourtant second(aire) ou métaphorique chez TG, qui finit par prendre le dessus au point d'éclipser les autres. Ainsi, le porte-étendard de ce qui devient doucement, dans les années 80, un véritable « genre », le groupe allemand Einstürzende Neubauten, se fait fort d'utiliser comme instruments des outils fortement connotés (scies circulaires, perceuses, etc.), et fabriquent des percussions à partir de matériaux récupérés : indice que l'on est passé clairement d'une logique *tactique*, subvertir le rock en en révélant les mécanismes, à une logique *esthétique*.

C'est tout l'intérêt d'un groupe comme Laibach que d'offrir, au cœur de cette seconde génération, une musique qui soit encore « pleinement » industrielle, c'est-à-dire lancée dans l'exploration des trois faisceaux sémantiques du mot, particulièrement la déconstruction

ironique du rock comme musique de masse<sup>61</sup>. Mais si Laibach reprend avec une rare lucidité les recherches de TG, c'est pour pousser davantage encore cette entreprise de déconstruction jusqu'à adopter la forme, explicitement totalitaire, d'une unité collective de production artistique subordonnée à une organisation hiérarchisée, le *Neue Slowenische Kunst*, qui comprend d'autres « unités » analogues versées dans d'autres disciplines (théâtre, peinture, graphisme, philosophie, cinéma). Le NSK s'est même, depuis 1993, constitué en *État*. Ici, la gêne de l'auditeur est encore renforcée par l'absence apparente de distance critique du groupe par rapport au langage idéologique et à l'imagerie qu'il utilise : « The State behaves as we do. This is a dialectical dialogue, traumatic for the public » (NSK, 1191 : 60) – dialogue d'autant plus traumatique que Laibach opère en Slovénie dans un contexte, celui de la Yougoslavie post-titiste, particulièrement sensible aux enjeux symboliques. Le logo du NSK juxtapose des éléments fascistes, socialistes et religieux qui, placés sur le même plan, prennent le statut de fétiches ; l'ambiguïté est la marque de fabrique du NSK, sa raison d'être. Avec Laibach, la stratégie du simulacre atteint ainsi sa pleine maturité alors même que les musiques « industrielles » l'ont à ce moment quasi abandonné. Laibach en radicalise la méthode, tout en livrant des textes théoriques très explicites qui la démontent et l'exposent au grand jour, comme cet extrait de leur charte, inlassablement répété depuis 1983 et rarement écouté, ce qui prouve, une fois de plus, que le rock exclut de son horizon la pratique du manifeste artistique : « All art is subject to political manipulation (...), except for that which speaks the language of this same manipulation. »<sup>62</sup> Un principe qui aurait pu servir de devise à TG quelques années plus tôt.

Ce travail de poursuite et d'extension du projet industriel est également au centre des préoccupations de Genesis P-Orridge lorsqu'il fonde Psychic TV en 1981 avec Peter Christopherson. Psychic TV se conçoit, comme Laibach, sur le mode parodique d'une organisation autoritaire, le Temple Ov Psychic Youth ou TOPY, qu'on peut comprendre comme un simulacre de secte, réseau mondial qui est aussi bien une *non*-organisation du type de l'« Académie 23 » chère à William Burroughs, l'idée étant de renvoyer aux organisations présumées autoritaires des *para*-organisations qui leur ressembleraient en tous points et

---

<sup>61</sup> Voir leur livre rétrospectif *Neue Slowenische Kunst*, 1991 ; la synthèse de leur projet d'ambassade à Moscou (« NSK Embassy Moscow ») ; et, plus généralement, leur site Internet à <http://www.laibach.nsk.si/> ainsi que celui du NSK à <http://lois.kud-fp.si/embassy/>

<sup>62</sup> « Laibach: 10 articles of the covenant », publiés dans les n°13/14 de la *Nova revija* en 1983, repris dans NSK (1991: 18-19), et sous une autre forme dans Neal (1987: 224).

finiraient ainsi par compromettre l'équilibre du « système » qui ne saurait plus comment agir à leur égard<sup>63</sup>. Pour le reste, le temps n'est plus à l'ambiguïté, et les stratégies mises en place par P-Orridge sont devenues très explicites :

I want to be remembered as an artist and a thinker, or a writer and a thinker – not as a musician. Because I'm not a musician, and we've said it many times, "We are not a music group, we just happen to use music or tape because that's what we can get access to and that is what's worked better than anything else so far." (...) We're trying to educate people into the idea that we're not a normal group, that we're a network of collaborators who trust each other. Which is what we are. There is no other group that I know of like that. [...] We're trying to set up examples, models and new ways of operating so everyone else can make use of the bits that are applicable to them (cité in Neal, 1987 : 33).

En dehors de ces remarquables exceptions, la diffusion rapide de l'étiquette « industrielle », s'est toutefois très largement réalisée au détriment de la partie ironique du projet de Throbbing Gristle. Aujourd'hui, la référence à TG ne constitue même plus un point de passage obligé ; indice de cette dilution, certains journalistes (Thompson, 1994) parlent même de « rock industriel » pour qualifier la musique de quelques groupes américains des années 90, comme Nine Inch Nails, Ministry, voire Marilyn Manson, ce qui, en 1976, aurait été totalement incongru. Musicalement, rien ne rattache ces formations ne serait-ce qu'à la tradition « esthétique » exprimée à la seconde génération par E. Neubauten, encore moins à l'ironie des pionniers : bénéficiant des moyens mis à leur disposition par les grandes compagnies de disques (et donc sans parti pris de « réalisme » sonore), ces groupes pratiquent plutôt une forme de rock lourd et musclé, saupoudré d'effets électroniques et de rythmes

---

<sup>63</sup> Comme l'explique très clairement P-Orridge : « What we do is take the structure, but we don't inject it with dogma and a manifesto. Therefore we leave the structure itself. But also, it can be used symbolically as an example or a word or a name that people can feel is a representative body without them having to belong to it. It stands for people who don't fit in. You know, the rest of the world has clubs of different kinds, organisation of different kinds – why can't we have one and make it work for us? Let's throw it back at them, instead of just moaning and saying "Yeah, this is a bad system", let's take it and mutate it and twist it until it's almost unrecognisable. Also it's a camouflage, let's see what happens if it starts to grow big enough as an edifice for them to get worried by it. Because it's something that they accept as one of their models used for control, so if they have people they know are completely anarchic and nihilistic with the same role model, the same structure, with all the trappings but they know is instinctively bad and is their enemy, it completely confuses them because they're getting a double message. Whereas if we were just running around, "Stop the city", and all that, then they know what that is. "That's those scum, that's the young scum and we can deal with that, we know what to do with them." » (P-Orridge in Neal, 1987: 23-24). À rapprocher, par exemple, de ce passage du *Ticket qui explosa* de Burroughs : « Ceux qui ont besoin de certitude ne présentent aucun intérêt pour notre service. En effet parce que notre service est une non-organisation qui a pour but immuniser nos agents contre la peur la mort et le désespoir. [...] Comme vous devez le savoir l'inoculation est une arme parfaite contre les virus et l'inoculation ne peut être faite que par exposition au virus. » (p.172)

technoïdes, et adoptent les contraintes du format, pourtant malmené par TG, de la chanson pop, en y injectant des thèmes plus ou moins morbides (le suicide, la mort) ou adolescents (« I hate myself and I want to die »). Le retour à la démarche de la première génération n'est plus souvent fait, sinon à contresens et pour opérer un jugement strictement esthétique, minimisant alors le travail accompli par TG, dont la capacité d'innovation et l'impact révolutionnaire se sont bien sûr atténués, et qui n'est dès lors plus jugé que pour ses seuls résultats musicaux.

## 7.2. *En guise de conclusion : le savant et le populaire*

À une autre échelle que celle du « corporate rock », le terme « industriel » continue pourtant à s'associer, à l'occasion, à des musiques à la diffusion plus souterraine mais, fait intéressant, dont les ambitions sont demeurées « populaires ». À ce propos, je voudrais défendre ici l'idée – davantage une hypothèse de travail ou un programme de recherches qu'une conclusion définitive – que TG et les musiques industrielles ont peut-être réussi à infléchir le champ des musiques populaires, à leur imposer une courbure particulière, par un processus que certains sociologues qualifieraient, je pense, d'*autonomisation* (Bourdieu, 1992). En effet, si le début des années 80 aura marqué l'essoufflement du mouvement industriel en tant que projet critique, la même période aura vu s'épanouir un mouvement tout à fait unique, qui n'a cessé par la suite de se développer et de se retransformer selon des principes esthétiques et des logiques sociales, techniques et économiques de fonctionnement que l'on peut qualifier de « relativement autonomes ». Ios Smolders, qui a vécu ces changements comme acteur, tâche d'en dresser le bilan une dizaine d'années plus tard :

Most important was the fact that there was hardly any money involved. That was the reason to choose cassettes as the main medium. Cassettes are easy to copy, they are light-weight, small, less vulnerable than the LP, and they are cheap. Anybody can start a cassette-label with minimal investment. Distribution by mail is relatively cheap. And many made it their principle that they never buy pre-recorded cassettes, only exchange one for another. This was a result of the fact that many receivers were also producers. And so a completely new, second music-market system with a worldwide range had been set up within a few years. (...) Everything suddenly became a potential soundproducer. Some used industrial waste (cannisters, pipes) and industrial tools (hammer-drills, welding-equipment), others turned to musical commodities (turntables, radio's, calculators, tape-decks(!)) (Smolders, 1992).

L'absence d'argent, l'impossibilité de réaliser de gros investissements deviennent bien un gage d'indépendance, voire la condition même d'une pratique artistique conçue à égale

distance des musiques diffusées par les mass-media et de celles produites par les institutions, et ce tant dans ses intentions esthétiques (sur le principe du « anything goes ») que dans ses modes de circulation (l'échange, le réseau postal) et de reproduction (le support cassette), sans compter cet élément structurel souvent décisif dans le processus d'autonomisation d'un champ ou d'un sous-champ artistique, à savoir que les consommateurs sont également producteurs, ou en tout cas susceptibles de le devenir. Ceci nous fonde à penser qu'une *position* d'une nouveauté absolue a probablement été inventée à cette période, position qui, comme toutes les figures d'autonomie, sont à terme menacées de disparition ou de « récupération », c'est-à-dire de réassujettissement (d'hétéronomie), par l'industrie de la musique qui, en effet, n'aura guère tardé à considérer la scène émergente comme un vivier à explorer et exploiter.

L'inconfort (et sans doute la richesse) de cette position tient également à son caractère *intermédiaire*, mi « savant », mi « populaire » : venu du monde « savant », en tout cas de l'art contemporain subventionné, TG avait pour ambition affirmée, nous l'avons vu, de « tester », grande nature, à l'intérieur de la culture populaire, un certain nombre de propositions et de routines de travail héritées des avant-gardes artistiques (cf. *supra*). De ce point de vue, le mouvement d'autonomisation se comprend bien comme une *extension populaire des musiques savantes*, un nouvel espace d'opportunité pour des personnes jeunes souvent totalement isolées du contexte de l'art contemporain, de se familiariser avec des idées et des pratiques qui leur resteraient sinon probablement hermétiques, ou de devenir autodidactes en matière de production musicale. Mais, à l'inverse, le même processus d'autonomie peut aussi bien être reconstruit comme une *autonomisation savante des musiques populaires*, la création, à l'intérieur de musiques populaires réputées jusqu'ici pour leur très forte hétéronomie (dépendance au marché, soumission aux goûts du public, chaîne de médiations très fortes, du directeur artistique aux réseaux de distribution, via la communication et la publicité), création d'un sous-champ autonome caractérisé par des chaînes de médiation moins puissantes mais une capacité accrue d'agir selon des normes spécifiques, forgées à la manière de celles qui régissent les zones les plus autonomisées du champ artistique : en somme, une tentative pour *instituer* des musiques « authentiquement populaires », sans public prédéfini (« Industrial music for Industrial people », le slogan doit être pris au pied de la lettre), et d'y parvenir sans la médiation de l'industrie de la musique (dont les intérêts présumés seraient à l'opposé de ceux du public) ou des mass-media (dont le travail est largement perçu comme un formatage



des esprits). Cette ambivalence fondatrice, notons-le, est également celle des moyens techniques, notamment électroniques, que ces musiques mettent en œuvre et qui font l'objet d'une mise à disposition toujours plus large<sup>64</sup>.

On peut cependant déjà émettre quelques doutes sur la réussite des musiques industrielles envisagée comme « extension populaire des musiques savantes », tant le constat amer de P-Orridge sur le manque d'imagination de ses suiveurs semble correct ; le genre a même d'autant plus vite tourné à la « formule » que ceux qui le pratiquaient manquaient de la plus élémentaire réflexivité, condition minimale du projet industriel dans ses aspects critiques. « What did not happen was that the works themselves were discussed. People liked it, or not. What they liked was to be included in their own future work. Every single invitation to a debate was ignored » (Smolders, 1992). L'invitation à la discussion n'aura rencontré, en dehors du mouvement autour de P-Orridge (TG et Psychic TV), qu'un succès très relatif. Ironie du sort, les plus belles et durables réussites sont même le fait de quelques-uns qui, comme Nurse With Wound, The Hafler Trio ou Soviet France, semblaient disposer d'un bagage culturel et artistique plus solide, au point qu'ils donnent parfois l'impression d'une redécouverte dadaïste de la musique concrète : Steven Stapleton, maître d'œuvre de Nurse With Wound, compose une musique complexe et très personnelle qu'il serait urgent de découvrir, faite de citations, de collages, de rencontres surréalistes d'objets musicaux dont beaucoup proviennent de son immense et légendaire collection de disques ; et se défend farouchement de faire de la musique « industrielle », qu'il trouve, à juger de la production post-TG, parfaitement médiocre par ailleurs.

Tenues jusqu'ici à la périphérie de la musicologie comme des sciences humaines, les musiques industrielles ont permis d'initier un processus ambivalent qui mériterait d'être analysé en profondeur, et dont les effets, en tout cas, se font toujours sentir près de vingt ans plus tard. Elles ont, d'une part, contribué à mettre à mal l'opposition savant *vs* populaire, académique *vs* non-académique (ou encore « scholar » *vs* « non-scholar »), et même, j'en défends l'idée, réussi à créer une zone étrange, intermédiaire, dont le statut reste à clarifier, au sein de laquelle se sont épanouies et s'épanouissent encore des musiques profondément

---

<sup>64</sup> Certains, comme Attali (1977) dans un essai célèbre mais sans doute surévalué sur « l'économie politique de la musique », y verraient peut-être un signe de l'avènement du grand soir de la « composition » après une phase sans issue de « reproduction ». D'autres, pourquoi pas, l'indice d'un nouvel « art moyen » appelé à jouer un rôle analogue à celui de la photographie.

originales qui font la part belle aux moyens électroniques. Ces bouleversements méritent toute l’attention du chercheur, plus encore si ce dernier se passionne pour les interactions entre musique et société – les musiques industrielles comme leur descendance lui fournissent un terrain d’élection.

**TEXTE 2**

**William S. Burroughs, du *cut-up* au simulacre :  
La réalité aux confins du contrôle**

## TEXTE 2

### **William S. Burroughs, du *cut-up* au simulacre : la réalité aux confins du contrôle<sup>65</sup>**

Les lecteurs familiers de l'œuvre de William S. Burroughs n'ignorent pas que la question de la réalité est bien chez leur écrivain un véritable enjeu d'écriture et de connaissance, ce qui pourrait en soi suffire à justifier un intérêt dans le cadre de ce numéro. Burroughs est cependant moins lu qu'associé à un halo de résonances mythologiques : le chef de file de la *Beat Generation*, l'écrivain défoncé du *Festin Nu*, le romancier du *cut-up*. Pourquoi une œuvre si équivoque, objet de plus d'un malentendu, devrait-elle faire l'objet d'un intérêt philosophique ou sociologique particulier ? Précisons d'emblée que notre intention n'est pas de « réhabiliter » l'écrivain, de mettre en avant une démarche sous-estimée ou un éclairage original. Elle n'est pas non plus de replacer son œuvre dans le champ des possibles littéraires, et d'y voir, par exemple, comment son anti-rationalisme, voire son anti-humanisme participent des préoccupations de son temps. Enfin, mon ambition n'est pas non plus de tenter sur ce point la comparaison avec des figures mieux reçues dans le monde académique.

#### **1. Trois axes de recherche**

Clarifions les objectifs de cet article et la problématique que j'entends construire avec et autour de William Burroughs<sup>66</sup>. Voici les trois axes autour desquels je déclinerai ma réflexion

---

<sup>65</sup> *Réseaux : Revue interdisciplinaire de Philosophie Morale et Politique*, 94-95-96 (« La Réalité existe-t-elle ? »), 2002, p. 151-174.

– trois axes qui, sans correspondre à trois moments successifs de mon développement, renvoient bien à des séries emboîtées de questionnements qui se trouveront déclinées ici :

1. À suivre le diagnostic de l'écrivain, la réalité (dans son sens le plus trivial) serait constituée de lignes d'associations de mots et d'images. Dans cette hypothèse d'un monde prédéterminé ou, plus précisément, pré-enregistré, Burroughs veut nous convaincre que c'est en s'attaquant au montage même de ces lignes d'association, en intervenant directement sur la « bande d'enregistrement » du réel, en pratiquant le collage, le pliage ou le montage de textes (ou de sons, ou d'images) grâce aux techniques qu'il a mises au point (la plus connue étant le *cut-up*) – Burroughs voudrait nous convaincre, donc, que c'est par la combinaison de toutes ces pratiques qu'on pourrait intervenir sur la « réalité » même, et ce, dans un sens rigoureusement non métaphorique. Constructiviste avant la lettre, et d'une espèce pour le moins radicale (sa devise, paraphrasant celle de Hassan ibn Sabbah, était « Rien n'est vrai, tout est permis »), mais ambiguë (partant de la thèse de l'arbitrarité du signe, et donc d'une distanciation maximale entre les mots et les choses, Burroughs aboutit à l'idée d'une réalité consubstantielle à celle du langage), l'écrivain articule une théorie plutôt complexe des rapports entre discours, réalité et changement social que je me propose d'*explicit*<sup>67</sup>, et qui constitue l'essentiel de cet article. On a là un premier niveau de réflexion, celui de la sociologie que Burroughs engage dans son œuvre romanesque et sa pratique d'écriture, et qui se dégage des multiples essais, articles et conférences prolongeant cette œuvre ou se proposant d'en clarifier les enjeux.

---

<sup>66</sup> Sans compter qu'écrire sur Burroughs, en plus des difficultés spécifiques que pose l'écrivain, suppose de revenir sur des éléments qu'un minimum de savoir partagé permet, quand il s'agit d'auteurs du canon académique, de tenir dans le confort du présupposé. On ne peut que renvoyer le lecteur vraiment trop en manque de repères, aux histoires de la littérature et aux œuvres de l'écrivain, régulièrement rééditées et disponibles, pour des informations, biographiques ou littéraires, qui par économie ne peuvent figurer ici.

<sup>67</sup> Au sens fort de ce terme, hérité de Paul Veyne, que certains auteurs, comme Nathalie Heinich, de ce qu'on appelle parfois la sociologie pragmatique ont repris à leur compte. Opposée à la démarche d'*explication*, qui consisterait à « mettre en relation des objets particuliers (...) avec des instances plus générales susceptibles d'entretenir un rapport de causalité avec la production de ces objets » (Heinich, 1998 : 36), l'*explicitation* se donne l'ambition plus modeste de retrouver la cohérence interne de systèmes de représentations. Même si l'effort de systématisation peut donner l'illusion d'un commentaire original, ce n'est pourtant pas à ce niveau que se situerait l'apport spécifique de cet article (malgré l'intelligibilité plus forte qui résulte de l'effort d'*explicitation*), mais dans l'articulation avec les deux suivants – dans la perspective de leur intersection. Autre conséquence de cette démarche *descriptive* et *a-critique* : la distance prise à l'égard de théories littéraires ou sociales marquées par le soupçon et la défiance à l'égard des propos des écrivains. Dans un tel cadre, l'écrivain, comme toute personne ordinaire, est doté d'une compétence à porter des jugements sur son monde social. Pour ce modèle de compétence au jugement, voir Boltanski (1990).

2. Au lieu de « sociologiser » Burroughs, c'est-à-dire de l'interroger à partir d'une des matrices conceptuelles des sciences humaines, je prendrai plutôt le parti d'interroger la sociologie à partir de son cas, tâchant bien d'explicitier, à partir de son œuvre et de sa pratique de l'écriture, s'il n'aurait pas élaboré une « théorie du social » originale et pertinente, qui mériterait d'autant plus l'attention du sociologue qu'elle s'est élaborée en dehors de toute nécessité méthodologique ou référence académique légitime. Quelles conséquences une telle décision peut-elle entraîner sur l'activité et l'identité du sociologue – la question est d'autant plus intéressante que la pensée burroughsienne continue d'exercer une influence considérable sur son temps, se voyant appropriée par quantité d'artistes et d'écrivains, mais aussi de simples lecteurs et de personnes ordinaires qui en tirent des enseignements durables jusque dans leur quotidien. Loin de déterminer le *statut*, notamment la valeur de vérité des énoncés de Burroughs en cherchant par exemple à faire le tri entre ce qui est recevable en bonne sociologie et ce qui paraît relever du délire pur<sup>68</sup>, on préférera les apprécier dans leur univers de cohérence et les agencements qu'ils opèrent. Idéalement, il faudrait pouvoir observer comment ces énoncés travaillent et font travailler des usagers. On se contentera ici de répertorier les usages que Burroughs fait du *cut-up*, mais dans une démarche qui ne se veut ni interprétative ni évaluative, mais plutôt *pragmatique* « au sens large de l'intérêt pour les situations réelles comme au sens plus spécifique de l'intérêt pour l'action exercée par les objets (Heinich, 1998 : 37). Une telle démarche peut aussi être qualifiée d'anthropologie de la connaissance<sup>69</sup>. Ceci est aussi vrai de la pensée même de Burroughs, qui au-delà de son relativisme radical affiché, hostile à toute confrontation au vrai, *fonctionne* pratiquement

---

<sup>68</sup> On admettra donc simplement sur cette question de la valeur de vérité que les énoncés des sciences humaines se soumettent, comme tous les énoncés commandés par une visée de connaissance, à une « norme du vrai » (Engel, 1999), mais également que cette norme du vrai peut commander quantité d'autres énoncés produits en dehors des contraintes discursives propres au champ scientifique. En d'autres termes, et cette remarque ne doit pas être lue comme une caution de notre démarche, mais plutôt comme la condition minimale qui la rend possible, si la possibilité d'une différence entre connaissance et croyance est bien ce qui fonde la prétention au vrai, cette prétention, au-delà même de ses conditions de félicité, s'étend largement au-delà du champ scientifique pour commander des pratiques qualifiées parfois d'« ordinaires » ou de « quotidiennes », dotées d'un degré de réflexivité plus ou moins grand, dont le registre s'étend de fait sinon en droit jusqu'en ces régions hybrides, intermédiaires, « littéraires » si l'on veut, dont Burroughs fournit l'exemple.

<sup>69</sup> Ce qui, contrairement aux accusations de relativisme ou, de manière moins stigmatisante, de « constructivisme » qui sont couramment adressées à ce genre de démarche, ne suppose pas qu'elle se dérobe aux épreuves qu'elle refuse par méthode d'imposer à ses objets, et ne soit pas ainsi susceptible d'être elle-même débattue, réfutée ou évaluée en termes de vérité ou d'erreur. Il ne s'agit donc pas d'abandonner toute position d'extériorité, notamment par rapport aux personnes ordinaires, mais bien de changer la nature de cette extériorité, fondée désormais sur des échelles d'investissements de temps et de formes, plutôt que sur des écarts cognitifs (voir Boltanski, 1990 : 56-63).

comme une boîte à outils, dont l'efficacité peut être jugée (par ses usagers) sur sa capacité à travailler certaines questions, à développer un arsenal de « nouvelles armes » visant avant tout à l'intelligibilité du réel, puis à sa transformation. On verra même que ce relativisme cache mal une métaphysique plutôt conventionnelle, dans laquelle une réalité plus puissante que la réalité de sens commun peut ou doit faire l'objet d'un dévoilement systématique.

3. Burroughs pose dès lors plus largement la question des rapports entre littérature et connaissance (celle du monde social comme celle du monde naturel), la possibilité d'inscrire des enjeux cognitifs dans un environnement narratif, et, à ce niveau seulement, le statut des énoncés à prétention de vérité qui se donnent à lire dans des œuvres de fiction. Un énoncé de sociologie, une hypothèse anthropologique perdent-ils toute valeur de vérité du fait de leur inscription dans une œuvre romanesque ? Au fond, comment rendre compte de la capacité qu'ont certains textes à développer des propositions plus ou moins proches dans l'esprit sinon la lettre, de ce que les sciences sociales élaborent, et comment le sociologue s'accommode-t-il de cette intelligence non-sociologique du social<sup>70</sup> ? Comment rendre compte de ce phénomène sans donner l'impression de « rendre justice » en élevant à la dignité sociologique des auteurs à qui il ne manquerait, pour ainsi dire, que des cours de rattrapage en sciences humaines ; ou, inversement, sans risquer de ruiner les ambitions épistémologiques et cognitives de la sociologie, peu encline à se laisser comparer à une entreprise littéraire, de surcroît aussi suspecte que celle de Burroughs ? Ce troisième niveau de réflexion n'est pas seulement celui de la *réflexivité* propre à la démarche sociologique, point de passage obligé de la discipline<sup>71</sup>,

<sup>70</sup> Il est clair que l'opération est plus délicate, c'est le moins qu'on puisse dire, avec Burroughs qu'avec des romanciers plus explicitement et ouvertement réalistes. Expliciter la sociologie de cette œuvre, ce n'est pas mettre à jour une pensée de la dynamique et de la différenciation sociales, une pensée qui aurait travaillé le social à la manière des grands écrivains réalistes français depuis Balzac (voir Dubois, 2000). Un tel travail engagerait à revenir sur la Mimésis, l'illusion référentielle et les effets de réel propres aux dispositifs fictionnels du réalisme. Burroughs a créé une œuvre délibérément, agressivement mythique et imaginaire, dont il est peu évident qu'elle supporte longtemps la promotion parmi ce type de littérature - Burroughs répétait souvent qu'il entendait « créer une mythologie de l'ère de l'espace où il y a les bons et les méchants qui représentent les intentions de l'homme à l'égard de cette planète » (1984 : 77-78). On verra pourtant que les ambitions burroughsiennes sont moins claires qu'il n'y paraît, et que la prétention, sinon à représenter la réalité, du moins à porter un regard démythificateur, capable de percer le voile des apparences, pour comprendre comment s'agence et se fabrique le monde, en particulier les enjeux de langage et les situations de contrôle social, justifie une telle annexion.

<sup>71</sup> Associée, chez Bourdieu, à un exercice ascétique de sociologie de la sociologie, travail permanent d'application à soi des méthodes sociologiques d'objectivation du social (notamment de sa propre position dans le champ scientifique et des conditions de production de sa prise de parole), visant à purifier la scène sociologique de tout ce qui pourrait parasiter inconsciemment son travail, la réflexivité ne vise pourtant pas

mais aussi celui où se posent des questions plus traditionnelles de *sociologie de la connaissance*, comme celles du partage du savoir et notamment du savoir du social, entre les profanes et les professionnels, et en l'occurrence de la redistribution des rôles qui s'ensuivrait de la *prise au sérieux* d'une œuvre comme celle de l'écrivain américain. À un niveau de généralité encore supérieur, la place d'écrivains comme le nôtre inviterait également à se demander ce qu'il en est aujourd'hui de la division en « trois cultures », et de la place, entre science et littérature, occupée par la sociologie dans cette économie générale du savoir depuis le XIX<sup>e</sup> siècle<sup>72</sup>. La littérature selon Burroughs est le lieu d'un brassement, réjouissant ou indigeste, d'objets, de propositions, de connaissances, de mythologie personnelle et de problématiques d'époque qui sont précisément au carrefour de cette division – il en est de même de ses stratégies textuelles qui oscillent sans cesse d'une de ces cultures à l'autre<sup>73</sup>.

---

nécessairement à renforcer des différences de compétences et de dispositions avec le sens commun. Voir à nouveau à Boltanski (1990) et Heinich (1998).

<sup>72</sup> Dès son émergence, la sociologie doit disputer à la littérature le titre de « doctrine de vie adaptée à la société industrielle » (Lepenies, 1990 : 12) ; mais elle est aussi un lieu d'affrontements entre tenants de modèles calqués sur le modèle des sciences de la nature, et d'une approche herméneutique qui l'apparenterait davantage à la philosophie sociale et à la littérature. L'opposition serait sans doute moins dramatique si les sciences sociales intégraient davantage la propriété de certains dispositifs fictionnels, *du fait même* qu'ils échappent à certaines contraintes propres à l'activité scientifique, à dire la vérité du monde social. C'est ce qu'un auteur aussi peu suspect de relativisme que Bourdieu concède à Flaubert, à propos d'une écriture fondatrice de la modernité : « On pensera peut-être que c'est le sociologue qui, en projetant ses propres interrogations, fait de Flaubert un sociologue, et capable par surcroît d'offrir une sociologie de Flaubert. Et la preuve même qu'il entend donner, en construisant un modèle de la structure immanente à l'œuvre qui permet de réengendrer, donc de comprendre dans son principe, toute l'histoire de Frédéric et de ses amis, risque d'apparaître comme le comble de la démesure scientiste. Mais le plus étrange est que cette structure qui, à peine énoncée, s'impose comme évidente, a échappé aux interprètes les plus attentifs. Ce qui contraint de poser en des termes moins communs qu'à l'ordinaire le problème du 'réalisme' et du 'référént' du discours littéraire. Qu'est-ce en effet que ce discours qui parle du monde (social ou psychologique) *comme s'il n'en parlait pas* (...). Et ne faut-il pas se demander si le travail sur la forme n'est pas ce qui rend possible l'anamnèse partielle de structures profondes, et refoulées, si, en un mot, l'écrivain le plus préoccupé de recherche formelle – comme Flaubert et tant d'autres après lui –, n'est pas conduit à agir en *medium des structures* (...) » (1992 : 19-20) ; « ...c'est sans doute ce qui fait que l'œuvre littéraire peut parfois dire plus, même sur le monde social, que nombre d'écrits à prétention scientifique » (1992 : 60). On peut se demander quel serait le coût d'une généralisation d'une telle ouverture à des fictions non dénégatrices de leur intelligibilité sociologique, comme celles mises en œuvre par Burroughs.

<sup>73</sup> Pour être complet et dissiper tout malentendu, l'explicitation dont il s'agit ici ne fonctionne donc pas non plus sur le modèle de l'analogie, afin par exemple de mettre à jour des résonances entre modèles littéraires et scientifiques, un peu à l'image de ce que Michel Serres (1975) a fait pour Zola, en montrant que la science et l'imaginaire des *Rougon-Macquart* se rejoignent dans une même mise en œuvre des principes de la thermodynamique ou, dans un tout autre esprit, Jacques Bouveresse (1993) avec la notion de probabilité chez Musil.



## 2. De l'algèbre du besoin à la machine de contrôle

Au carrefour des préoccupations de l'écrivain pour la nature du langage et de la réalité, le *cut-up* s'impose assez naturellement comme véhicule d'exploration de l'univers burroughsien et lieu d'investissement privilégié pour notre triple questionnement. Son utilisation intensive a eu sur Burroughs à ce point l'effet d'un révélateur, et a tellement fini par s'associer à sa démarche, que son œuvre antérieure a paru, rétrospectivement, le foyer idéal pour son éclosion et sa maturation, et qu'il arrive qu'un lecteur distrait ou mal informé aborde un roman comme *le Festin Nu*, pourtant écrit avant sa découverte, comme s'il en avait été l'illustration<sup>74</sup>. Aussi, avant de décrire sa portée et d'en expliciter les trois usages principaux, il ne devrait pas être trop inutile de revenir sur ce que j'appellerai, d'une manière volontairement problématique, la « sociologie » de Burroughs – en poursuivant ma volonté de doter l'écrivain d'une compétence sociologique (mais sans jamais en faire un « savant le savoir »).

Deux clés permettent d'introduire rapidement à cette sociologie clandestine. D'une clé à l'autre, le changement d'échelle sera énorme : Burroughs part de son expérience personnelle de la déviance, exposée dans *Junky*, puis dans *Le Festin Nu*, pour en tirer un effet grossissant sur le fonctionnement du monde social. Ce passage du *micro* au *macro*, l'articulation du sujet au système, qui est un des problèmes majeurs rencontrés par la sociologie, est amené chez Burroughs à une résolution au moins aussi problématique que chez la plupart des sociologues professionnels. Voici ces deux clés :

(1) Une double déviance : l'œuvre de William Burroughs puise ses racines dans une expérience intime de la *toxicomanie* et de l'*homosexualité*, qu'il vit à une époque (l'après-guerre) où ce genre de problèmes impliquaient un contrôle social « en aval » (après que la faute ait été commise), sans prise en charge ou encadrement par des travailleurs sociaux ou autres agents du contrôle social, sans médiatisation ou inscription de la question à l'agenda politique. Démontée « à froid » dans *Junkie*, sa propre expérience se construit sur cette

---

<sup>74</sup> Dans leur empressement à remettre un manuscrit à l'éditeur, Ginsberg et Kerouac, qui avaient mis en forme et dactylographié l'énorme quantité de papier tombé de la machine à écrire de Burroughs, n'avaient pas pris la peine de mettre en ordre les chapitres (voir Lemaire, 1986 : 73). Remanié en vue de la publication, *Le Festin Nu* porte toujours les traces de cette désorganisation apparente et de facteurs de hasard, qui seront les caractéristiques du *cut-up*.

approche empirique et très incarnée, pour finir par rejoindre explicitement le mythe dans des œuvres ultérieures. En chemin, sa sociologie de la déviance rebondit sur une sociologie des loisirs et une philosophie politique de la condition humaine ;

(2) Plus largement, on peut avancer que Burroughs construit son œuvre sur l'analyse de la société contemporaine, bien avant que celle-ci ne se pense postmoderne ou post-industrielle, et que les sociologues ne s'inquiètent de son devenir. Sa réflexion débouche sur un ensemble de recommandations concrètes, sur la mise au point de nouveaux moyens d'actions (dont le *cut-up* est le fleuron) mieux adaptés à la situation nouvelle qu'il décrit comme la nôtre. Sa perspective, celle de la dénonciation, du dévoilement généralisé de nouveaux processus de contrôle social.

Dans ce mouvement de grande amplitude, la drogue est d'abord envisagée comme un *emblème*, puis comme un *instrument* : emblème de la marchandise et de ce que Burroughs appelle le « contrôle » ; instrument au service d'une *machine de contrôle* désincarnée et ne visant qu'à sa propre perpétuation. La préface au *Festin Nu*, sous couvert de regard à distance et sans complaisance de l'écrivain sur sa propre trajectoire de déviant, lui fournit rétrospectivement l'occasion de déployer un registre critique à rebours de toute velléité de détournement romantique ou d'idéalisation de la figure de l'écrivain-drogué<sup>75</sup> :

La came est le produit idéal, la marchandise par excellence... Nul besoin de boniment pour séduire l'acheteur ; il est prêt à traverser un égout en rampant sur les genoux pour mendier la possibilité d'en acheter. Le trafiquant ne vend pas son produit au consommateur, il vend le consommateur à son produit. Il n'essaie pas de simplifier ou d'améliorer sa marchandise : il amoindrit et simplifie le client. Et il paie ses employés en nature - c'est-à-dire en came (Burroughs, 1964 : 3).

L'héroïnomane vit au sein d'un univers social, symbolique, physique, où tout est réifié. Une économie générale où choses et gens sont classés selon leur utilité relative à la satisfaction du besoin de drogue<sup>76</sup> :

---

<sup>75</sup> Le moindre des paradoxes associés à Burroughs, est qu'un des écrivains les plus intoxiqués de son temps ait été aussi un des plus farouches opposants aux drogues sédatives addictives (Burroughs faisant une différence, selon leurs effets physiologiques, entre celles-ci et les drogues « élargissant la conscience »), mais aussi, et on verra pourquoi, à leur interdiction légale (voir par exemple *Le Job*, 1979 : 172-213).

<sup>76</sup> Réduction identitaire qui invite à un rapprochement avec Goffman : la drogue, à l'image des institutions « totales », ne permet que le développement d'un faisceau étroit d'identités. La notion d'identité selon Burroughs

La drogue recèle la formule du virus “diabolique” : l'*Algèbre du Besoin*. Et le visage du Diable est toujours celui du besoin absolu. Le camé est un homme dévoré par le besoin *absolu* de drogue. Au-delà d'une certaine fréquence, ce besoin ne peut plus être freiné et ne connaît plus aucune limite. Selon les termes du besoin absolu : “*Tout le monde en ferait autant.*” Oui, vous en feriez tout autant. Vous n'hésiteriez pas à mentir ou tricher ou dénoncer vos amis ou voler – *n'importe quoi* pour pouvoir assouvir ce besoin absolu (1964 : 3).

Mais au fond, la relation que l'intoxiqué entretient avec sa substance, cet algèbre du besoin n'est pour Burroughs que l'exacerbation d'éléments en présence dans toute relation avec un objet ou avec une personne – « une métaphore totale de la société » (Lemaire, 1986 : 76). C'est cette réification généralisée, l'extension incontrôlée du besoin et son empreinte dans tous les aspects de la vie qui est révélée à Burroughs dans sa relation avec la drogue. Une forme d'aliénation (selon un mot que l'écrivain n'emploie jamais) étendue à la société contemporaine dans son ensemble dans la mesure où celle-ci réussit également à faire passer le contrôle pour du besoin, notamment grâce aux formidables vecteurs d'intoxication que représentent pour Burroughs les médias d'information et de communication de masse et l'industrie des loisirs, par lesquels des personnes ordinaires se persuadent de réaliser dans leur intérêt des objectifs qui les dépassent et sont ceux de la machine de contrôle.

La « came » définit donc la relation entre les individus ainsi que leur identité sociale, mais elle a aussi pour propriété de se perpétuer *par-delà* les individus qu'elle occupe, non dans le temps et l'espace (elle existe avant et continuera d'exister après eux), mais à travers le cadre spatio-temporel de leur relation qu'ils reproduisent en consommant et qui les reproduisent comme consommateurs. Le mode d'exposition de la substance est *viral* : c'est une logique d'occupation – une logique que l'on reverra plus loin au moment d'exposer la nature du langage que le *cut-up* révèle à Burroughs :

Au fond, dira Burroughs, peu importe qu'un individu A contrôle un individu B aujourd'hui et que B contrôle A demain : ce type de contrôle ne se détient pas, l'essentiel réside dans le mécanisme de contrôle et de dépendance qui se reproduit par-delà les individus. La machine (mot fétiche de Burroughs) se portera au contraire d'autant mieux que les rôles sont permutés très souvent et très rapidement, à l'occasion de « crises » ou de « révolutions », qu'il aura donc

---

gagnerait à être comparée à la conception meadienne – il y a même suffisamment d'éléments pour suggérer une imprégnation culturelle du pragmatisme ; voir Deledalle (1987).

d'autant plus intérêt à multiplier. Chez Burroughs, il n'y a pas de révolution, tout au plus des circonvolutions par lesquelles d'autres processus de contrôle sont mis au point ou perfectionnés. Plus profondément, l'intériorisation de ce processus, l'*auto-contrôle*, rend caduque<sup>77</sup> toute analyse en termes de dominants et de dominés, chacun devenant pour lui-même observateur et observé, contrôleur et contrôlé : c'est l'abolition des distinctions, le dépassement des polarités traditionnelles privé/public, individu/société, sujet/objet que rend manifeste le système de contrôle expérimenté par Burroughs à travers l'algèbre du besoin. L'attention se porte désormais sur la manière dont chacun contribue, quotidiennement, inconsciemment, à la reproduction de la machine de contrôle. Dans les termes de la narration, cela se traduit par l'expérience terrifiante qu'en fait un personnage de *La Machine molle*, et qui contient à lui seul ce raisonnement :

Je suis un agent public et je ne sais pas pour qui je travaille, je reçois mes instructions d'affiches, de journaux, de bribes de conversation que je dérobe dans l'atmosphère comme un vautour arrache les entrailles d'autres bouches. De toute façon, je ne réussis pas à mettre mes travaux à jour... (Burroughs, 1994 : 44)

Ce constat désespéré<sup>78</sup> débouche cependant sur des propositions d'action d'une simplicité désarmante, mobilisant tout un arsenal de moyens de résistance *dérivés des instruments mêmes du contrôle* : comme si la seule issue consistait à retourner le contrôle sur lui-même comme un parapluie, en prenant appui sur lui, par exposition progressive aux moyens dont il use. Au lieu de prendre parti, de s'insérer dans le système en tant que A opposé à B ou vice versa, c'est à casser le système de contrôle lui-même, la machine qui distribue les positions, que Burroughs invite son lecteur. On verra que le *cut-up* constitue, d'après l'écrivain, un tel outil de déprogrammation.

---

<sup>77</sup> Au-delà de l'intériorisation du processus de répression, motif récurrent de la critique sociale des années 60 et 70, et de l'œuvre de Herbert Marcuse à laquelle elle renvoie, c'est à Foucault et à Elias que pourrait sans doute être le plus utilement comparé ce thème de l'auto-contrôle.

<sup>78</sup> Dont le mécanisme n'est pas loin de correspondre à ce qu'Albert Hirschman (1991) identifie comme un des socles de la pensée réactionnaire : la conviction que toute réforme *renforcera* les effets négatifs des phénomènes qu'elle prétend amender – à cette différence importante que Burroughs ne partage pas les deux autres leitmotivs réactionnaires (la thèse de l'inanité – agir n'aurait aucun effet -, et la thèse de la mise en péril – agir compromettrait les acquis existants). C'est aussi, à nouveau (voir la note précédente), une problématique plutôt datée, dans laquelle on peut voir un vague écho des théories de la reproduction, d'Althusser et de l'École de Francfort qui ont exercé une influence indéniable sur l'exégèse et la réception françaises de l'œuvre de Burroughs (notamment Mikriammos, 1975).

Mr. Lee, *alter ego* de Burroughs dans ses fictions, camé en renonce du *Festin Nu*, « s'infiltrer dans le système qui a provoqué sa dépendance dans l'espoir de le démanteler » (Lemaire, 1986 : 75). Dans *Le Ticket qui explosa*, il reçoit ses instructions d'une mystérieuse organisation révolutionnaire qui semble avoir adopté ces nouvelles stratégies d'opposition :

“Dans cette organisation, Mr Lee, nous n'encourageons pas *l'esprit de corps*. Nous ne donnons pas à nos agents l'impression qu'ils appartiennent à quoi que ce soit. Comme vous devez le savoir, la plupart des organisations insistent sur des réactions primitives comme obéissance inconditionnelle. Ces agents deviennent intoxiqués par les ordres. Naturellement, vous recevrez des ordres. D'autre part si vous n'obéissez pas à certains ordres vous serez exposés à certains dangers que vous ne pouvez pas concevoir durant votre période d'entraînement. Il y a des choses pires que la mort Mr Lee par exemple vivre sous les conditions que vos ennemis tentent d'imposer. Et les membres de toutes les organisations actuelles deviennent à un moment donné vos ennemis. Si vous survivez vous saurez exactement où se trouve ce moment. Vous recevrez vos instructions de plusieurs façons. Livres, enseignes, films, et, dans certains cas, d'agents qui prétendent être et en effet membres de l'organisation. On ne peut jamais être sûr. Ceux qui ont besoin de certitude ne présentent aucun intérêt pour notre service. En effet parce que notre service est une non-organisation qui a pour but immuniser nos agents contre la peur la mort et le désespoir. [...] Comme vous devez le savoir l'inoculation est une arme parfaite contre les virus et l'inoculation ne peut être effectuée que par exposition au virus...” (Burroughs, 1994 : 172)

L'organisation dans laquelle rentre Mr. Lee *reproduit* n'importe quelle organisation pour en inverser la finalité : principe actif du *pharmakos*, remède et poison, simulacre de virus. Burroughs refuse de déplacer la question sur le terrain de la morale - ni bon ni mauvais, le *pharmakos* ne sera que ce qu'on en fait, un simple conducteur d'intentions (ce qui est aussi, on le verra, le principe actif du *cut-up*). Contraints de contourner l'inutilité qui résulterait d'une attaque frontale contre la machine de contrôle, les révolutionnaires burroughsiens font de l'ambiguïté une ressource et une arme – répondant coup pour coup, à l'intoxication par l'intoxication :

Durant les années qui suivirent, je contactai plusieurs maquis animés de différents buts - méthodes des arrangements organisés comme tels parmi lesquels on trouvait un groupe équivoque d'assassins nommés “Les Chasseurs Blancs”. Était [*sic*] un groupe représentant la suprématie blanche ou un groupe anti-blanc bien plus avancé que les Black Muslims ? Des Chinois d'extrême droite ou d'extrême gauche ? Des représentants de Hassan i Sabbah ou de la Déesse Blanche ? Personne ne savait et dans cette incertitude la terreur particulière qu'ils inspiroient [*sic*] (1994 : 171).

Emblème du contrôle en ce qu'elle représente le besoin absolu, la drogue est aussi et enfin, de manière plus attendue cette fois, un *instrument* au service de l'appareil de pouvoir, dont elle

poursuivrait deux objectifs : tout d'abord, dans la grande tradition des théories de l'État policier, faire dévier dans l'*illégalité* la partie la plus active des opposants potentiels les plus virulents, en donnant au fond une bonne raison de s'exercer à un « contrôle » cette fois très incarné, dans les représentants de la puissance publique et de l'ordre moral ; ensuite, faire sombrer dans la *bêtise* cette même opposition potentielle, la réduire à un état physiquement, mentalement et politiquement inoffensif (1979 : 173 et 181). Sur cette conviction, Burroughs bâtit un autre leitmotiv de son œuvre, une version, cette fois beaucoup moins sophistiquée de la théorie du complot selon laquelle il accuse de puissants intérêts corporatistes de confisquer des questions d'intérêt public et de monopoliser à leur profit leur définition légitime. Le silence autour de la mise au point de l'apomorphine par le Dr. John Dent, sorte de régulateur du métabolisme qui lui a permis une désintoxication rapide et définitive, agit pour Burroughs sur le même mode, en révélateur social de la véritable nature du prétendu combat anti-drogues :

La profession médicale passe sous silence l'apomorphine pour le traitement de l'alcoolisme, de l'accoutumance aux drogues... LA MALADIE EST L'INTÉRÊT de la profession médicale, qui frappe sous silence toute découverte qui frappe aux racines de la maladie. Le manque de logement est l'intérêt des professions immobilières. La profession immobilière sabote tout essai visant à fournir de bons logements... La criminalité est l'intérêt de la police... Les nations sont l'intérêt des politiciens; la guerre est l'intérêt des officiers de l'armée. Les intérêts opérés à travers le capital privé ou à travers l'État étouffent toute découverte, tout produit ou toute manière de penser qui menacent les zones de monopole (1979 : 87-88).

En guise de conclusion provisoire, avant d'examiner comment le *cut-up* permet à Burroughs un approfondissement de cette problématique, on notera que le « contrôle » peut donc, à la fois et sans contradiction, représenter : un processus désincarné, vécu individuellement comme expérience d'emprise absolue, d'origine presque non-humaine (une sorte de programme ou, mieux, un virus), collectivement comme machine visant à se diffuser et à se reproduire par delà ses individus-hôtes ; mais aussi, à travers ces derniers exemples de conspiration contre le bien public, un pouvoir plutôt personnifié, cible de critiques qui cette fois n'ont rien d'oblique et ne nécessitent aucun détour par le simulacre. Ces deux formes de contrôles coexistent, mais seule la première est universelle, en ceci au moins qu'elle frappe également et sans distinction tout individu, y compris la classe des détenteurs de la seconde forme de contrôle. Une fois dévoilée, cette forme subtile enclenche un processus de libération et de déconditionnement d'une nature pour le moins paradoxale, puisqu'il doit d'abord s'opposer à d'autres programmes de libération qui sont les leurres développés par la machine

de contrôle<sup>79</sup> ; le changement reste possible, mais passe par le démontage et le retournement des armes mêmes par lesquelles le contrôle assure son emprise.

On peut toujours se navrer de la simplicité outrancière de ce genre de raisonnements, s'irriter de l'irresponsabilité d'hypothèses aussi massives, de la grande naïveté de termes comme ceux de « contrôle » ou de « système » employés abusivement et sans discernement<sup>80</sup>, comme on peut s'opposer par principe aux grandes généralisations ou à leur morale sous-jacente. En passant de la question du statut des connaissances, et des critères servant à les opposer à leur envers (sens commun, croyances, idéologies, représentations), à celle de leur *usage*, je suis conscient de m'exposer très sensiblement à l'accusation de relativisme. Le propos n'est pourtant pas de niveler les différences cognitives entre la sociologie burroughsienne explicitée jusqu'ici, dans toutes ses outrances et ses approximations, et des théories du social plus fines, ni de faire de cette différence une simple question nominaliste, en insistant sur les paramètres sociaux qui font qu'une théorie est qualifiée de légitime et une autre non, ni même de manifester mon accord ou mon admiration pour les élaborations de l'écrivain. À titre professionnel, je reste convaincu de l'importance de ces différences, et me refuse à n'y voir que des écarts institutionnels entre deux modes d'appréhension du social, à les promouvoir à une égale pertinence en fait et en droit – ce serait là un profond malentendu sur le type même

<sup>79</sup> « Tous les systèmes de contrôle s'efforcent de rendre le contrôle aussi étroit que possible, mais, en même temps, s'ils y parviennent complètement, il n'y a plus rien à contrôler. Supposons par exemple qu'un système de contrôle pose des électrodes dans le cerveau de tous les ouvriers potentiels à leur naissance. Le contrôle est alors complet. Même la pensée de révolte est neurologiquement impossible. Aucune force de police n'est nécessaire. Aucun contrôle psychologique n'est nécessaire; il suffit de manipuler des boutons pour accomplir certaines activations et opérations. Le contrôle devient une proposition dépourvue de sens lorsqu'il n'y a plus d'opposition. » (1984 : 130) À catastrophisme égal, on mesure bien ici l'écart entre la conception burroughsienne du contrôle, et celle d'un George Orwell.

<sup>80</sup> Deleuze fut un des rares intellectuels à avoir pris au sérieux cette obsession burroughsienne du contrôle, au point d'en avoir fait le nœud d'une grille d'analyse sommaire qui anticipe curieusement l'évolution des formes de contrôle social qui sont en train d'émerger dans un monde en réseau. Cette grille, développée dans un entretien avec Toni Negri, ainsi que dans un court article (« Post-scriptum sur les sociétés de contrôle ») repris tous deux dans *Pourparlers* (1990), fait la part belle à la notion de contrôle. Sans trop s'appuyer sur des références précises, Deleuze y prétend que Foucault, au-delà de la description du passage des sociétés de souveraineté aux sociétés de discipline qui fait l'objet de *Surveiller et Punir*, n'aurait jamais perdu de vue la crise traversée par les disciplines et l'avènement progressif d'un autre modèle amené à prendre leur place dans un proche avenir : « 'Contrôle', c'est le nom que Burroughs propose pour désigner le nouveau monstre, et que Foucault reconnaît comme notre proche avenir » (1990 : 241). Plus récemment, Michael Hardt et Toni Negri (2000) ont repris cette grille, mais la référence à Deleuze a définitivement pris le pas sur Burroughs. On peut également citer le sociologue Stanley Cohen (1985) qui, dans un ouvrage aujourd'hui classique, rendait justice aux écrivains (Burroughs, mais aussi Huxley, Orwell et Kafka) d'être plus souvent capable de pressentir la nature ou l'avènement de nouvelles formes de contrôle social.

de « compétence » que j'accorde à Burroughs, qui ne donne à son entreprise sociologique aucune garantie *a priori* de succès. Je ne fais que réclamer la possibilité, en plein respect de la maxime de neutralité axiologique, d'étudier ces théories du social à la fois *pour elles-mêmes* (dans leur exaspérante et incontournable *prétention au vrai*, c'est-à-dire à donner du réel, du langage, du monde naturel et social, et des relations humaines, une image qui se veut fidèle et réaliste<sup>81</sup>), mais aussi *pour ce qu'elles font* : leur étonnante capacité à produire des poches d'intelligibilité du monde (même si cette intelligibilité aboutit à ce qu'il faut bien appeler, à un autre niveau de recherche, des erreurs de jugement). Ceci pourrait conduire à localiser les endroits où le modèle burroughsien a pleinement cours et fait autorité (sans sanctionner cette autorité), où il est actualisé, face à quels problèmes. Cette perspective n'est pas très éloignée de celle d'Anthony Giddens, et du mouvement de va-et-vient entre les théories du social expertes et profanes auquel il donne le nom de double herméneutique :

D'un côté, les théories et les “découvertes” des scientifiques des sciences sociales ne peuvent être tenues hors de l'univers des significations et des actions de ceux et celles qui en sont l'objet. De l'autre, ces acteurs qui font partie des objets des sciences sociales sont eux aussi des théoriciens du social, et leurs théories contribuent à la constitution des activités et des institutions qui sont les objets d'études des scientifiques des sciences sociales. Aucune ligne de démarcation claire ne sépare les acteurs “ordinaires” des spécialistes lorsqu'il s'agit de réflexion sociologique documentée. Des lignes de démarcation existent certes, mais elles sont inévitablement floues, de sorte que les scientifiques des sciences sociales n'ont, au regard de leur objet d'étude, ni le monopole des innovations théoriques, ni celui des innovations empiriques. (...) Ainsi, toute réflexion (la théorisation et les observations afférentes) sur des procès sociaux pénètre dans l'univers de ces procès sociaux, s'en dégage et y repénètre sans arrêt, alors que rien de tel ne se produit dans le monde des objets inanimés, qui sont indifférents à tout ce que les êtres humains peuvent prétendre connaître d'eux.

Lorsque ces théories “retournent” dans leur objet, leur caractère inédit peut disparaître rapidement. Elles relèvent alors du savoir ou du sens commun. [...]. Au moment de leur formulation, la notion de souveraineté et les théories de l'État qui l'accompagnent furent d'une originalité remarquable ; aujourd'hui, elles font partie intégrante de la réalité sociale qu'elles ont contribué à créer (Giddens, 1987 : 43).

L'approche burroughsienne de la déviance et de la culture se dissémine. Elle a été et est encore appropriée par des acteurs sur d'autres terrains que la littérature (musique, cinéma, théâtre, beaux-arts)<sup>82</sup>, mais aussi par quantité de lecteurs dans leur vie de tous les jours.

<sup>81</sup> C'est là, je ne l'ignore pas, associer vérité et correspondance, ce qui est loin d'aller de soi, mais c'est aussi sans conteste un des usages les plus fréquents du mot *vrai* dans toutes sortes de contextes, experts et profanes.

<sup>82</sup> Parmi tous les courants qui ont affiché leur sympathie pour Burroughs, ou prétendu suivre ses préceptes, il faudrait faire une place toute particulière aux musiques industrielles, apparues d'abord en Angleterre vers le milieu des années septante, qui ont sans doute été les seules à avoir tenté d'adapter sur le terrain des musiques



Contribution à la « théorie du social », elle agit sur le monde, devient compétence discursive ou pratique d'acteurs sociaux, vécue comme sens commun ou comme savoir révolutionnaire. La sociologie burroughsienne s'est étendue aux gens et aux choses : cette extension est digne d'attention tout comme les propositions qui lui servent de point de départ.

### 3. Le cut-up, du collage littéraire au montage de la réalité

Dans le temps qui suit sa découverte fortuite par Brion Gysin, peintre et compagnon de route de l'écrivain, le *cut-up* sera d'abord pour Burroughs une sorte d'accélérateur stylistique, un procédé mis au service d'une esthétique en rupture avec la plupart des codes régissant la forme romanesque, tant du point de vue de la narration, totalement éclatée, que de l'univers mis en scène, d'une violence et d'une crudité sans concession. Burroughs se servira de la technique pour faire proliférer ses textes, prenant souvent même ceux-ci pour matériau – beaucoup de romans *cut-ups*, surtout ceux de la « Trilogie » (*La Machine molle*, *Le Ticket qui explose* et *Nova Express*) peuvent être considérés comme autant d'avatars du *Festin Nu*, dont ils découpent et recollent la substance à loisir. Entre 1959 et 1970, le *cut-up* devient ainsi le principal procédé de composition de Burroughs. Il faut attendre *Les Garçons sauvages* (1970) et *Havre des Saints* (1973) pour retrouver une forme narrative moins débridée ainsi qu'un emploi plus réfléchi de la technique, qui, dans les œuvres plus tardives comme *Les Cités de la nuit écarlate* (1981), ne représente alors plus que dix à quinze pourcents du volume total, et se voit même utilisée par les personnages du roman comme méthode d'investigation à part entière à l'intérieur même de l'intrigue. Mais, pendant ces dix années, le *cut-up* fait proliférer les textes au-delà de toute mesure : personne au juste ne sait combien de pages ont alors pu être produites, dix mille, vingt mille, peut-être plus. Il y a certes des archives, mais incomplètes, et elles ne résolvent pas le problème de la dissémination spatiale (textes égarés, envoyés aux quatre coins du monde, abandonnés sur place quand ils débordaient des valises).

---

populaires la logique du simulacre. Le nom même de cette mouvance, qui a fini par être associé à un ensemble de moyens musicaux ou, par analogie, à l'ambiance de désolation qui s'associe à la performance de ces groupes, était à l'origine un slogan ironique, renvoyant « l'industrie du disque » à sa propre manière de fabriquer des groupes, des mouvements musicaux, des objets de consommation de masse. Au fondement de l'action d'un groupe comme Throbbing Gristle, il y a la conviction que le rock est une forme de contrôle, dans un sens qui est exactement celui de Burroughs. En reproduisant, mimétiquement, les stratégies par lesquelles les groupes se donnent à voir (avoir un nom, un slogan, un logo, un style, voire un uniforme), Throbbing Gristle dénonce en les exposant les aspects autoritaires présents dans un agencement rock. Voir *Re/Search* # 4/5 (1982) et *Re/Search* # 6/7 (1990), ainsi que Claisse (2002).

Quelques-uns de ces textes de longueur variable, à vocation exploratoire, ont connu une publication dans des revues à faible diffusion, puis dans des anthologies provisoires (comme *Le Métro blanc*, 1976), sorte d'état des lieux d'un chantier à ciel ouvert<sup>83</sup>.

### 3.1. Une technique et ses enjeux

Techniquement, la méthode est d'une simplicité confondante :

On peut faire des cut-ups de cette façon : 1 ; Prenez une page de texte et tracez une ligne médiane verticale et horizontale. Vous avez maintenant quatre blocs de texte: 1, 2, 3 et 4. Maintenant coupez au long des lignes et mettez le bloc 4 avec le bloc 1, le bloc 3 avec le bloc 2. Lisez la page réarrangée. 2 ; Pliez une page de texte verticalement et posez-la sur une autre page, maintenant lisez de long en large. 3 ; Arrangez vos textes en 3 colonnes ou plus et lisez de long en large, de bas en haut, etc. 4 ; Prenez n'importe quelle page de texte et numérotez les lignes. Maintenant déplacez et permutuez l'ordre de ces lignes, ex.: 1, 3, 6, 9, 12, etc. Il y a naturellement beaucoup de possibilités. Un triage de mots et vous obtenez de nouvelles combinaisons. Leur choix et leur emploi est à la discrétion de l'auteur (Burroughs in *Cahiers de L'Herne*, 1967 : 125).

Liste des ingrédients, séquençage et méthode procédurale, usage de l'impératif : cette description comporte un aspect bricolage assez évident<sup>84</sup>. C'est que, quel qu'en soit le contexte, la technique est systématiquement orientée vers la *pratique* et l'expérimentation. À la limite, le *cut-up* se présente comme étant à lui-même sa propre explication : « Je ne peux rien vous dire que vous ne connaissiez déjà. Je ne peux rien vous montrer que vous n'ayez déjà vu. Tout ce que je pourrai dire au sujet des cut-ups doit sembler une plaidoirie un peu

<sup>83</sup> Une partie du cut-up appartient ensuite à l'histoire de la littérature. La première publication *cut-up* paraît à Paris en 1960 ; elle s'intitule *Minutes to Go*, est co-signée par Burroughs, Gysin, Gregory Corso et Sinclair Beiles. En plus de son œuvre personnelle, Burroughs poursuit avec Gysin un chantier commun, accumulant les matériaux pour un volume qui devait être le manifeste *cut-up*, *The Exterminator* (dont certains textes figurent en français dans *Le Métro Blanc*, 1976), tandis que Gysin condense ses productions propres dans *Let The Mice In* (1973), assorties de notes sur les origines du *cut-up*. Il faut cependant attendre 1976 pour voir la première parution, en langue française, d'une version considérablement simplifiée, sous le titre *Œuvre Croisée*, d'un volume achevé en 1965 résumant la totalité des recherches menées ensemble par Burroughs et Gysin, et plus heureusement nommé *The Third Mind* en langue anglaise, pour le « tiers esprit » résultant de la collaboration des deux hommes (voir Lemaire, 1986 : 60 ; 1994 : 12). Point final d'une aventure éditoriale riche en rebondissements : le manuscrit tel qu'il devait être publié combinait mots et images, devait compter plus de cent collages et graphismes et multiplier les effets de contraste, en utilisant par exemple plusieurs typographies. Un défi éditorial que n'a jamais pu relever Grove Press, ce qui suffit à expliquer les délais et les atermoiements avant l'édition française, elle-même provisoire et antérieure à l'édition en langue anglaise, car survenue en pleine refonte de l'ouvrage par leurs auteurs.

<sup>84</sup> Voir aussi Gysin in Burroughs et Gysin (1976 : 33).

spéciale si vous ne l'essayez vous-mêmes » (Gysin *in* Burroughs et Gysin, 1976 : 55-56). Une technique, un instrument, mis à disposition de tous, sans ayants droit : « N'importe qui peut faire des cut-ups. C'est une méthode expérimentale dans le sens où elle est une *praxis*. N'attendez plus pour écrire. Nul besoin d'en parler ou d'en discuter » (Burroughs *in* Burroughs et Gysin, 1976 : 34) ; « Je voudrais souligner qu'il s'agit d'une technique et que comme toute technique elle sera bien évidemment plus utile à certains écrivains qu'à d'autres - En tout cas un sujet d'expérience et non de discussion » (Burroughs *in* Burroughs et Gysin, 1976 : 127).

Nous tenons là un fait capital : le *cut-up* est bien une *pratique* (un langage rendu à sa capacité d'action), mais aussi une *pragmatique* (puisque l'observation de ce langage-en-acte et de ses effets devient en soi objet d'étude et de recherche), ainsi qu'une *poétique* (petite fabrique de littérature, dotée, par principe, du pouvoir de s'auto-générer comme de s'auto-justifier). En conséquence, et pour étrange que cela puisse paraître, le *cut-up* est à lui-même son propre méta-langage, « à la fois salle d'opération [et] analyse de cette salle d'opération » selon la jolie formule de Gérard-Georges Lemaire (1979 : 16).

Le *cut-up* ne serait-il pour autant qu'une technique strictement littéraire, une fantaisie néo-dadaïste, une pure machine à produire des textes *ad libitum*, voire *ad nauseam* ? Ou serait-il doté, par surcroît, d'enjeux « extra-littéraires » ? Cette question n'intéresse pas Burroughs. On le verra, le *cut-up* sera pour lui, sans contradiction, une pratique littéraire et un *projet de connaissance* : un outil de *diagnostic* (il s'en sert comme puissant révélateur de l'état de la société), un appareil à *pronostic* (il met en évidence des « points d'intersection » temporels et permet ainsi le futur de s'écouler par ces points dans le présent), et un moyen d'intervention. L'occasion, également, pour la littérature, de réussir sa mise à jour, de s'actualiser enfin pour rendre compte d'une manière plus fidèle de l'accélération de l'espace social urbain contemporain et de l'expérience perceptive que l'on en fait quotidiennement – en somme, de rattraper son retard sur la réalité :

En 1959, Brion Gysin a déclaré que l'écriture avait cinquante ans de retard sur la peinture et il a appliqué la technique de montage à l'écriture - technique que la peinture utilise depuis cinquante ans. Comme vous le savez, les peintres ont eu toute leur position figurative plus ou moins sapée par la photographie... La peinture a dû voir les choses d'un autre œil et l'une des directions dans laquelle les peintres se sont tournés d'abord fut le montage.

Le montage est en fait beaucoup plus près des faits que de la perception, la perception urbaine en tout cas, que la peinture figurative. Descendez une rue dans une ville et mettez sur une toile

ce que vous venez de voir. Vous avez vu quelqu'un coupé en deux par une voiture, des bouts de panneaux de circulation et d'affiches publicitaires, des reflets sur des vitrines de magasins, un montage de fragments. (Et je vois la moitié d'un panneau par la fenêtre là). Et la même chose arrive avec des mots. Rappelez-vous que le mot écrit est une image. La méthode du cut-up de Brion Gysin consiste à découper des pages de texte et à les redispoker selon des combinaisons de montage... Le montage est un vieux truc de la peinture. Mais si vous appliquez la méthode de montage à l'écriture, les critiques vous accusent de promouvoir un culte de l'inintelligibilité. L'écriture est encore confinée dans la camisole de la représentation séquentielle du roman, forme aussi arbitraire que le sonnet et aussi éloignée des faits réels de la perception et de la conscience humaines. La conscience EST un cut-up; la vie est un cut-up. Chaque fois que vous marchez dans la rue ou que vous regardez par la fenêtre, votre flux de conscience est coupé par des facteurs de hasard. Brion Gysin a rendu ce processus, qui se déroule tout le temps, explicite grâce à une paire de ciseaux, permettant ainsi à l'écrivain de toucher et de manipuler son matériau (1976b : 18-19).

Deux paragraphes suffisent à brasser et à pétrir une quantité énorme d'acteurs et d'échelles différentes. Burroughs mobilise autour de son *cut-up* l'histoire de la peinture et de la représentation en Occident, mêle ses considérations sur la perception urbaine au vingtième siècle de rudiments de psychologie cognitive, parle sans hiatus de réalité puis du montage de celle-ci, de l'arbitraire de la forme romanesque et des facteurs de hasard auxquels se soumet le flux de conscience. Nous n'avons pour autant pas quitté la littérature pour passer du côté des théories du social ou, pire, de l'imaginaire et des mythes. La portée proprement cognitive de ces lignes peut susciter la condescendance du lecteur, qui décidera peut-être qu'elles ne nous apprennent rien de spécifique ni de valide sur le fonctionnement de la conscience, sur l'histoire de l'art, la vie dans les grandes villes, ou le rapport de l'homme et de son environnement. Rien que l'état des connaissances ne nous aurait, en tout cas, en 1976 ou aujourd'hui, confirmé ou réfuté. L'intérêt de ces lignes, diront certains, est indirect : on y lit mieux qu'ailleurs la disposition de Burroughs à l'égard de sa méthode d'écriture, les ambitions élevées qu'il plaçait en elle, l'ampleur et la générosité de ses préoccupations, soit : le souci marqué par tous les réalistes de rejoindre enfin, par leur art, le mouvement même de la vie et du réel. Autrement dit, on en apprendra plus *sur Burroughs* que sur la perception ordinaire d'un habitant des villes au vingtième siècle, et l'on considérera précisément cette perception en tant qu'objet d'investissements littéraires, susceptible de comparaison avec d'autres déclarations de l'écrivain, ou avec des représentants de son aire linguistique ou d'autres moments de l'histoire littéraire, selon l'échelle du comparatisme.

Ce faisant, on passe toutefois totalement à côté du projet de connaissance dont est porteur le *cut-up* : la prétention de Burroughs de dire quelque chose de pertinent, sinon de *vrai*, à la fois

sur son écriture, sur le monde et la perception de celui-ci, ainsi que sur les autres objets cognitifs qui composent son énoncé. La question posée devient dès lors celle-ci : comment rendre compte de cette prétention, en sortant de l'alternative de la prise de position sur le contenu de l'énoncé proprement dit – entre adhésion partisane et désaccord ouvert (qui, c'est au moins leur mérite, prennent au sérieux cette prétention de l'énoncé à la vérité) –, et de la réduction plus ou moins explicite que manifeste le regard philologique ou sociologique à l'égard de la portée cognitive de l'énoncé (réduite à une croyance, une représentation, un indice oblique de l'inscription de l'auteur dans le champ littéraire, un élément de la structure de son imaginaire) ?

Un discours sociologique vraiment respectueux de cette prétention à la vérité, et soucieux par ailleurs de s'en tenir à un maintien de l'opposition canonique entre jugements de réalité et jugements de valeur, tenu donc à égale distance des prises de position à l'égard de cet énoncé (qu'il se donne même pour faculté d'objectiver), n'a pas à se prononcer sur les propositions burroughsiennes, et sûrement pas en réaffirmant un impératif de rupture avec le sens commun de l'auteur – à moins qu'il ne prétende lui-même en savoir plus que Burroughs sur le flux de conscience et l'influence des facteurs de hasard sur la perception. Une manière diplomatique de reconnaître la portée de tels énoncés sans sanctionner leur contenu est encore de cultiver à leur égard une certaine forme d'agnosticisme. Posture que rend possible, par exemple, une mise en œuvre du fameux et controversé principe sociologique de « symétrie », qui ne dit guère autre chose<sup>85</sup>. Dans le même esprit, si nous reprenons à notre compte le basculement opéré par la sociologie de Luc Boltanski, *prendre au sérieux* de tels énoncés dans leur dimension *critique*, c'est prendre pour objet cette dimension au lieu d'en faire sa propre disposition d'analyse. Et d'orienter ainsi la description sur la manière dont Burroughs, pour en revenir à lui, rend descriptible et compréhensible ce qu'il fait, utilise certains objets pour s'en

---

<sup>85</sup> Dérivé du programme fort en sociologie des sciences, qui prétend que rien dans les activités des scientifiques ne saurait lui être étranger, pas même leurs énoncés et le contenu de leur travail, le principe de symétrie de David Bloor engage celui qui s'en revendique à être *également* causaliste dans la vérité et dans l'erreur. Il a pour vertu de rappeler que le vrai n'est pas à lui-même sa propre explication, que l'erreur n'est pas la seule à devoir être expliquée, que la même série de causes doivent être invoquées pour le succès comme pour l'échec. Chez Michel Callon et Bruno Latour, le principe ne change guère, sinon pour prendre un tour plus rhétorique, en invitant à ne pas changer de « répertoire », à traiter la vérité et l'erreur dans les mêmes termes. Mais sa morale pratique reste identique – en termes crus : « Ou bien il est possible de faire une anthropologie du vrai comme du faux, du scientifique comme du préscientifique, du central comme du périphérique, du présent comme du passé, ou bien il est absolument inutile de s'adonner à l'anthropologie qui ne sera toujours qu'un moyen pervers de mépriser les vaincus tout en donnant l'impression de les respecter (...) » (Latour et Woolgar, 1996 : 20).

référer à d'autres, affecte ses lecteurs et est affecté par la manière dont ils le lisent et s'en servent.

Une question demeure alors, mais elle est cruciale : celle de l'intérêt d'une sociologie ainsi limitée à l'explicitation et la description de descriptions (le compte rendu de la manière dont l'écrivain, mais aussi des personnes ordinaires, rendent compte de ce qu'ils font – parlent, jouent, travaillent, écrivent). Il n'existe encore aucune réponse satisfaisante à cette question, sinon qu'en définitive une telle approche *s'ajoute*, sans les remplacer, à toutes ses concurrentes qui produisent des connaissances *sur* Burroughs. Elle aurait au moins le mérite de nous rappeler comment la littérature est aussi, avant d'être un champ autonome de pratiques capables de déterminer leurs propres modes de production et de réception (ce dont témoignent aussi, incontestablement, les deux paragraphes de Burroughs), gorgée de social. Elle entre en rapport avec le monde, y circule, a des prétentions à son égard, fait l'objet d'interprétations et d'utilisations imprévues par des personnes qui, face à ces paragraphes, ne pratiquent pas nécessairement la réduction philologique ou sociologique (qui figurent deux usages possibles de la littérature).

### 3.2. *Aperçus de sémantique burroughsienne*

Dans la mesure où il serait beaucoup plus proche de la perception quotidienne de la réalité, le *cut-up* a donc bien un double statut : méthode d'action et processus cognitif<sup>86</sup>. Il permet à son utilisateur d'appréhender enfin son environnement comme régi par le principe même qui en révèle l'organisation. Il est aussi associé à l'influence décisive qu'a eue sur Burroughs sa découverte de la sémantique générale de Korzybski<sup>87</sup>, qui lui fournit un cadre conceptuel qu'il

---

<sup>86</sup> Double statut que Marshall McLuhan avait relevé, dans un article paru dans *Nation* en 1964 : « Burroughs (...) tente de reproduire en prose ce dont nous nous accommodons chaque jour comme un aspect banal de la vie à l'âge électrique. Si la vie collective doit être rendue sur papier, il faut employer la méthode de non-histoire discontinue » (repris dans Mikriammos, 1975 : 70).

<sup>87</sup> Personnage mystérieux et excentrique, « comte » polonais émigré aux États-Unis, entouré d'une réputation de fumisterie et de charlatanisme, Korzybski double sa discipline de tout un versant thérapeutique, visant à guérir et à libérer ses disciples de mauvaises habitudes de pensée qui sont pour lui l'héritage d'Aristote, notamment le dualisme et la logique du tiers exclu, et cette tendance à confondre les mots et les choses (« La carte n'est pas le territoire », selon sa maxime la plus célèbre) que Korzybski croit responsable de bon nombre des maux de la pensée occidentale. Il exercera également une influence profonde sur l'écrivain de science-fiction Alfred Van Vogt dans sa série du *Monde des non-A*, traduite en français par Boris Vian.

croit faire autorité pour satisfaire son intense curiosité pour les faits de langage – l'arbitrarité du signe, le problème de la référence.

Il y a certaines formules, certains mots-verrous qui enferment toute une civilisation pendant un millénaire. L'être d'identité d'Aristote en est une : ceci *est* une chaise. Et bien, quoi que cela puisse être, ce n'est pas une chaise, ce n'est pas le mot chaise, ce n'est pas l'étiquette chaise. L'idée que l'étiquette est la chose mène à toutes sortes de discussions verbales où l'on parle exclusivement d'étiquettes en pensant parler d'objets. Oui, je suis d'accord qu'Aristote, Descartes, que toute cette pensée est extrêmement abrutissante. Elle ne correspond même pas à ce que nous savons de l'univers physique et elle est particulièrement désastreuse par le fait qu'elle dirige encore le monde académique entier (1979 : 73).

Burroughs accuse la « langue » de contribuer à « enfermer » l'individu dans des schémas de pensée qui « ne correspondent pas à ce que nous savons de l'univers physique » – inadéquation qui n'est pas sans rappeler les reproches d'irréalisme adressés, plus haut, au carcan du roman traditionnel. Il ignore tout du traitement académique de ces questions, de la linguistique et de la sémiologie naissante. Korzybski, qu'il a lu attentivement, est à ses yeux le premier à fonder une étude sérieuse du langage. Il voit dans sa sémantique générale la confirmation que le pouvoir est inscrit *dans la langue* et la communication, non en dehors, en dépôt ou en surplus, mais à l'intérieur, dans toute situation d'énonciation. L'idée que la langue puisse être envisagée comme machine abstraite, à étudier en dehors de toute intentionnalité individuelle ou collective, renvoyant au contexte pragmatique extra-linguistique les questions d'usages et de finalités, lui aurait sans doute paru incompréhensible (c'est-à-dire, dans son vocabulaire, « aristotélicien »). Davantage encore qu'un fait social ou une institution supra-individuelle, qui s'imposerait de l'extérieur aux individus comme puissance coercitive (selon la conception saussurienne et durkheimienne), le langage est indissociable du corps qu'il investit : aucune distance possible avec le mot, il est en nous comme un hôte, nous occupe et, littéralement, nous parasite. Le modèle général, qui est aussi celui de la drogue et du contrôle, est organique : « le mot est un virus », et comme il ne s'agit pas du tout de métaphore, il n'y a guère d'alternative : s'en défaire ou s'en rendre maître.

Ma théorie générale depuis 1971 avait été que le Verbe est littéralement un virus, et qu'il n'a pas été reconnu comme tel parce qu'il a atteint un état de symbiose relativement stable avec son hôte humain. C'est à dire que le Virus verbal (l'Autre Moitié) s'est établi si fermement comme une part intégrante de l'organisme humain qu'il peut désormais se gausser des virus du gangstérisme comme de la petite vérole et les expédier à l'Institut Pasteur (1996 : 61).

“L'Autre Moitié” c'est le mot. “L'Autre Moitié” est un organisme. Le mot est un organisme. La présence de “L'Autre Moitié” est un organisme distinct attaché à votre système nerveux sur la ligne d'air des mots peut maintenant se manifester d'une manière expérimentale... [sic] (...) C'est “L'Autre moitié” travaillée depuis bien des années sur une base symbiotique. Ce n'est qu'un petit pas du parasitisme à la symbiose. Le mot est maintenant virus (...) C'est maintenant un virus parasite qui envahit et compromet le système nerveux central. L'homme moderne a perdu l'option du silence. Essayez de stopper votre parole sous-vocale. Essayez d'obtenir dix secondes de silence intérieur. Vous rencontrez un organisme résistant qui vous FORCE À PARLER. Cet organisme, c'est le verbe (1994 : 205-206).

Le *cut-up* laisse quelque espoir d'y parvenir. Aussi, quand Burroughs en appelle à une étude scientifique du langage, c'est sur cette double face : marquer d'une part le caractère arbitraire, impérial, des structures langagières (la prédication et la copule « être », la conjonction « ou », le dualisme<sup>88</sup>, qui nous empêchent dans des schémas de pensée inefficaces<sup>89</sup> : son assimilation de Korzybski), et trouver ensuite une assise physiologique à l'affirmation d'une origine organique du langage.

La suite du raisonnement est simple : la réalité qui s'impose à nous comme naturelle, c'est celle des mots et de la communication ; un flux de signes, d'images et de sons. Intervenir sur ces lignes de flux, c'est donc intervenir directement sur notre réalité. Voilà une équation simple, et un étonnant paradoxe : parti d'une sémantique de l'incommensurabilité entre les mots et les choses, Burroughs en vient à un modèle de langage parasitaire et à conclure que

<sup>88</sup> « J'ai parlé de formules impraticables et il se peut que la plus impraticable de toutes soit la conception d'univers dualiste. Je ne crois pas qu'il y ait vraiment de la place pour plus d'une personne, donc plus d'une volonté, sur une planète. Aussitôt que vous en avez deux vous avez des ennuis. Le dualisme est la base de cette planète: bien et mal, communisme et fascisme, homme et femme, etc. Aussitôt que vous avez une formule de ce genre, vous allez certainement avoir des ennuis. » (1979 : 131)

<sup>89</sup> Malgré son caractère massif et sans nuance, on pourrait raccrocher cette suspicion à l'égard de la relation prédictive, à des traditions sémiologiques et linguistiques plus ou moins ancrées. Charles S. Peirce, tout d'abord, dont Burroughs rejoint parfois le pragmatisme (« Que l'analyse de la proposition en sujet et prédicat constitue un mode acceptable de description de notre pensée à nous, Aryens, c'est évident, mais qu'il s'agisse là de la seule manière de penser possible, je le nie. Et ce n'est pas non plus la plus claire, ni la plus efficace », *Écrits sur le signe*, cité par Eco, 1993 : 205), mais surtout l'hypothèse Sapir-Whorf, dont la sémantique de Korzybski, selon Umberto Eco, constitue l'expression extrême : « «[Cette hypothèse soutient] que la façon de concevoir les rapports d'espace, de temps, de cause et d'effet changeait d'ethnie à ethnie, selon les structures syntaxiques de la langue utilisée. Notre façon de voir, de diviser en unités, de percevoir la réalité physique comme un système de relations est déterminée par les lois (évidemment dépourvues de caractère universels !) de la langue avec laquelle nous avons appris à penser. Dès lors, la langue n'est plus *ce à travers quoi l'on pense*, mais *ce à l'aide de quoi l'on pense*, voire *ce qui nous pense*, ou *ce par quoi nous sommes pensés* » (1993 : 205). Il y a bien, dans l'hypothèse Sapir-Whorf, la sémantique korzybskienne et les pratiques de Burroughs, un *a priori* dogmatique, « préalable à toute analyse technique et rigoureuse des mécanismes de signification » (Eco, p. 206) qui justifie leur condamnation aux yeux de la sémiologie moderne.



*changer les mots, c'est changer les choses.* En effet, la grammaire de la communication et celle de la contamination virale ne font qu'une. Changer la syntaxe d'une ligne de mots, c'est, en compromettant l'intégrité du message et sa bonne réception, déjouer le contrôle, dont le succès dépend du respect de séquences d'actions ordonnées :

Les phrases de contrôle que l'on met dans les revues, les journaux et les chansons populaires correspondent précisément à un langage secret d'images. Pour cette raison un certain ordre des mots est essentiel dans ces phrases de contrôle. L'intention de la machine de contrôle est évidemment de conserver le plus grand écart possible entre le mot et la chose à laquelle il se rapporte (...). Il est remarquable que la grammaire des virus ait le même ordre inaltérable. Voici le cycle d'action d'un virus de la grippe : exposition – ATCHOUM - ::: sujet susceptible ::: accrochement du virus à la couverture de la cellule ::: réplication à l'intérieur de la cellule ::: réplication à l'intérieur des autres cellules ::: décharge des autres cellules ::: décharge du sujet pour s'attaquer à un autre sujet susceptible. Toute modification ou permutation de cet ordre fait perdre l'intention : l'infection n'a pas lieu ou s'arrête (1979 : 222).

Le contrôle est résistible. « Coupez les lignes-mots – Coupez les lignes-musique – Cassez les images-contrôle – Cassez la machine-contrôle » (1994 : 93-94).

#### 4. Du triple usage du cut-up

À un premier niveau relativement évident, le cut-up, en tant que salle de montage, défait et recompose tous les matériaux qui lui sont soumis. Il en résulte de nouvelles associations qui, en vertu d'une propriété curieuse immédiatement constatée et mise à profit par Burroughs et Gysin, permettent non seulement des télescopages inédits et une quasi infinité de nouvelles propositions poétiques, mais aussi d'en apprendre davantage sur les matériaux utilisés pour le collage :

Rien n'y échappa. [Burroughs] avait sous la main la traduction en anglais des poèmes d'Arthur Rimbaud. Il en tira un certain nombre de poèmes *cut-ups* dont il jugea l'effet satisfaisant: il s'était en effet très vite rendu compte que le résultat était bien meilleur s'il employait un très bon matériau. Même taillé en pièces et recomposé selon la fantaisie de Bill, le texte de Rimbaud était toujours perceptible et, ce qui pouvait surprendre encore plus, les mots du poème prenaient des significations nouvelles, plus fortes, plus cinglantes.

Nous n'avons cependant pas abandonné notre lecture un peu particulière des grands quotidiens, car nous obtenions des effets humoristiques incroyables. Tout y passait, même les lettres que nous recevions. Le simple fait de les découper et de lire dans un ordre nouveau ces phrases nous donnait l'impression de porter un éclairage sans précédent sur ce qui était écrit ; il

s'agissait là d'une véritable traduction d'un message quasiment codé que seule notre méthode pouvait rendre possible. L'hypocrisie et la médiocrité des lettres, en particulier celles des éditeurs, n'en étaient que plus évidentes (Gysin, entretien avec Lemaire, *in* Lemaire, 1986 : 59-60).

Le *cut-up* démasque la nature profonde de ces éléments, les fait affleurer à la surface de la page. Il agit en *révélateur* et en *opérateur de relations*. « Personne ne peut dissimuler ce que dit le cut-up... Vous pouvez extraire la vérité de n'importe quels mots écrits ou parlés// [*sic*] » (Gysin *in* Burroughs et Gysin, 1976 : 94) En introduisant un facteur de hasard dans le processus de création, il sert à provoquer mécaniquement la spontanéité, mais son intérêt ne s'arrête pas là : si sa mission première est évidemment de fournir à Burroughs un puissant auxiliaire et un crible impitoyable pour retravailler et juger de la qualité de ses *propres* textes, il n'en est pas moins, simultanément, un moteur de connaissance, une machine à dévoiler la réalité derrière les apparences. Dans cet état d'esprit, enthousiasmé à l'idée de pouvoir manipuler toujours plus directement son matériau, fasciné par les techniques de montage cinématographique, Burroughs a rapidement suivi son ami Gysin dans ses tentatives d'extension de la méthode *cut-up* aux enregistrements sur bande : « Vous pouvez faire [sur les magnétophones] toutes sortes de choses irréalisables par d'autres moyens : des effets de simultanéité, des échos, des ralentissements, superposer trois pistes, etc » (1979 : 47). C'est ainsi que Burroughs va mettre le doigt, non seulement sur l'essence même du langage à lui révélée par ses expériences *cut-up*, mais sur celle de la temporalité, que la segmentation de la bande magnétique laisse percoler à travers les points d'insertion obtenus lors des opérations de montage.

Je dirais que l'expérience la plus intéressante que j'aie faite avec cette technique [du magnétophone] était le fait de réaliser que, lorsque vous pliez et coupez, vous n'obtenez pas simplement des juxtapositions de mots dues au hasard, mais qu'elles signifient souvent quelque chose. La plupart du temps, ces significations se rapportent à quelque événement futur. J'ai fait beaucoup de cut-ups et j'ai constaté plus tard qu'ils se rapportaient à une chose lue dans un journal, dans un livre, ou à un événement. Pour donner un exemple précis, j'ai fait un cut-up d'un texte écrit par Mr. Getty, je crois pour *Time and Tide*. Il est sorti de ce cut-up: "C'est une mauvaise chose que d'intenter un procès à votre père." Trois ans plus tard, son fils lui a intenté un procès. Il se peut que les événements soient pré-écrits et pré-enregistrés, et que quand on coupe les lignes verbales, l'avenir filtre (1979 : 47).

Cet *effet de prédiction*, souvent attribué au rêve, Burroughs en découvre la portée en coupant/collant des bouts de bande magnétique. Le *cut-up* est devenu une salle de montage métaphysique, un mode de révélation de la trame ultime du monde réel. Prudent, Burroughs

se contente de noter le phénomène et d'essayer de le reproduire. Quand il hasarde une explication, c'est au niveau des capacités cognitives de l'homme, certainement plus développées et plus puissantes qu'on ne l'imagine : le cerveau humain garderait trace de tout ce qu'il a vécu, de sorte qu'en pratiquant le *cut-up* sur des matériaux sonores présélectionnés par l'auditeur, celui-ci conserverait en mémoire profonde la trace de leurs positions sur la bande. Au moment du collage et du montage, le hasard en jeu serait donc, en quelque sorte, plus subjectif qu'objectif : en faisant défiler la bande en avant, en arrière, l'auditeur n'interviendrait pas de façon aléatoire, mais, inconsciemment, à des endroits – les points d'insertion – tels que le montage fera sens, permettant au futur de s'engouffrer par la brèche ainsi créée.

Ce qui suppose par ailleurs une conception *déterministe* du monde et *continuiste* du temps, que Burroughs a régulièrement réaffirmée et met en œuvre dans ses travaux :

La théorie d'un univers préenregistré est vénérable, et beaucoup de gens l'ont crue, surtout ceux qui chemin faisant ont cru en leur "destin" comme ils l'appellent. La conception arabe de la fatalité : *Mektoub*, c'est écrit. Ça remonte au calendrier du contrôle maya ; c'est écrit. Et qu'y est-il écrit ? Aucun doute, un matériau semblable à celui de la bande magnétique, mais infiniment plus sophistiqué (1996 : 90).

Comment concilier cette représentation avec la possibilité d'intervenir sur la trame même du réel et d'en prévoir par avance les événements ? En restaurant un lieu qui serait, par rapport à l'univers préenregistré, en situation d'extériorité suffisante pour rendre possible l'intervention, tout en restant accessible à l'utilisateur sans lui présupposer des facultés médiumniques. Ce rôle d'opérateur intra et extra mondain est une fois de plus dévolu au *cut-up*, qui permet à celui qui l'utilise d'occuper, dans un système prédéterminé, le rôle même de prédéterminateur :

Wittgenstein dit qu'aucun système ne peut s'inclure lui-même comme donnée ; la seule chose qui n'est pas préenregistrée dans un univers préenregistré est le préenregistrement lui-même. Ou pour l'exprimer autrement : la seule chose qui n'est pas préenregistrée dans un univers prédéterminé est le Prédéterminateur (1996 : 90-91).

Il est vrai que sans cette sortie inattendue, le *cut-up* serait presque apparu comme une nouvelle technique de divination, tarot magnétique, interface entre le monde temporel et les réalités définitives. Ce qui n'enlève rien à l'invitation de Burroughs, à travers la pratique du

*cut-up*, à réhabiliter la *magie* dans le monde ordinaire, quoique là encore, dans un sens rigoureusement matérialiste et dépourvu de toute idée de transcendance. La pratique du *cut-up* engage ses utilisateurs à rester toujours vigilant, à porter leur attention dans leur vie ordinaire sur ces *points d'intersection* qui sont autant de plis, de moments de perception accrue du réel, d'indices d'affleurements du préenregistrement dans la trame du quotidien.

De mon point de vue, il n'existe pas de coïncidences. Mais le mot est chargé d'une connotation émotive. Combien de fois, dans la fiction, quand on se trouve devant l'évidence d'un ESP [expérience extra-sensorielle] ou d'une manifestation au-delà de la compréhension rationnelle, le héros scientifique [ne] s'écrit-il pas : "Coïncidence! Ça doit être ça! Rien n'est impensable!" (1984 : 105-106)

La magie présuppose au départ l'affirmation d'une *volonté* comme moteur premier de cet univers - à savoir la conviction profonde que rien ne se produit à moins que quelqu'un ou quelque être ne veuille que cela se produise. Pour moi, cela a toujours paru comme allant de soi. Une chaise ne bouge que si on la fait bouger. De même votre corps physique, qui se compose en gros des mêmes éléments, ne bouge que si vous voulez qu'il bouge. Traverser la pièce est ainsi une opération magique. Du point de vue de la magie, aucune mort, aucune maladie, aucun malheur, accident, guerre ou révolte n'est accidentelle. Il n'y a pas d'accidents dans le monde de la magie. Et la volonté est un autre terme pour désigner l'énergie animée (1984 : 240-241).

Si la perception est un montage, si la vie est un *cut-up*, si le monde est une bande magnétique, si rien n'échappe à la détermination que la prédétermination elle-même, tout finit par faire sens et par s'interpréter. Les coïncidences se lisent comme des prémonitions et le moindre événement se fait porteur d'intentionnalité. Des récurrences peuvent être le signe d'une loi inductive de répétition : certains lieux attirent les catastrophes, les accidents d'autres accidents, des incidents mineurs prennent valeur d'avertissement. Le regard *cut-up* quitte la page écrite et la bande magnétique pour envahir toutes les dimensions de la vie, jusqu'au vertige.

Vous pouvez observer ce mécanisme à l'œuvre dans votre propre existence. Si vous commencez la journée en ratant un train, cela pourrait être une journée de trains ratés et de rendez-vous manqués. Vous ne pouvez pas vous contenter de dire "Mektoub, c'est écrit." Le premier incident est un avertissement. Attention à des incidents similaires. Serrez votre emploi du temps. Mettez votre montre à l'heure. Et prenez en compte la signification symbolique du fait de rater un train. Observez particulièrement ce qui pourrait être une occasion perdue. (...) Arrêtez-vous. Regardez. Écoutez. Qu'étiez-vous en train de penser avant qu'on vous fisse [*sic*] cet affront ? Qu'est-ce qui fait la liaison avec l'incident précédent ? Videz votre esprit. Laissez vos jambes vous guider. Vous pouvez vous souvenir d'une réticence à vous rendre d'abord dans cette boutique. Arrêtez-vous. Changez. Partez. Vous remarquerez que les rencontres plaisantes

avec des personnes aimables, amicales et serviables arrivent aussi par séries. Et la seule loi valide du jeu est que les gains et les pertes viennent par vagues. Foncez quand vous gagnez et arrêtez quand vous perdez (1984 : 110-111).

On frémit à l'idée que Burroughs proposait ce genre d'exercices à ses étudiants dans le cadre de son enseignement d'écriture créatrice. Être attentif aux points d'intersection, aux endroits de soudure, aux synchronicités, aux facteurs « *en apparence* aléatoires qui, après examen, se révèlent être hautement significatifs et appropriés » (1984 : 45), provoque à terme un allongement inquiétant des chaînes de signification et de causalité, l'entrée dans un régime de dette infinie à l'égard du signifiant, un retour paradoxal de l'auto-contrôle dont le *cut-up* avait pour ambition de nous débarrasser.

Faites un tour autour du pâté de maison. Revenez et consignez précisément par écrit ce qui s'est passé à ce que vous étiez en train de penser quand vous avez remarqué un panneau routier, une voiture qui passait, un étranger ou tout ce qui a retenu votre attention. Vous observerez [ce] que vous étiez en train de penser juste *avant* de voir le signe en relation avec le signal. Le signe peut même compléter une phrase dans votre esprit. *Vous recevez des messages. Tout vous parle. Êtes-vous suivis?* À ce point, des étudiants sont devenus paranoïaques. Je leur dis qu'ils reçoivent bien entendu des messages. Ils *vous* concernent (1984 : 111-112).

« Paranoïaque » – nous n'avons pas à produire l'accusation, Burroughs s'en charge bien tout seul. Mais à nouveau, l'essentiel, dans ma perspective, n'est pas de dégager la structure de personnalité de l'écrivain, ni de localiser le moment précis d'un hypothétique basculement dans un univers pathologique – je laisse le soin au lecteur qui voudrait jouer ce jeu de déterminer à quel endroit de cette explicitation il a abandonné Burroughs et pour quelles raisons. Mon but se limite à suivre l'écrivain dans la description de son univers, en me refusant à produire *sur* Burroughs des connaissances qui se prétendraient plus fortes ou plus dures que les siennes. Cela suppose une suspension du jugement même à l'égard d'objets aussi discutables que ces exercices de lecture créatrice, suspension qui est à la fois un parti-pris de non-ingérence (ni adhésion, ni refus) et de non-réduction (à un corps de proposition qui dirait sur Burroughs d'autres vérités que celle que Burroughs propose à ses écrits). La tâche n'est pas aisée, mais la démarche suivie jusqu'ici aura du moins permis de dégager certaines lignes de force, de cartographier les usages majoritaires d'une pratique aussi complexe et paradoxale que le *cut-up*, de mettre à jour les propositions qui l'accompagnent. Il ne sert à rien de réaffirmer que l'œuvre de Burroughs est une tentative de refondation du réel, encore faut-il décrire les opérateurs par lesquels l'écrivain entend y parvenir, en prenant au sérieux ses prétentions.

Deux usages du *cut-up* ont jusqu'à présent été décrits : révéler et opérer des relations, générer des effets de prédiction. Il est clair que l'entrée dans un univers magique nous met en présence d'un troisième ordre de mission : *performer la réalité*. Au centre de la définition burroughsienne de la magie, s'inscrit bien celle de la réalité, produit d'élaboration collective, objet d'accord et de négociation plutôt que d'enquête et de constat. Si tout est volonté, tout peut faire l'objet de fabrication et de falsification. Hyper-critique, Burroughs en vient assez naturellement à nier la notion même de fait. Les traces disponibles agissent comme des *illusions*, que rien ne permet pratiquement de distinguer de la vérité :

Nous pensons au passé comme à quelque chose qui vient juste d'arriver, d'accord? Par conséquent, c'est réel ; mais rien ne pourrait être plus éloigné de la vérité. Nous sommes en train d'enregistrer cette conversation... La seule évidence que cette conversation se soit jamais tenue ici est l'enregistrement et, si ces enregistrements étaient falsifiés, alors ce serait le seul fait enregistré. Le passé n'existe qu'en fonction des documents qu'on a, d'accord ? Il n'y a pas de fait. Nous ne savons pas dans l'histoire quelle est la part de la fiction. Il y avait un jeune homme qui s'appelait Peter Webber. Il est mort à Paris, je crois, en 1956... J'entrepris de reconstituer les circonstances de sa mort. J'ai parlé à son amie. Je me suis adressé à toutes sortes de gens. De chaque côté, j'avais une version différente... Soit les gens mentaient, soit ils dissimulaient quelque chose, ou alors ils s'étaient simplement embrouillés. Cette investigation fut entreprise deux ans après sa mort. Maintenant imaginez l'impression de quelque chose qui s'est passé il y a cent ans. Le passé est en grande partie une fabrication des vivants. Et l'histoire n'est qu'un ballot d'inventions. Vous voyez, à part ce qui se trouve sur ces machines, il n'existe aucun enregistrement de cette conversation ni de ce qui vient de se dire ici. Si les enregistrements étaient perdus ou s'ils étaient mis en contact avec un aimant et étaient effacés, il n'y aurait aucun enregistrement. Alors, quels étaient les faits réels ? Qu'est-ce qui s'est vraiment dit ici ? Il n'y a pas de fait réel (*in* Bockris, 1985: 42-43).

Burroughs échappe cependant au paradoxe relativiste, dans la mesure où ses propres techniques se substituent aux outils de la critique traditionnelle et rationnelle pour, sinon parvenir à un ensemble de faits qui échapperaient au soupçon, du moins *produire d'autres illusions* qui s'opposent à celles qui font la substance même du réel. S'il est vrai que « rien n'est vrai, tout est permis », le seul moyen de défaire l'adversaire sera de l'engager sur son propre terrain avec ses propres armes, illusion contre illusion, désinformation contre désinformation. Les instruments de contrôle peuvent devenir des instruments de libération : c'est le sens de la *Révolution Électronique*, nouvelle guérilla urbaine proposée par Burroughs, dont l'ambition est bien de parvenir à renverser littéralement la machine de contrôle, c'est-à-dire de retourner contre elle ses propres armes :

Dans *La Génération invisible* (...), j'envisage les possibilités qu'offrent des milliers de personnes munies de magnétophones, portatifs ou non, des messages transmis comme par tam-tam, une parodie d'allocution présidentielle résonnant à travers balcons, fenêtres, murs et cours, à laquelle font écho des aboiements de chien ; des grommellements de clochards, des bribes de musique et des rumeurs de circulation dévalant des rues ventées, traversant des jardins publics et des terrains de foot. L'illusion est une arme révolutionnaire. Citons certains usages précis qui pourraient être faits des armes révolutionnaires que constitueraient des enregistrements préalablement réalisés, puis retravaillés selon le principe du cut-up et rediffusés dans les rues.

Pour répandre une rumeur :

Installez dans les rues en pleine heure de pointe dix opérateurs munis d'enregistrements soigneusement pré-établis et voyez à quelle vitesse se propage la rumeur. Les gens ne savent pas où ils l'ont entendue, mais ils l'ont entendue.

Pour discréditer des adversaires (...). Comme arme idéale pour provoquer et aggraver des émeutes :

Cette technique n'a rien de mystérieux. En situation propice à une émeute, des bruits d'émeute peuvent provoquer une véritable émeute. Des enregistrements de coups de sifflet attireront des flics. Des enregistrements de détonation les feront dégainer (1999 : 5-6).

Mais la machine de contrôle, on l'a vu, n'est pas le monopole de l'appareil policier, ni même toujours incarnée dans des forces ou des intérêts précis et localisables. Révélée par l'expérience de la toxicomanie, elle se donne à voir essentiellement dans le flux de signes que font proliférer les nouvelles technologies et les moyens de communication de masse. Burroughs voit en effet dans le journalisme, la presse, et l'industrie du divertissement des enjeux profondément magiques : le pouvoir de créer des événements, de contrôler leur direction. Il a même très sérieusement comparé nos moyens de communication à une version moderne du calendrier Maya, visant à la prévisibilité et au conditionnement, notamment grâce à la quantité d'ordres réactifs latents incorporés aux publicités.

Les ordres contradictoires font partie intégrante de l'environnement industriel moderne : Stop. Avancez. Attendez ici. Allez là. Entrez. Attendez dehors. Soyez un homme. Soyez une femme. Soyez blanc. Soyez noir. Vivez. Mourez. Soyez vraiment vous-mêmes. Soyez un autre. Soyez un animal humain. Soyez un surhomme. Oui. Non. Révoltez-vous. Soumettez-vous. EXACT. FAUX. Faites excellente impression. Faites très mauvaise impression. Assis. Debout. Enlevez votre chapeau. Mettez votre chapeau. Créer. Détruisez. Vivez dans le présent. Vivez dans l'avenir. Vivez dans le passé. Obéissez aux lois. Brisez les lois. Soyez ambitieux. Soyez modeste. Acceptez. Rejetez. Faites de projets. Soyez spontané. Décidez-vous tout seul. Écoutez les autres. Parlez. SILENCE. Faites des économies. Dépensez tout. Accélérez. Ralentissez. Par ici. Par là. À droite. À gauche. Présent. Absent. Ouvert. Fermé. Entrée. Sortie. DEDANS. DEHORS, etc., vingt-quatre heures sur vingt-quatre. Cela crée un vaste ensemble de fauteurs de nouvelles statistiques. Ce sont précisément les réactions automatiques incontrôlables qui font les nouvelles. Les contrôleurs savent quels ordres réactifs ils vont restimuler, et savent par conséquent ce qui va se produire (1979 : 67-68).

La seule manière d'échapper à ce conditionnement consiste à travailler sur les lignes d'association créées par les médias qui *constituent*, au sens fort, la réalité. Déterminer si c'est le réel qui est tissé d'illusions, ou si c'est l'illusion qui est partout au cœur du réel, fait au fond peu de différence puisqu'il reste encore des espaces, des techniques, des énoncés qui échappent à la relativisation et peuvent intervenir directement sur le réel là où il se performe.

Vous avez là un avantage que n'a pas votre adversaire. Lui doit dissimuler les opérations auxquelles il se livre. Vous-mêmes n'avez pas à la faire. En fait, vous pouvez même révéler que vous rédigez à l'avance vos actualités et que vous vous efforcez de les faire advenir grâce à des techniques à la portée du premier venu. Désormais vous incarnez L'ACTUALITÉ (1999 : 14).

Chaque théorie du social donne sa définition de la stabilité et du changement. Celle de Burroughs est très exigeante, puisque l'évolution y est rare et ambiguë. La « machine molle » agit comme une entité abstraite ; il existe peut-être des supercontrôleurs, prêtres du calendrier moderne, mais leur existence ne crée là non plus aucune différence pratique. Comme le spectacle qui se nourrit de sa propre contestation, la perpétuation de la machine est assurée par des formes subtiles de contrôle. Elle sait se faire passer pour son contraire – il est certaines formes d'opposition, de révolte et de déviance qui sont, comme Burroughs en a fait l'expérience, des positions gérées au mieux par la machine, qui constituent au fond la raison d'être du contrôle. Paradigme, exacerbé, de la reproduction.

Il est donc temps, dit Burroughs, de redistribuer les cartes. Au lieu de prendre position dans la machine de contrôle, c'est-à-dire d'occuper l'une des positions déjà prévues par celle-ci, c'est au programme qui distribue les positions qu'il importe de s'attaquer. Rentrer dans la cabine du projectionniste, intervenir sur la pellicule, démonter et remonter le projecteur. Ou encore, dans la dynamique de révélation qui est celle du *cut-up*, reproduire le système de positions pour le dénoncer et en démonter les mécanismes. Burroughs ne laisse pas ses utilisateurs sans perspective de changement : les instruments de libération sont à portée de tous – enregistreur, caméra, échantillonneur, appareil photo, mot écrit, image. Aux confins du contrôle, c'est bien une nouvelle forme de simulacre que Burroughs élabore, aboutissement de ses recherches littéraires et de son projet de connaissance. « *On ne contrôle pas un magnétophone – on l'utilise* » (1984 : 130).



**TEXTE 3**

**Futurs antérieurs et précédents uchroniques :  
l'anti-utopie comme conjuration de la menace**

## TEXTE 3

### **Futurs antérieurs et précédents uchroniques : l'anti-utopie comme conjuration de la menace<sup>90</sup>**

#### **Résumé :**

Traditionnellement traitée dans la continuité générique de l'utopie dont elle ne serait que l'inversion critique, l'anti-utopie est ici caractérisée comme cas particulier d'une posture critique plus générale, à travers les concepts de « futur antérieur » et de « précédent uchronique ». Relevant d'une logique de l'alerte, un futur antérieur en diffère par ses modalités temporelles ainsi que par son recours à la fiction : le futur dystopique est proposé comme déjà survenu, dans l'actualité du présent de narration, par un acte paradoxal de conjuration lequel vise à faire advenir la menace dans l'espace de représentation du destinataire pour mieux en empêcher la réalisation. Les exemples traités relèvent du dossier des nouvelles technologies de surveillance et de contrôle social, dont les acteurs ont déployé, ces vingt dernières années, une intense activité de mise à jour de leurs repères critiques et de leurs capacités d'anticipation. L'analyse en termes de futur antérieur permet de comprendre le basculement de configuration à l'œuvre : *Big Brother* fait désormais figure de « précédent uchronique » en regard de la nouvelle menace que ferait peser l'avènement des « sociétés de contrôle ». L'homologie de fonctionnement entre ces dispositifs fictionnels souligne leur double dimension cognitive (l'articulation entre le réel et les mondes possibles portés par l'anticipation) et pragmatique (le réengagement d'un avenir par la communauté politique à laquelle s'adresse le futur antérieur). Au terme du parcours, la fiction apparaît comme un mode de connaissance et une prise sur le monde.

---

<sup>90</sup> *Temporalités*, 12 (« Utopies/Uchronies »), mis en ligne le 15 décembre 2010. Disponible sur le site : <http://temporalites.revues.org/1406>

## Introduction

Il est d'usage de présenter l'anti-utopie comme simple envers critique de l'utopie dont elle ne ferait que retourner les signes et les valeurs. C'est ainsi que Raymond Trousson (1999) souligne, sur le plan de l'invention et des techniques narratives, la continuité des anti-utopies avec la tradition utopique, dont elles ne différeraient que par l'intention : « au lieu du bonheur, le désespoir et le misérabilisme ; la fin de l'homme et non plus son épanouissement ; non plus proposition optimiste, mais mise en garde à ceux qui se laisseraient prendre aux appeaux des utopistes » (p. 248). Le XX<sup>e</sup> siècle serait ainsi, par excellence, celui des anti-utopies, comme il a été celui des totalitarismes, des conflits de masse et de l'expérience concentrationnaire.

Considérées comme des accomplissements pratiques, utopie et anti-utopie ne fonctionnent pourtant pas comme l'envers et l'endroit d'une même cité idéale rêvée, puis cauchemardée. L'anti-utopie (ou dystopie) est un dispositif narratif et fictionnel complexe qui repose moins sur le travestissement des idéaux d'une société parfaite (passée ou à venir) que sur la systématisation, le grossissement et la projection dans le futur de traits actuels d'une société perçus comme potentiellement menaçants. En proposant d'anticiper le pire, une anti-utopie, si misérable et désespéré que soit l'avenir qu'elle dépeint, s'efforce en réalité d'en empêcher la venue – par sa seule présence au sein d'une communauté politique de lecteurs à qui l'auteur confie un mandat implicite, celui de prendre conscience, pour les contrecarrer, des tendances observées qui pourraient dégénérer en « lendemains qui déchantent ».

En opérant un détour par la fiction, l'anti-utopiste tâche de rendre tangible une menace pour le lecteur qui jouerait le jeu de ce qui s'apparente à une expérience de pensée. L'identification avec le héros dystopique ordinaire, en butte avec un appareil d'État qui s'ingénie à briser ses velléités de liberté (Winston Smith dans *1984*, Bernard dans *Brave New World*, D-503 dans le *Nous* de Zamiatine, pour prendre des textes paradigmatiques), ainsi que la projection dans un avenir qui se lit comme un miroir déformé du présent, permettent de mieux se représenter l'espace qui, par contraste, est encore ouvert au présent : l'espace des possibles. Espace dédoublé : celui de la menace qui sourd, en voie de réalisation, voire décrit comme déjà advenu – le domaine du *déjà là* –, et celui de sa résorption, l'interstice qui donne prise à

l'action et permet de renverser le cours des choses. La fiction dystopique propose l'expérience d'une anticipation incarnée de la menace<sup>91</sup>.

C'est que l'anti-utopie relève avant tout d'une logique de l'alerte (Chateauraynaud, Torny, 1999) : elle constitue une prise de parole publique face à l'imminence d'un danger. Elle en diffère cependant par la temporalité mise en œuvre : au lieu de reposer sur des séries antérieures, des espaces de calcul, ou autres éléments plus ou moins tangibles appartenant au passé qui permettraient d'anticiper un risque, elle se présente, en quelque sorte, comme *son propre précédent déjà survenu*. Loin de faire référence à un futur lointain, indéterminé ou situé en dehors du temps, elle mobilise un présent de narration qui installe le lecteur dans un monde ordinaire à vivre ici et maintenant car décrit comme actuel.

Le récit est conçu pour ce point de l'avenir où, désormais capables de jeter un regard rétrospectif sur le processus déclenché par la lecture, nous pourrions enfin dire : « C'était ce qui nous attendait, nous l'avons échappé belle » – un « avenir au passé », en quelque sorte. Pour l'heure, nous ne pouvons que nous figurer ce moment ; si nous nous y référons aujourd'hui, ce ne peut être qu'au *futur antérieur*. Pour que ces deux moments soient reliés sur la même ligne du temps, il faut qu'un cours d'action vienne définitivement conjurer un futur si menaçant. En décrivant celui-ci comme déjà advenu, l'anti-utopiste parvient paradoxalement à réengager un avenir. Ainsi présenté, ce « futur antérieur » s'inscrit dans le cadre de la proposition faite par Jean-Pierre Dupuy (2002) de prolonger en un « catastrophisme éclairé » l'« heuristique de la peur » développée par Hans Jonas ([1979] 1990). L'attitude de Dupuy consiste à conjurer la catastrophe en la pensant non au futur, dans le temps de l'histoire, comme un risque dont se prémunir ; mais au présent, comme inévitable et certaine, dans le temps du projet<sup>92</sup>.

---

<sup>91</sup> L'anti-utopie diffère en cela radicalement de la « prophétie de malheur » : bien que toutes deux affirment avec véhémence que « le pire est devant nous », la prophétie de malheur est tournée vers un avenir plus lointain et plonge surtout dans un déterminisme qui sature toute possibilité d'action : « avec la prophétie de malheur les virtualités du présent sont dissoutes dans un processus inéluctable » (Chateauraynaud, Torny, 1999, p. 71 et 380). Sur le « gradient de fatalité », l'anti-utopie est en vérité plus proche du « cri d'alarme », cas de figure où « l'alerte et l'événement catastrophique sont concomitants et indissociables » (p. 69).

<sup>92</sup> Une telle conception du temps et de l'action ne va pas sans difficultés – Dupuy nous invitait en quelque sorte à adopter rationnellement une posture irrationnelle (visant à échapper aux impasses des approches gestionnaires de la précaution) qui semble autant faite pour libérer l'action que pour la paralyser (si l'impossible est certain, à quoi bon agir ?). On ne discutera pas ici de la pertinence ou de l'efficacité pragmatique de cette stratégie face à la catastrophe (cf. Larrère (2003) pour une discussion dans le cadre du principe de précaution). La question n'est

L'anti-utopiste n'est pas cantonné aux textes canoniques du genre : la posture critique qui sous-tend son entreprise est aussi celle de dispositifs hétérogènes (récits, mises en scène, tracts, performances, sites Internet ...) qui ne se dévoilent d'ailleurs pas toujours d'emblée comme fictions – à l'image du désormais célèbre faux documentaire *Bye-Bye Belgium* diffusé fin 2006 par la RTBF, qui annonçait, en direct et en édition spéciale télévisée, l'indépendance de la Flandre et la fin de la Belgique. Nous proposons de qualifier de « futurs antérieurs » ces dispositifs fictionnels autonomes par lesquels un lanceur d'alerte entend se servir des propriétés formelles et cognitives d'un certain type de fiction d'anticipation, pour modifier la représentation qu'aurait son public d'une menace et ainsi provoquer un basculement de configurations.

Nous analyserons quelques-uns de ces dispositifs, en particulier du point de vue de leur modalisation temporelle. Le fil conducteur, à travers les trois exemples retenus (Simson Garfinkel, Gilles Deleuze, William S. Burroughs), est celui des « sociétés de contrôle », nouvelle configuration anti-utopique émergente depuis une vingtaine d'années, qui rassemble l'essentiel des traits que nous venons de présenter.

## 1. *Database Nation* : Garfinkel contre Orwell

### 1.1. *Le futur antérieur comme conjuration de la menace*

En 2000, Simson Garfinkel, informaticien américain, publiait *Database Nation*, travail d'enquête sur la menace que les « nouvelles technologies » feront ou feraient déjà peser sur la vie privée des individus. Après avoir été l'un des premiers livres à alerter le grand public sur la question de la surveillance et du danger que constitue la multiplication des bases de données personnelles, cet ouvrage au sous-titre puissamment prophétique (*The Death of Privacy in the 21<sup>st</sup> century*) est régulièrement réédité, même s'il est aujourd'hui noyé sous un déferlement de publications, par ailleurs largement interchangeables, qui sont venues conforter ses analyses et alimenter les mêmes craintes.

---

pas de savoir si Dupuy et Jonas ont tort, mais si ce qu'ils décrivent correspond bien à et rend compte de pratiques sociales et textuelles identifiables – ce qui semble être le cas.

En quelques années, une question qui n'était débattue que parmi juristes spécialisés, informaticiens et usagers avertis, fait désormais l'objet d'un suivi par la presse généraliste, mobilise l'attention du monde associatif (y compris à l'échelon local), est inscrite à l'agenda des partis politiques – bref, a acquis sa légitimité dans le catalogue des enjeux et problèmes sociaux contemporains. Souvent cristallisée sur l'implantation de caméras en milieu urbain, plus rarement sur le fichage ou encore le risque de « vol d'identité », l'opinion se divise aujourd'hui, à la faveur de tel ou tel fait divers, entre, d'une part, les partisans d'une surveillance accrue à des fins de prévention et de sécurité, d'autre part les sceptiques, voire les militants qui, comme Garfinkel, voient dans l'abus de ces technologies le début d'un processus d'émiettement de l'une de nos libertés fondamentales, celle de pouvoir préserver la tranquillité de notre espace privé.

Chaque réédition de *Database Nation* est précédée de la même entrée en matière : un court récit d'anticipation, écrit en « vous » et au présent, décrivant une journée ordinaire d'une personne ordinaire, de son réveil à son coucher, à son domicile, au travail et sur la route. Une journée qui s'assimile à un catalogue de dispositifs technologiques par lesquels cet individu (vous, lecteur, directement interpellé) se voit dépossédé de sa vie privée au profit d'une multitude d'instances de surveillance plus ou moins identifiables<sup>93</sup>. Certains de ces dispositifs reposent sur la « vision », ainsi que sur un appareillage local permanent (relié par exemple à un poste de commande : c'est le cas pour les systèmes dits « CCTV »<sup>94</sup> de vidéosurveillance en circuit fermé) ; d'autres travaillent à distance sur la saisie de propriétés et de qualités qui

---

<sup>93</sup> En voici l'*incipit* : « C'est la sonnerie du téléphone qui vous réveille – mais comment a-t-il bien pu réussi à sonner ? Il y a plusieurs mois, vous aviez reprogrammé votre système téléphonique pour que l'appareil ne sonne jamais avant 8h du matin, une heure somme toute très civilisée. Mais il est à peine 6h45 ! Qui pourrait vous appeler à cette heure ? Et, plus important, qui aurait été capable de contourner la programmation de votre téléphone ? Vous décrochez le combiné, puis vous le raccrochez brutalement un moment plus tard. Encore une de ces machines de marketing qui diffusent un message préenregistré. Voilà plus de 10 ans que les appels informatisés de télémarketing sont illégaux aux États-Unis, mais avec la chute ininterrompue des tarifs internationaux longue distance jusqu'à moins de 10 cents la minute, ce genre d'appels déferlent du monde entier sur l'Amérique du Nord. Et ce sont tous ou presque des appels de marketing – d'où la popularité que connaissent aujourd'hui les centrales programmables. Ce qui est troublant maintenant, c'est comment cet appel a pu franchir les filtres que vous aviez établis. Plus tard, vous découvrirez comment : la firme qui vous a vendu le téléphone a créé sans vous le dire une sorte de porte latérale; la semaine passée, les codes du téléphone ont été vendus au cours d'une vente aux enchères en ligne. Parce que vous n'y avez pas prêté attention, vous avez raté une occasion de racheter votre vie privée... » (Garfinkel, 2000, p. 1, traduction libre).

<sup>94</sup> Pour closed-circuit television.

sont celles de la personne quel que soit l'endroit où celle-ci se situe ensuite physiquement (ses profils de consommateur de biens sur l'espace marchand, de salarié pour son employeur, de patient pour les institutions auxquelles il confie sa santé). Soit, pour le premier groupe, des dispositifs de surveillance ; pour le second, des dispositifs de fichage, d'encodage ou de saisie.

Hétérogènes par la nature des technologies utilisées, les situations décrites varient aussi très fortement par leur mode d'atteinte à la vie privée : « sollicitation intempestive » (pratiques de télémarketing, *junk mail*) ; techniques garantissant « l'accès restreint » (système de reconnaissance faciale dans l'ascenseur de l'immeuble, port du badge obligatoire sur le lieu de travail) ; « monitoring », c'est-à-dire surveillance en continu dans l'espace (ordinateur de bord du véhicule) ou dans le temps (caméra posée sur l'écran d'ordinateur, gestion du temps par l'employeur sur le lieu de travail). Garfinkel apporte aussi quelques illustrations frappantes de « choix contraint » emblématiques de la nouvelle configuration de contrôle social dans laquelle nous serions entrés : situations paradoxales où la personne reçoit l'injonction de choisir entre différentes options, sans se voir offrir la possibilité de ne pas choisir (proposition d'une solution horaire pour récupérer le temps perdu à se rendre au travail ; vente ou rachat de ses propres données médicales) – « le choix vous appartient... ».

L'auteur a pris grand soin d'intégrer ces différents morceaux d'expérience à la trame *continue* du quotidien : une journée tout entière tissée d'événements de ce genre, certes de natures et de finalités différentes, opérant sur des modes et à des échelles tout aussi différentes, mais toujours focalisés sur l'expérience de cet individu. Le présent de narration est plus qu'une coquetterie de style : tous ces dispositifs visés par Garfinkel existent, les événements narrés se sont réellement produits – pas à vous, lecteur, certes, ni à aucune autre personne qui aurait l'infortune d'attirer sur elle ce condensé hallucinant de mésaventures technologiques. C'est vous, ce n'est pas vous ; c'est le futur, c'est aujourd'hui.

Comment d'ailleurs freiner ou hâter la survenance d'un monde qui est *déjà là* – qui a « toujours déjà » été là pendant que vous, lecteur lisiez ce récit ? Garfinkel, comme tout auteur d'anti-utopie, construit son énonciation d'un point où présent et futur se confondent dans ce qui ressemble à un cri d'alarme. Il n'écrit pas pour avoir raison, mais pour être contredit par l'histoire. L'obsolescence de son récit est en quelque sorte programmée : ou

bien, en effet, il finit par perdre toute pertinence, les technologies dont l’auteur dénonce les effets sur la vie privée s’intégrant progressivement à notre existence ; ou bien, à l’inverse, sa vision échoue, le monde de demain prenant en charge le cri d’alarme et trouvant la parade adéquate. Demeurera, dans ce dernier cas, un témoignage précieux de la représentation que se faisaient certains observateurs parmi les plus pessimistes de la place prise parmi les nouvelles technologies dans le quotidien au début du XXI<sup>e</sup> siècle. Quel que soit le sort, rose ou sombre, réservé à son scénario, il ne viendrait à personne l’idée d’accuser Garfinkel d’avoir, *par son récit*, « empêché » ou « fait advenir » ce futur qu’il redoute tant. C’est pourtant bien ainsi qu’il faut comprendre l’ancrage temporel et le mode d’action de ce texte sur le lecteur. L’effet visé est bien une conjuration : conjurer, c’est à la fois empêcher *et* faire advenir. Ce n’est que demain que nous saurons si Garfinkel avait raison : son récit appartient bien au futur antérieur.

En somme, un futur antérieur mobilise nécessairement une dimension cognitive et pragmatique : *cognitive* dans la mesure où la mise en intrigue permet une refiguration de l’expérience temporelle et une articulation critique entre le réel et les « mondes possibles » construits par la fiction ; *pragmatique* dans le sens où la bonne réception de cette fiction (sa condition de félicité) suppose une prise en charge, par celui qui la reçoit, de la meilleure suite pratique à lui donner. La fiction dystopique représente un mode de connaissance et une prise sur le monde<sup>95</sup>.

### 1.2. *Futur antérieur et précédent uchronique*

Quel commentaire Garfinkel fait-il succéder à son propre récit ? Par quels mots accueille-t-il son lecteur à la sortie de sa fiction inaugurale ? Quel recadrage développe-t-il pour « vous » ramener au présent de son travail de recherche ?

Voilà le futur – un futur pas si lointain, un de ceux qui se trouvent juste au coin de la rue. Un futur où le peu de vie privée qu’il nous reste aujourd’hui aura disparu. Certaines personnes qualifient d’“orwellienne” cette perte de la vie privée, revenant ainsi encore à 1984, le classique de George Orwell sur la vie privée et l’autonomie. Dans son roman, Orwell avait

---

<sup>95</sup> Pour cette notion de « prise », voir Bessy, C., Chateauraynaud, F., 1995. Dans la sociologie de l’expertise développée par ces auteurs, une prise fait référence à un « savoir-prendre » à la fois déposé dans les objets sous formes de plis (accessibles à la perception), et dans les personnes sous forme de repères (qui sont des représentations). Une prise réussie associe repères et plis de façon durable.



imaginé un futur où la vie privée a été éradiquée par un État totalitaire qui utilise l'espionnage, la vidéosurveillance, le révisionnisme historique et le contrôle médiatique pour maintenir son pouvoir. Mais l'âge du contrôle monolithique par l'État est révolu. Le futur vers lequel nous nous fonçons tête baissée, n'est pas de ceux où le moindre de nos mouvements est vu et enregistré par un quelconque « Big Brother » omniscient. C'est au contraire un futur où une centaine de « kid brothers » nous observent constamment et interrompent le cours de notre vie quotidienne. George Orwell pensait que le système communiste représentait la menace ultime pour notre liberté personnelle. Au long des cinquante prochaines années, nous verrons de nouvelles formes de menace sur la vie privée qui ne trouvent pas leurs racines dans le totalitarisme, mais dans le capitalisme, le marché, les nouvelles technologies, et l'échange débridé d'information électronique. (Garfinkel, 2000, p. 3)<sup>96</sup>

On voit que Garfinkel ne sort du régime fictionnel que pour prendre appui sur d'autres fictions – en l'occurrence le *1984* de George Orwell. Loin de représenter une nouvelle échappée dans l'imaginaire, « Big Brother » fait au contraire figure de point d'ancrage – il est censé fonctionner comme une véritable balise chez le lecteur, un repère largement partagé par la communauté politique et culturelle à laquelle s'adresse le texte.

Sa première fonction est d'opposer deux configurations du contrôle social. La première émerge sur fond de métaphores orwelliennes : la surveillance y est aussi totale que l'État totalitaire qui l'exerce. Dans cette configuration, l'individu est dans un rapport de face à face constant avec une instance centrale de contrôle dont l'emblème est d'ailleurs un visage omniprésent, une sorte de machine d'enregistrement et de vision cherchant à traquer l'individu dans ses « moindres mouvements », voire à « éradiquer » la vie privée. À ces caractères de centralisation et de supervision s'ajoute une identification politique forte à un régime particulier, le système communiste, et à une série de pratiques autoritaires (« espionnage », « révisionnisme historique », « contrôle médiatique »), visant à restreindre notre « liberté personnelle » dans son ensemble, et incidemment notre vie privée.

Cependant, pour clairement identifiée qu'elle soit, cette configuration ne sert à Garfinkel que de *repoussoir*. Elle est présentée comme une sorte d'anti-utopie périmée en contraste de laquelle il nous invite à saisir l'émergence d'une autre configuration qui s'y oppose point à point. Big Brother n'est plus notre horizon, mais sa présence à notre souvenir, le précédent qu'en quelque sorte il représente, peut nous aider à comprendre les enjeux actuels posés par des pratiques et des dispositifs inédits qui représentent la nouvelle menace.

---

<sup>96</sup> Traduction libre.

C'est que le futur qui nous attend n'oppose pas l'individu à une figure unique posant son regard en continu afin de perpétuer son pouvoir totalitaire. L'instance est désormais plurielle (« une centaine de kid brothers ») ; ses outils, ceux du « marché », du « capitalisme » et des « nouvelles technologies », reposent sur « l'échange débridé d'informations », opérant ainsi sur un mode paradoxal (selon une certaine conception du contrôle en tout cas) auquel nous a bien préparés la fiction imaginée par Garfinkel : loin de viser à contrarier ou à éradiquer la liberté personnelle, la nouvelle configuration prend au contraire appui sur celle-ci et exige la pleine participation de l'individu au processus de surveillance.

Ces deux configurations sont « imaginaires » en ce sens qu'elles ne correspondent pas à un état du monde réel, mais à des mondes possibles. Garfinkel se sert de ces mondes possibles pour rendre tangible la menace à laquelle nous serions déjà en train de faire face. Le sentiment d'urgence porté par le texte tend à transformer le moment présent en *point d'inflexion* : faute de poser un nouveau regard sur la surveillance, nous risquons de nous tromper de menace – il n'est pas encore trop tard, mais il est temps. L'exigence portée par le texte est donc celle d'une mise à jour de nos instruments critiques. C'est parce que ces outils ont un temps de retard sur les dispositifs de surveillance que Garfinkel en est réduit à caractériser le péril actuel en référence à une menace antérieure ; et c'est en disqualifiant le dispositif orwellien comme « fictionnel », chimérique (au sens où il n'est jamais advenu), qu'il peut parvenir à donner sa pleine « actualité » au scénario que lui-même imagine en lieu et place de 1984. Le récit orwellien, dans ce dispositif d'alerte, fonctionne ainsi comme un *précédent uchronique*.

### 1.3. Dispositif et référence fictionnels

Si le contraste entre les deux configurations du contrôle esquissées par Garfinkel fonctionne si bien et avec une telle économie de moyens, c'est, entièrement, à Orwell et à son intégration dans ce qu'on pourrait appeler le répertoire politique ordinaire, qu'il le doit. En ce sens, l'adjectif « orwellien » fonctionne comme un signal politique auto-suffisant : il borne la menace à lui tout seul.

Or, le parallèle établi par Garfinkel est d'autant plus pertinent que le 1984 avait été conçu par son auteur comme un gigantesque système de mise en garde, un dispositif de veille posté devant les sociétés occidentales pour leur renvoyer l'image d'un avenir possible. On oublie

trop souvent que c'est au nom de l'idéal socialiste auquel il a toujours cru qu'Orwell avait conçu *1984*. À l'inverse d'une certaine lecture conservatrice que certains parmi les premiers critiques du roman ne manquèrent de faire, Orwell n'a pas voulu dénoncer les dérives qui mènent la puissance publique sur une sorte de pente fatale dès qu'elle se mêle de mettre en œuvre des idéaux de justice et d'égalité radicales. Dans un démenti dont il dicta la substance à son éditeur, Orwell a tenu à préciser l'intention et la portée de son roman contre toute instrumentalisation :

Il a été suggéré par certains critiques, à propos de *1984*, que l'opinion de l'auteur ou quelque chose d'approchant, se produira au cours des quarante prochaines années dans le monde occidental. Cela n'est pas exact. Je pense, en acceptant le fait que le livre est après tout une parodie, que quelque chose comme *1984* pourrait arriver. C'est la direction dans laquelle le monde s'engouffre en ce moment même, et la tendance est profondément ancrée dans les fondations politiques, sociales et économiques de la situation du monde contemporain. (...) La morale à tirer de cette situation périlleuse et cauchemardesque est simple : Ne laissez pas cela se produire. Cela dépend de vous. (cité par Crick, B. [1992] 2003, p. 611)

On notera les traits désormais familiers de l'avertissement au futur antérieur. Tout d'abord, Orwell prend soin de distinguer son texte de la prédiction ou de la prophétie de malheur : non seulement le futur qu'il imagine n'a rien d'inéluctable, mais il s'enracine dans des tendances à l'œuvre dans le monde contemporain. La projection dans l'avenir est un détour pour parler du présent : ce que le régime fictionnel transcrit au futur est toujours déjà là, en puissance, dans le monde réel<sup>97</sup>. Enfin, transfert de responsabilité et délégation d'une mission au lecteur, avec l'impératif négatif d'empêcher le cauchemar d'advenir. C'est parce qu'elle est décrite, fictivement, comme nécessairement déjà advenue que la catastrophe peut être pensée, puis contrariée par le destinataire de l'œuvre. C'est la réversibilité de ce futur qui lui confère son caractère antérieur.

À cinquante ans de distance, les postures de Garfinkel et d'Orwell sont donc en réalité parfaitement homologues : tous deux réalisent le même geste avec des cibles différentes. Orwell doit cependant subir, pour la cohérence du travail de mise en alerte de Garfinkel, une caricature qui fait de lui une sorte d'anti-communiste ayant dénoncé dans la régulation par l'État un mal absolu. Quelques paragraphes après le recadrage de sa fiction inaugurale, une

---

<sup>97</sup> On notera que la mise au point concerne également l'appartenance générique de l'œuvre : « satire » plutôt qu'anti-utopie à la manière d'Huxley, ce que certains critiques anglais avaient compris dès la parution du roman (voir Crick, [1992], 2003, p. 609).

nouvelle salve anti-orwellienne vient d'ailleurs enrichir le contraste entre les configurations : « With everything we've heard about Big Brother, how can we think of government as anything but the enemy of privacy ? While it's true that federal laws and actions have often damaged the cause of privacy, I believe that the federal government may be our best hope for privacy protection as we move into the new millennium » (Garfinkel, 2000, p. 6). Parce qu'il voit dans le gouvernement non le problème, mais la solution, en tout cas une ressource possible pour freiner la dérégulation qui lui semble à l'origine de tous les maux dont la vie privée de l'homme de demain aura à souffrir, Garfinkel a encore besoin du repoussoir de Big Brother. Le coup de grâce est asséné vers la fin de son introduction : au moment d'insister sur la nouveauté que constitue la vidéosurveillance des lieux publics, Garfinkel disqualifie définitivement Orwell, lequel pensait encore, « naïvement » sans doute, que « la menace ultime à la vie privée serait la mise sur écoute des chambres à coucher et des bureaux » (p. 11).

Il ne nous appartient pas de juger de l'interprétation, légitime ou non, que Garfinkel tire de *1984*. L'écart à l'œuvre ne nous intéresse que parce qu'il nous renseigne sur un trait distinctif de cet usage des fictions dans le travail de mise en alerte. Dans les textes étudiés jusqu'ici, la fiction a fait l'objet de deux types d'investissement très différents. D'une part, un travail de création et d'imagination à part entière, pouvant prendre diverses formes, mais consistant chaque fois en un *dispositif* fictionnel. Quand Garfinkel propose à son lecteur, en guise d'introduction, un récit de son cru qui le plonge dans un monde où une menace en gestation semble s'être réalisée, il a recours à un dispositif fictionnel en ce sens précis. Mais quand Orwell élabore son roman d'anticipation à la fin des années quarante, on doit bien comprendre qu'il n'agit pas autrement que l'auteur qui lui rendra un si piètre hommage un demi-siècle plus tard. Notre postulat est en fait le suivant : il n'y a, entre *1984* et la fable garfinkelienne, qu'une différence d'échelle et aucune différence de statut ni de fonction. L'un et l'autre sont, pour leurs contemporains qu'il vise, des futurs antérieurs au sens où nous l'entendons.

Aux côtés du dispositif fictionnel, qui se sert de la fiction comme cadre, il faut cependant faire place à un second type d'investissement, lorsque la fiction est seulement mentionnée à l'intérieur d'une autre forme discursive (au sens large) qui ne revêt pas nécessairement un statut fictionnel. Nous appellerons *référence* fictionnelle cette seconde catégorie d'usages. Quand Garfinkel prend appui sur Big Brother pour opposer, dans son argumentaire, deux

configurations du contrôle social, il réalise une référence fictionnelle de ce type. En l'occurrence, pour toutes les raisons que nous avons évoquées, on dira que *1984* lui sert de *précédent uchronique*.

Ainsi, l'anti-utopie d'Orwell peut, selon le point de vue, le moment et l'usage envisagés, représenter :

(1) un dispositif fictionnel ayant valeur de futur antérieur – ce fut le cas pour ses contemporains, mais aussi pour tous ceux qui, aujourd'hui, continuent à voir en lui une sentinelle contre le totalitarisme, y compris dans le dossier des nouvelles technologies de contrôle social (et quoi que Garfinkel puisse rétorquer à cela) ;

(2) une référence fictionnelle ayant valeur de futur antérieur – c'est le cas lorsqu'il est fait de *1984* une mention non-critique à valeur de mise en garde.

(3) une référence fictionnelle ayant valeur de « précédent uchronique », comme on l'a vu dans l'argumentation de Garfinkel.

Pour recourir à un autre vocabulaire que celui des cadres d'interaction, on pourrait dire que les deux formes d'investissement fictionnel n'évoluent pas sur les mêmes plans d'énonciation, ou sur les mêmes niveaux diégétiques ou logiques (la différence entre référence et dispositif recoupe d'ailleurs celle entre mention et usage). La distinction est donc assurément plus commode qu'expressive. En revanche, les notions de « futur antérieur » ou de « précédent uchronique » sont, quant à elles, purement fonctionnelles : elles dépendent du rôle que leur fait jouer le lanceur d'alerte. Du point de vue formel qui est le nôtre, seul importe le type d'usage, le *pattern* fictionnels.

## 2. Sociétés de contrôle : Deleuze contre Foucault

### 2.1. Distribution des rôles

D'une manière remarquable, le changement de configuration décrit par Garfinkel, d'un modèle de contrôle social étatique centralisé dominé par la figure de Big Brother, à une forme plus souple, diffuse et discrète requérant la participation de chacun à son propre contrôle, trouve une exacte contrepartie savante dans l'opposition entre « sociétés de discipline » et « sociétés de contrôle ». Proposée pour la première fois par Gilles Deleuze en 1990<sup>98</sup>, l'opposition se nourrit des mêmes contrastes (elle décrit le même basculement) et, surtout, repose sur les mêmes ressorts anti-utopiques. On y retrouve les mêmes figures formelles, y compris sur le plan de la temporalité, et les rôles à distribuer sont presque identiques, Foucault remplaçant avantageusement Orwell dans la fonction de repoussoir ou de précédent.

La situation se présente de la manière suivante. Foucault aurait décrit un premier passage, celui des « sociétés de souveraineté » aux « sociétés de discipline », lesquelles seraient montées en puissance aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles pour atteindre leur apogée au début du XX<sup>e</sup> siècle. Ce passage constituait l'objet de *Surveiller et Punir*. Les sociétés de discipline procèdent par la mise en place de grands « milieux d'enfermement », la famille, l'école, la caserne, l'usine, l'hôpital, l'asile et, bien entendu, la prison, qui est le milieu d'enfermement par excellence, le modèle « analogique », dit Deleuze<sup>99</sup>. Après la Deuxième Guerre Mondiale, tous les milieux d'enfermement seraient entrés en crise, de réforme en réforme, sans guère rencontrer de succès :

Réformer l'école, réformer l'industrie, l'hôpital, l'armée, la prison ; mais chacun sait que ces institutions sont finies, à plus ou moins longue échéance. Il s'agit seulement de gérer leur agonie et d'occuper les gens, jusqu'à l'installation de nouvelles forces qui frappent à la porte. Ce sont les *sociétés de contrôle* qui sont en train de remplacer les sociétés disciplinaires. "Contrôle", c'est le nom que Burroughs propose pour désigner le nouveau monstre, et que Foucault reconnaît comme notre proche avenir. Paul Virilio aussi ne cesse d'analyser les

---

<sup>98</sup> Dans un court article intitulé « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle » et dans une interview avec Toni Negri, « Contrôle et devenir », tous deux repris dans *Pourparlers* (1990).

<sup>99</sup> « Foucault a très bien analysé le projet idéal des milieux d'enfermement, particulièrement visible dans l'usine : concentrer; répartir dans l'espace ; ordonner dans le temps ; composer dans l'espace-temps une force productive dont l'effet doit être supérieur à la somme des forces élémentaires. Mais ce que Foucault savait aussi, c'était la brièveté de ce modèle : il succédait à des *sociétés de souveraineté*, dont le but et les fonctions étaient tout autres (prélever plutôt qu'organiser la production, décider de la mort plutôt que gérer la vie). » (Deleuze, 1990, p. 240)

formes ultra-rapides de contrôle à l'air libre, qui remplacent les vieilles disciplines opérant dans la durée d'un système clos. (Deleuze, 1990, p. 241)

Le montage est intéressant : Deleuze convoque un écrivain connu pour sa puissance visionnaire, à qui il semble prêter une sorte de don de voyance, une capacité à saisir un changement de configuration, qu'il préfère tout de même traduire en termes foucaultiens, tout en conservant une notion qui serait propre à l'écrivain<sup>100</sup>. On pourrait croire l'apparition accidentelle, mais Deleuze insiste sur cette paternité burroughsienne dans son second texte consacré au contrôle : « Nous entrons dans les sociétés de contrôle, qui fonctionnent non plus par enfermement, mais par contrôle continu et communication instantanée. Burroughs en a commencé l'analyse. » (Deleuze, 1990, p. 236)

L'introduction de ce nouveau personnage (sur lequel nous reviendrons dans la troisième partie) contribue à donner une coloration fictionnelle à un texte qui, à vrai dire, n'en avait pas besoin pour fonctionner comme futur antérieur<sup>101</sup>. Les modalités temporelles soulignent la contemporanéité du phénomène observé (« nous entrons », « sont en train de remplacer », « les nouvelles forces qui frappent à la porte »). Deleuze instaure un sentiment d'urgence par rapport à un processus déjà bien entamé : « Les sociétés disciplinaires, c'était déjà ce que nous n'étions plus, ce que nous cessions d'être » (p. 241) ; « Ce qui compte, c'est que nous sommes au début de quelque chose » (p. 246). Alors que souveraineté et discipline sont clairement situées et périodisées, la nouvelle configuration constitue un segment temporel ouvert. Deleuze parle bien d'un « proche avenir » qui pourrait éloigner le spectre du contrôle, mais cet avenir n'est déjà plus le nôtre, c'était celui de Foucault, prédécesseur immédiat, qui avait entrevu ce qui allait succéder à la surveillance par enfermement. Un futur devenu notre présent : nous retrouvons la même posture d'énonciation analysée chez Garfinkel et Orwell.

Même lorsqu'il envisage ces transformations sous leur versant technologique, Deleuze récuse explicitement leur renvoi vers l'avenir indéterminé de la science-fiction : « Il n'y a pas besoin de science-fiction pour concevoir un mécanisme de contrôle qui donne à chaque instant la position d'un élément en milieu ouvert, animal dans une réserve, homme dans une entreprise (collier électronique). Félix Guattari imaginait une ville où chacun pouvait quitter son appartement, sa rue, son quartier, grâce à sa carte électronique (dividuelle) qui faisait lever

---

<sup>100</sup> Nous laisserons Paul Virilio de côté pour notre développement.

<sup>101</sup> « Futur antérieur » était aussi le nom de la revue dans laquelle est paru l'entretien avec Toni Negri.

telle ou telle barrière (...). » (p. 246). D'un certain point de vue, le texte de Deleuze se présente comme un inventaire de nouveaux dispositifs socio-techniques de surveillance affectant tous les domaines de la vie. « L'étude socio-technique des mécanismes de contrôle, saisis à leur aurore, devrait être catégorielle et décrire ce qui est déjà en train de s'installer à la place des milieux d'enfermement disciplinaires » (p. 246).

Il s'agit d'un programme de recherche, mais également et surtout d'un travail de mise en alerte et d'un appel à la résistance. En l'espace d'une dizaine d'années, Garfinkel et Deleuze, l'un informaticien américain, l'autre philosophe français, parviennent non seulement aux mêmes conclusions quant à l'évolution du contrôle social, mais recourent aux mêmes pratiques discursives pour conjurer ce qui leur paraît une menace imminente. Ils se servent de mêmes repoussoirs fonctionnels (Orwell pour l'un, Foucault pour l'autre) pour étayer leur dispositif critique et investissent le lecteur de la même responsabilité. « Il n'y a pas lieu de craindre ou d'espérer, mais de chercher de nouvelles armes » (Deleuze, 1990, p. 242). Le futur antérieur vise avant tout l'*empowerment* de son destinataire.

## 2.2. *Empire*

On cherchera en vain la référence à Burroughs dans l'ouvrage qui aura pourtant le plus contribué à diffuser la notion de contrôle, à savoir *Empire* de Antonio Negri et Michael Hardt (2000). Le « contrôle » représente, dans le vaste panorama d'histoire politique contemporaine dressé par Negri et Hardt, le nouveau mécanisme de pouvoir qui serait le propre de ce qu'ils nomment la « souveraineté impériale », jouant un rôle analogue à celui qu'aura joué la société de discipline pour la « souveraineté moderne ». À première vue, la thématique reste donc celle du basculement de la discipline au contrôle. Transversale à l'ouvrage, la notion est cependant immédiatement placée sous le haut patronage de Foucault : « À plus d'un titre, les travaux de Michel Foucault ont préparé le terrain pour un examen des mécanismes du pouvoir impérial. En tout premier lieu, ces travaux nous permettent de reconnaître un passage historique et décisif, dans les formes sociales, de la *société disciplinaire* à la *société de contrôle*. (...) En second lieu, le travail de Foucault nous permet de reconnaître la nature biopolitique de ce nouveau paradigme de pouvoir. » (p. 48-49). L'intermédiaire capital pour la notion de contrôle que constitue Burroughs a bien été escamoté par les auteurs d'*Empire*. Deleuze lui-même hérite de la portion congrue, relégué à une note de fin d'ouvrage où Negri et Hardt



reconnaissent leur dette à son égard<sup>102</sup>. Un lecteur peu attentif pourrait ainsi très bien attribuer à Foucault, et à Foucault seul, la paternité de la notion de contrôle.

Le problème de généalogie conceptuelle n'est pas ce qui nous préoccupe ici. L'intérêt de l'entreprise de Negri et Hardt se situe ailleurs : le montage ne fonctionne simplement pas de la même façon que celui de Deleuze. Tout sentiment d'urgence a disparu : l'Empire est désormais devenu le cadre de notre existence civile et politique, l'arrière-plan *sur* lequel, plutôt que *contre* la venue duquel s'inscrivent les luttes à mener. Ni cri d'alarme, ni futur antérieur, ni même prophétie de malheur : la temporalité instaurée par les auteurs est celle d'un présent doté d'une histoire définie dont ils retracent les linéaments. Le futur reste à écrire, la résistance est certes toujours possible, mais strictement à l'intérieur du cadre « impérial » qui, quel que soit son devenir, « aura représenté » une phase donnée du processus historique.

Le temps verbal auquel nous écrivons cette dernière phrase n'est pas celui des textes que nous avons étudiés jusqu'à présent : écrit seulement 10 ans après les manifestes de Deleuze, *Empire* considère comme achevés les processus qui étaient en cours à peine quelques années plus tôt. Les futurs antérieurs, nous l'avons dit, travaillent à leur propre obsolescence, avec pour visée ce moment où, dans l'avenir, nous pourrions dire avec soulagement que nous nous « serons trompés ». C'est précisément sur ce point-là de cette ligne du temps qu'*Empire* se place : il dresse un constat d'irréversibilité et donne raison, rétrospectivement, aux anticipations deleuziennes.

L'impression de quiétisme politique qui se dégage de l'ouvrage doit dès lors beaucoup au décalage entre les appels vibrants à l'imagination révolutionnaire de ses lecteurs et la description d'une « machine de contrôle » implacable qui semble avoir tout disposé à l'avance, y compris et surtout les velléités de lutte à son encontre : « L'évolution du système mondial (et du droit impérial en tout premier lieu) semble être le développement d'une machine qui impose des procédures de contractualisation continue conduisant à l'équilibre systémique : une machine qui engendre un appel continu à l'autorité. La machine semble prédéterminer l'exercice de l'autorité et l'action à travers l'espace social tout entier. Chaque

---

<sup>102</sup> « Le passage de la société disciplinaire à la société de contrôle n'est pas formulé explicitement par Foucault mais reste implicite dans son œuvre. Nous suivons dans cette interprétation les excellents commentaires de Gilles Deleuze » (Hardt, M., Negri, A., 2000, p. 502).

mouvement est fixé et ne peut chercher sa place désignée que dans le cadre du système lui-même, dans la relation hiérarchique qui lui est accordée. Ce mouvement préconstitué définit la réalité du processus de la constitutionnalisation impériale de l'ordre mondial : c'est le nouveau paradigme » (Hardt, M., Negri, A., p. 37-38).

Totalement immanente à l'ensemble du corps social, la machine de contrôle n'a plus de « dehors », de point d'appui extérieur qui permettrait de la renverser. Si rien n'échappe à la productivité biopolitique, pas même les résistances ou les subjectivités, on ne voit pas bien ce qui pourrait venir à bout du « nouveau monstre ». Le « contrôle » à l'œuvre dans la machine-Empire exacerbe jusqu'à l'absurde la nouvelle dynamique de surveillance identifiée par Garfinkel et Deleuze : si invasifs et paradoxaux que soient les nouveaux dispositifs de contrôle social, ces auteurs ne nous laissent pourtant pas sans prise face à eux – la première de ces prises étant, à travers l'usage du futur antérieur, la dénonciation de la nouvelle configuration en train de se cristalliser. À l'inverse, *Empire* ne fonctionne pas sur le mode du futur antérieur et nous laisse sans prise face à une machine de contrôle sans aspérités.

Curieusement, c'est même à travers cette notion de « contrôle » que Negri et Hardt retrouvent un puissant motif utopique : arrivés à un certain point, il ne fait guère de doute que la « machine de contrôle » qu'ils décrivent est une chimère sans rapport réel avec aucun monde connu peuplé d'êtres humains. Comme le rappelle Daniel Dennett ([1984] 2002, p. 7), une prison sans geôlier n'est pas une prison ; de même, une prison dont nous serions tous simultanément les geôliers et les prisonniers et qui n'aurait ni murs ni dehors ne devrait pas nous effrayer bien longtemps<sup>103</sup>.

---

<sup>103</sup> « A closet with a ghost in it is a terrible thing, but a closet that is just like a closet with a ghost in it (except for lacking the ghost) is nothing to fear, so we arrive at what may turn out to be a useful rule of thumb : whenever you spy a bogey *man* in a philosophical example, check to see if this scary agent, who is surely fictitious, is really doing all the work. » (Dennett, [1984] 2002, p. 10)

### 3. Burroughs

#### 3.1. Précédent prophétique

L'absence de toute référence à William S. Burroughs dans *Empire* est d'autant plus curieuse que la conception du contrôle chez Negri et Hardt est remarquablement fidèle à celle de l'écrivain américain – il faut croire que Deleuze aura été, en cette affaire, un intermédiaire efficace<sup>104</sup>. Figure légendaire de la contre-culture, mentor de la *Beat Generation*, Burroughs est l'auteur d'une œuvre protéiforme qui s'enracine dans son expérience de la toxicomanie et de l'homosexualité. Une expérience démontée « à froid » dans deux textes fortement autobiographiques, d'abord *Junky*, paru en 1952 sous le pseudonyme de William Lee, puis *Queer* (qui devait suivre mais restera inachevé et ne sera finalement publié qu'en 1985). *Le Festin Nu*, publié en 1959, marque un tournant définitif : Burroughs abandonne la « narration froide », l'écriture blanche de *Junkie*, pour une écriture hallucinée, à la narration éclatée, qui raconte cette fois de l'intérieur l'expérience de la toxicomanie. Dans le monde décrit par Burroughs, la drogue sert de révélateur, de « métaphore totale de la société » (Lemaire, 1986, p. 76), et en particulier de ce que Burroughs appelle, dès cette époque, le contrôle.

L'héroïnomane vit dans un univers social, symbolique et biologique où tout, choses et personnes, est classé selon leur utilité relative à la satisfaction du besoin de drogue<sup>105</sup>. Cette condition, Burroughs l'appelle « l'algèbre du besoin ». Ce qui est révélé à l'écrivain à travers la drogue, c'est l'extension universelle du besoin, son empreinte dans toutes les dimensions de l'existence. Au fond, dit Burroughs, la relation que l'intoxiqué entretient avec sa substance n'est que l'exacerbation d'éléments en présence dans toute relation humaine. Cette relation, il l'appelle le Contrôle. Le Contrôle, comme la drogue, définit la relation entre les individus,

<sup>104</sup> On peut aussi poser que cette conception du « contrôle » est finalement plus partagée et moins situable que ne le pensent les auteurs qui l'ont identifiée. Elle relèverait, dans ses composants formels et structurels, d'un argument politique général repérable dans différentes configurations. Cette hypothèse est à la fois plus raisonnable et plus prometteuse que celle d'une transmission sans perte de la notion de contrôle à Negri via Deleuze. Pour une première tentative de montée en généralité des « sociétés de contrôle » à « l'argument du contrôle », voir Claisse (2007).

<sup>105</sup> Cf. la préface au *Festin Nu* : « La came est le produit idéal, la marchandise par excellence... Nul besoin de boniment pour séduire l'acheteur ; il est prêt à traverser un égout en rampant sur les genoux pour mendier la possibilité d'en acheter. Le trafiquant ne vend pas son produit au consommateur, il vend le consommateur à son produit. Il n'essaie pas de simplifier ou d'améliorer sa marchandise : il amoindrit et simplifie le client. Et il paie ses employés en nature – c'est-à-dire en came. (Burroughs, p. 3]

leur identité sociale et biologique, mais se perpétue aussi par-delà les individus. C'est une logique d'occupation, une emprise, qui opère sur un mode quasi viral. Au fond, dit Burroughs, peu importe qui contrôle qui : les rôles sont permutable et réversibles. L'essentiel réside dans le mécanisme de contrôle et de dépendance qui se reproduit par-delà les individus. Les crises et les révolutions ne font qu'opérer une rotation du personnel, au service de la même « machine » (le terme est burroughsien) qui trouvera là autant d'opportunités d'exercer et de perfectionner ses instruments de contrôle. On reconnaît là, pour l'essentiel, les contours de la souveraineté impériale dessinée par Negri et Hardt.

Le contrôle agit grâce à votre consentement, à votre désir, à vos intérêts. Quand vous désirez, c'est lui qui désire à travers vous. Vos intérêts sont en fait les siens. Toute liberté est illusoire, parce que son exercice est la condition même du contrôle : elle est ce qu'il vous accorde pour vous attacher à lui. Quand vous résistez, vous ne faites encore que suivre ses instructions. Cette forme de pouvoir agissant sur un mode participatif correspond bien à celle que Deleuze opposait aux vieilles « disciplines » opérant dans un système clos, et aux nouvelles technologies décrites par Garfinkel. On comprend finalement que ce dernier reproche à Orwell une forme de naïveté dans sa conception du pouvoir et de la résistance. Deleuze lui-même éprouve comme une nostalgie anticipée des luttes qui pouvaient être menées dans la configuration disciplinaire : « Face aux formes prochaines de contrôle incessant en milieu ouvert, il se peut que les plus durs enfermements nous paraissent appartenir à un passé délicieux et bienveillant » (Deleuze, 1990, p. 237).

Le rôle dévolu à Burroughs par Deleuze dans son montage de configurations au futur antérieur est à présent plus clair. Burroughs représente pour lui un *précédent prophétique* : il aurait perçu, avant tous les observateurs, un basculement vers une nouvelle forme d'exercice du pouvoir. Negri et Hardt considèrent par contre ce basculement comme acquis : rompant avec la dynamique de résistance et d'anticipation qui est celle du futur antérieur, ils partent d'un modèle configurationnel stable et peuvent faire l'économie d'un prophète encombrant comme Burroughs.

### 3.2. *Cut-up et effet de prédiction*

Le deuxième choc, après celui de la drogue, sera pour Burroughs la découverte accidentelle du *cut-up*, une technique de collage littéraire qui lui servira non seulement d'accélérateur stylistique, mais aussi, comme la drogue, de révélateur – révélateur, cette fois, des liens étroits, pour ne pas dire biologiques, entre langage et contrôle. Burroughs prolonge, grâce au cut-up, ses intuitions les plus organicistes quant aux racines du contrôle. Sa technique lui fait prendre conscience que le pouvoir est inscrit dans la langue : le langage est inséparable du corps qu'il investit, nous sommes son hôte. L'un des aphorismes les plus répétés de Burroughs, « Le mot est un virus », est à prendre strictement à la lettre.

Or, avec l'intensification sans précédent des nouvelles technologies et des moyens de communication de masse, Burroughs a le sentiment de vivre un véritable basculement dans notre rapport au langage. La multiplication des médias d'information, de l'industrie des loisirs sont, dans ce contexte, perçus par Burroughs comme autant de vecteurs d'intoxication. Dans les termes de sa narration, la condition de l'homme à l'ère du contrôle et de l'information, c'est cette expérience de dépossession, d'abolition de la distinction privé/public que fait un personnage de *La Machine Molle* : « Je suis un agent public et je ne sais pas pour qui je travaille, je reçois mes instructions d'affiches, de journaux, de bribes de conversation que je dérobe dans l'atmosphère comme un vautour arrache les entrailles d'autres bouches. De toute façon, je ne réussis pas à mettre mes travaux à jour... » (Burroughs, [1960] 1994 : 44).

Le diagnostic paraît aussi désespéré que celui de Negri et Hardt, et pour cause : il repose sur le même argument. Mais Burroughs ne nous laisse pas sans moyens de résister. Ses propositions sont aussi étonnantes, et probablement aussi chimériques que la conception du pouvoir qui les sous-tendent. Elles témoignent cependant d'une puissante imagination contre-utopique et d'un stupéfiant rapport à la temporalité qui complétera utilement notre approche des futurs antérieurs. En outre, ces formes d'action correspondent à des pratiques sociales de lutte et de résistance qui ont été réellement expérimentées ; elles méritent en cela notre attention.

Le ressort de la démonstration est le suivant. Puisqu'il n'y a de toute façon pas de choix, sinon celui auquel la « machine » nous contraint ; puisqu'il n'y a pas de « dehors » du langage, ni de

point de vue extérieur au contrôle ; puisque toutes les positions sont pré-programmées, il ne reste qu'à prendre appui sur le contrôle, à s'installer dans son immanence et à s'attaquer ainsi à la machine qui distribue les positions. Le cut-up intervient ici à un autre niveau. La réalité qui s'impose à nous comme la plus naturelle, c'est celle du contrôle, et elle passe par les mots et la communication : c'est un flux de signes, d'images et de sons. Intervenir sur ces lignes de flux, revient donc à intervenir directement sur la réalité. Changer la syntaxe d'une ligne de mots, c'est compromettre l'intégrité du message, c'est déjà déjouer le contrôle.

L'hypothèse que fait Burroughs est celle d'un monde pré-enregistré : « La théorie d'un univers préenregistré est vénérable, et beaucoup de gens l'ont crue, surtout ceux qui chemin faisant ont cru en leur "destin" comme ils l'appellent. La conception arabe de la fatalité : *Mektoub*, c'est écrit. Ça remonte au calendrier du contrôle maya ; c'est écrit. Et qu'y est-il écrit ? Aucun doute, un matériau semblable à celui de la bande magnétique, mais infiniment plus sophistiqué » (Burroughs, 1996, p 90). La réalité étant littéralement composée de lignes d'association de mots et d'images, d'instructions virales qui constituent la machine de contrôle, l'idée de Burroughs est donc de s'attaquer au montage même, en intervenant directement, avec des ciseaux et de la colle, sur la bande d'enregistrement du réel : « la seule chose qui n'est pas pré-enregistrée dans un univers pré-enregistré, c'est le pré-enregistrement lui-même » (p. 91).

Après avoir révélé à Burroughs l'essence même du langage et son intrication au contrôle, le cut-up lui ouvre ainsi une voie d'exploration de la temporalité : les points d'insertion obtenus sur le banc de montage laissent filtrer des événements appartenant à d'autres segments de l'immense bande magnétique que constitue la réalité : « Je dirais que l'expérience la plus intéressante que j'aie faite avec cette technique [du magnétophone] était le fait de réaliser que, lorsque vous pliez et coupez, vous n'obtenez pas simplement des juxtapositions de mots dues au hasard, mais qu'elles signifient souvent quelque chose. La plupart du temps, ces significations se rapportent à quelque événement futur. J'ai fait beaucoup de cut-ups et j'ai constaté plus tard qu'ils se rapportaient à une chose lue dans un journal, dans un livre, ou à un événement. Pour donner un exemple précis, j'ai fait un cut-up d'un texte écrit par Mr. Getty, je crois pour *Time and Tide*. Il est sorti de ce cut-up : "C'est une mauvaise chose que d'intenter un procès à votre père." Trois ans plus tard, son fils lui a intenté un procès. Il se peut que les

événements soient pré-écrits et pré-enregistrés, et que quand on coupe les lignes verbales, l'avenir filtre. » (Burroughs, 1979, p. 47)

Le cut-up génère un effet de prédiction. Il n'y a pour Burroughs aucune contradiction à affirmer simultanément que le monde est pré-déterminé, mais qu'il est possible de le modifier ; que le temps s'écoule de manière linéaire, mais qu'il peut remonter du futur au présent. La pratique du cut-up permet à Burroughs de construire un « dehors » et d'occuper ainsi, dans un univers prédéterminé, le rôle du prédéterminateur (Burroughs, 1996, p 90). Sa technique de montage sera pour lui une pratique littéraire et un projet de connaissance : un outil de *diagnostic* (il agit comme révélateur de l'état de la société), un appareil à *pronostic* (il met en évidence des « points d'intersection » temporels et permet ainsi le futur de s'écouler par ces points dans le présent), et un moyen d'intervention, une prise sur le monde.

À sa façon, la posture burroughsienne est comparable à celle du « catastrophisme éclairé ». Toutes deux tentent de construire un point d'appui pragmatique en posant le futur (Burroughs) et la catastrophe (Dupuy) comme nécessaires et certains. Leurs dispositifs sont censés restaurer une puissance d'action qui permet d'éviter le pire dans un monde d'irréversibilités.

#### 4. Conclusion : comment changer un futur nécessairement déjà survenu ?

La notion de futur antérieur nous a permis de circuler entre des pratiques discursives hétérogènes qui ont toutes en commun d'assumer un paradoxe : c'est en le décrivant comme nécessairement déjà survenu qu'un scénario du pire peut être évité. Orwell et Garfinkel, Deleuze et Burroughs ont chacun dénoncé un basculement vers une configuration de surveillance et de contrôle social qui, si elle devait réussir à devenir le nouveau cadre de notre existence, signifierait la fin de la liberté humaine en rendant toute résistance marginale (Orwell) ou inopérante (Burroughs). Puissamment anti-utopique, l'imaginaire politique mis en œuvre agit selon une logique de l'*alerte*.

Chacun des dispositifs décrits réalise également une *mise en intrigue* différente du basculement historique envisagé : un « après » cauchemardesque doit succéder à un « avant » qui, s'il ne valait guère mieux, avait au moins le mérite d'être vivable. Pour fonctionner

correctement, l'intrigue suppose l'emploi d'un personnel narratif et de rôles récurrents, notamment celui de prédécesseur : Orwell est le précédent uchronique de Garfinkel, qui doit disqualifier *1984* pour rendre crédible et tangible la nouvelle menace qu'il dénonce ; Burroughs est le précédent prophétique de Deleuze, qui doit s'appuyer sur lui pour conférer à son texte sa valeur d'avertissement au futur antérieur<sup>106</sup>.

La lecture d'un texte fonctionnant au futur antérieur peut se révéler une expérience parfaitement décourageante. Tout paraît déjà trop tard et perdu d'avance ; mais c'est parce qu'ils adoptent cette posture que ces auteurs semblent offrir de nouvelles *prises* à l'action. Sur un plan intellectuel, et en particulier sur le plan de la théorie politique, ces textes paraissent souvent ruineux et délirants ; sur le plan pragmatique, ce sont eux qui ouvrent de nouvelles voies.

Enfin, sur le plan de l'histoire des idées et des anti-utopies en particulier, il faut prendre acte d'une profonde mutation de la postérité orwellienne. Il n'est pas question d'affirmer que les « sociétés de contrôle » (ou tout autre expression désignant la même réalité) seraient devenues notre nouvelle anti-utopie. En revanche, que des auteurs comme Garfinkel et Deleuze parviennent à des conclusions si proches, en termes d'évolution du contrôle social, au départ de disciplines et de prises de parole si différentes, sur une période si courte, constitue en soi un indice puissant et révélateur qu'un changement social de grande dimension est à l'œuvre. Ceci nous conforte dans la conviction plus générale que la fiction, loin de devoir être cantonnée au rôle d'objet pour les sciences humaines, constitue aussi un puissant analyseur et un moteur de connaissance à part entière<sup>107</sup>.

---

<sup>106</sup> Même s'il est réputé avoir reconnu le basculement vers les sociétés de contrôle, Foucault, en revanche, n'est pas le précédent historique de Negri et Hardt, dont le texte ne fonctionne pas comme un futur antérieur. Il sert, en revanche, de prédécesseur légitime pour Deleuze, pour qui il vient renforcer le rôle de Burroughs.

<sup>107</sup> Voir Lecercle, Schusterman (2002). Pour une approche traditionnelle du recours pédagogique à la fiction, voir Coser ([1963] 1972).



**TEXTE 4**

**Argument du contrôle et scénarisation :  
Une approche narrative du pouvoir**

## TEXTE 4

### **Argument du contrôle et scénarisation : une approche narrative du pouvoir<sup>108</sup>**

#### **1. Introduction**

##### *1.1. Quatre dispositifs*

1. « Physiognomic scrutinizer » est une installation de l'artiste hollandais Marnix de Nijs, créée à l'origine en 2008 pour le Touch Me Festival de Zagreb — un festival interdisciplinaire qui, tous les trois ans, interroge le rôle de la science et des technologies dans ses rapports avec l'art et la société<sup>109</sup>. Placé cette année-là sous le thème de l'impératif hédoniste (« Feel Better ! »), le festival prenait appui sur « des paradigmes expliquant comment, dans les systèmes politiques et sociaux contemporains, la question de la stabilité et du contrôle a été détourné du domaine de la répression et du pouvoir pour celui du bonheur et du plaisir »<sup>110</sup>. Le dispositif imaginé par de Nijs se présente comme un portique de sécurité, semblable à ceux

---

<sup>108</sup> In Sophie WINTGENS et Grégory PIET (dir.) (2011), *La Puissance : débats autour des jeux et des enjeux du pouvoir*, Actes des Après-midis de recherche du Département de Science politique de l'ULg, 2011/2, Liège : Les Éditions de l'Université de Liège, p. 21-46. Texte (remanié en vue de la publication en volume) de la communication présentée le 27 avril 2011 lors du 4<sup>e</sup> Après-midis de recherche du Département de Science politique de l'ULg.

<sup>109</sup> [http://www.marnixdenijs.nl/physiognomic\\_scrutinizer](http://www.marnixdenijs.nl/physiognomic_scrutinizer)

L'installation a ensuite été présentée à Rotterdam, puis à Lille dans le cadre de l'exposition « Paranoïa ».

<sup>110</sup> <http://www.kontejner.org/touch-me-festival-2008-english> (page d'accueil de l'archive du Festival ; notre traduction).

que l'on trouve à l'entrée d'endroits publics réclamant une surveillance et une protection particulières (aéroports, gares, stades de football). Le visiteur faisant face au portique est invité à décliner son identité par une voix synthétisée sortie de deux haut-parleurs. Une caméra digitale réalise alors un *screening* de son visage et le compare à une banque de données contenant le profil de 150 célébrités scandaleuses, d'hier et d'aujourd'hui. Le résultat est immédiatement communiqué à l'intéressé qui découvre, sur un écran en hauteur au-delà du portique et bien visible des autres visiteurs, à quelle personnalité controversée la machine lui a trouvé une ressemblance.

2. L'installation de l'Américain Oliver Lutz est d'une lisibilité moins immédiate. Un simple rectangle noir sur le mur d'une salle : voilà ce qu'aperçoit, au premier abord, le visiteur de l'exposition photographique consacrée en 2010 par la Tate Modern de Londres au thème de la surveillance et du voyeurisme<sup>111</sup>. Face au mur, un moniteur disposé sur un socle montre une image fixe dont le rôle dans ce qui s'avère finalement un dispositif de projection inversé s'éclaircit de manière tragique pour le visiteur : le moniteur est en réalité un écran vidéo doté d'une caméra qui capte et détache sa silhouette sur le fond noir, pour mieux l'incruster à l'intérieur de l'image. Cette image, c'est celle d'un groupe de personnes montrant toute leur satisfaction au pied du corps de Leo Frank qu'ils viennent de lyncher, sans omettre d'immortaliser la scène<sup>112</sup>. Inséré dans l'image parmi les acteurs du drame, le visiteur est contraint par le dispositif de participer à une scène historique dont il se découvre figurant.

3. « Iraq War Ends », « Nation Sets Its Sight on Building Sane Economy », « Maximum Wage Law Succeeds », « Ex-Secretary Apologizes for W.M.D. Scare » : tels étaient quelques-uns des titres que certains lecteurs du *New York Times* ont pu lire, n'osant sans doute en croire leurs yeux, le matin du 12 novembre 2008, en pleine tourmente financière et alors que les États-Unis n'ont toujours annoncé de plan pour le retrait de leurs troupes en Irak. Vaste projet collaboratif ayant nécessité le recours à un véritable bataillon de volontaires, de rédacteurs et

<sup>111</sup> [http://www.oliverlutz.com/oliverlutz\\_prjct\\_lfrnk.htm](http://www.oliverlutz.com/oliverlutz_prjct_lfrnk.htm)

<sup>112</sup> Leo Frank était un Juif-Américain qui avait été accusé du meurtre d'une jeune ouvrière de 13 ans à Atlanta. Quand, en 1915, sa condamnation à mort a été commuée en emprisonnement à vie, un groupe de citoyens de la ville de Marietta, Géorgie, composé pour la plupart de notables et de figures locales, se sont organisés en commando pour l'enlever de prison et le lyncher. L'affaire est restée célèbre aux États-Unis, le procès de Leo Frank ayant donné lieu à la fois à une résurgence de l'antisémitisme, mais aussi à un grand mouvement de soutien qui a fini par donner naissance à l'Anti-Defamation League.

de conseillers réunis à l'initiative des Yes Men et de l'AntiAdvertisingAgency<sup>113</sup>, ce faux numéro du quotidien américain imprimé à 80.000 exemplaires avec sa fausse « Une » aura, pour un bref instant, plongé ses lecteurs, simples passants, usagers des transports en commun de New York, dans un véritable inventaire de mesures utopiques, entrouvrant la porte d'un autre monde où les universités seraient gratuites et les compagnies pétrolières nationalisées, de manière à financer la recherche sur les énergies renouvelables.

4. Le collectif grenoblois Pièces & Main d'œuvre (P&MO) tente, depuis une dizaine d'années, d'alerter l'opinion publique sur les risques liés aux nanotechnologies — qu'ils préfèrent appeler « nécrotechnologies ». Leur opération, comparable par son *modus operandi* à la falsification du *New York Times*, consistait à distribuer gratuitement 20.000 exemplaires d'un prospectus d'information d'assez belle facture, au format A3, censé émaner du Conseil Général de l'Isère. Le citoyen y découvrait un nouveau projet de carte d'identité électronique qui centraliserait données biométriques et informations bancaires, annoncé comme devant « remplacer avantageusement tous les documents actuels », avec le soutien des autorités locales et l'aval de la CNIL<sup>114</sup>. Si le document était un faux, il a réussi à piéger de nombreux Grenoblois qui ont assailli les numéros d'information du Conseil Général (quant à eux authentiques) figurant sur le feuillet. Malgré une série d'indices de fictionalité disséminés dans le document, celui-ci ne pouvait produire son plein impact qu'en se faisant passer pour vrai et ainsi paraître suffisamment crédible aux locaux — Grenoble dispose d'un « pôle numérique et logiciel » avec de nombreuses entreprises d'innovation dans les nanotechnologies qui en font une sorte de « Silicon Valley européenne ».

## 1.2. Métalepses

Relevons trois premiers traits qu'ont en commun ces dispositifs. Tout d'abord, au niveau le plus manifeste, ils se livrent, sous une forme artistique ou culturelle, à une forme de dénonciation *critique* de certaines configurations de pouvoir. Pour l'installation de Marnix de

<sup>113</sup> <http://www.nytimes-se.com/>

<http://antiadvertisingagency.com/project/the-new-york-times-special-edition/>

Voir aussi : <http://laughingsquid.com/the-yes-men-distribute-fake-new-york-times-iraq-war-ends/>

<sup>114</sup> [http://www.piecesetmaindoeuvre.com/spip.php?page=resume&id\\_article=27](http://www.piecesetmaindoeuvre.com/spip.php?page=resume&id_article=27)

<http://www.lemonde.fr/web/article/0,1-0,36-660498,0.html>

Nijs, cette disposition était sollicitée par le contrat de lecture : le discours d'escorte des organisateurs du Touch Me Festival invitait explicitement leurs visiteurs à une exploration critique de la thématique envisagée, en brouillant la frontière entre soumission ludique et participation forcée à un dispositif de sécurité intrusif et stigmatisant. D'où, cette deuxième propriété : les quatre créations de la série agissent de manière *participative*, en nous incorporant à leur fonctionnement. Ils brouillent nos cadres d'interaction, mettent en intrigue notre comportement, nous intègrent à un récit auquel nous ne devons pas prendre part. Les faux journaux introduisent une confusion entre deux mondes dont l'un (l'avenir radieux des Yes Men ; celui, plus sombre, de P&MO), qui n'existe qu'à l'état de possible, aura été, pour un moment d'intensité et de longueur variables, confondu avec le monde actuel, nécessitant chez le lecteur un travail d'ajustement interprétatif pour les dissocier et restaurer leur opposition. Enfin, parce qu'ils sont critiques et participatifs, ces dispositifs cherchent à induire chez nous une série de *réactions* dont certaines au moins, mais pas toutes, sont prédéterminées par le dispositif même. On peut dire que chacun représente un petit récit sur le pouvoir, mais exerce aussi un pouvoir qui est celui du récit : une capacité transformatrice qui permet une reconfiguration de notre expérience.

Ces trois caractéristiques peuvent être réunis et exprimés par une propriété essentielle qui est en réalité un effet de leur mode d'intervention dans le monde : leur fonctionnement *métaleptique* (Genette 2004 ; Pier et Schaeffer 2005). La métalepse désigne, en narratologie, la manière dont un récit franchit en quelque sorte ses propres « seuils » narratifs : tout à coup, le personnage de dessin animé sort de l'écran et se met à courir après le spectateur ; ou alors, le lecteur d'un roman de Charlotte Brontë se retrouve immergé dans le monde de *Jane Eyre* et se met à engager la conversation avec son héroïne favorite<sup>115</sup> ; à moins que le narrateur ne se mette lui-même à s'adresser fictivement à son lecteur à l'intérieur du roman, et le lecteur de lui répondre, comme dans *Jacques le Fataliste*, fiction paradigmatique de la métalepse. Plus qu'un simple procédé narratif ou un effet plaisant propre à certains récits à ce point conscients d'eux-mêmes qu'ils dénoncent leur fonctionnement, la métalepse est un phénomène

---

<sup>115</sup> C'est l'argument à l'origine de *L'Affaire Jane Eyre*, premier volet de la série consacrée par le romancier britannique Jasper Fforde (2001) à la détective littéraire Thursday Next, capable de pénétrer et de voyager dans les mondes possibles narratifs — et même de visiter leur fabrique, véritable bibliothèque borgésienne, lieu matriciel de toutes les histoires à écrire, à lire et à vivre, univers lui-même doté de ses propres règles de fonctionnement que découvre petit à petit l'héroïne. Pour une discussion sur les enjeux de la série de Fforde du point de vue d'une théorie des mondes possibles, voir Saint-Gelais (2010).

proprement politique sur lequel insiste particulièrement Yves Citton dans un ouvrage sur le pouvoir du récit (2010) dont nous voudrions tester et prolonger ici les hypothèses.

Dans notre série d'exemples, le « seuil » à franchir peut être un passage effectif à travers un objet tridimensionnel, comme le portique de Marnix de Nijs, qui attire notre attention sur le basculement de monde, la possibilité de changement d'état impliquée par les instruments des politiques de vigilance et de sécurité. Pour les deux installations d'art contemporain décrites, la métalepse est d'autant plus visible qu'elle s'accompagne d'une certaine violence sur le plan symbolique : vous déambuliez dans une exposition et vous voilà d'un coup littéralement incrusté à l'image, membre d'un groupe de lyncheurs sudistes ; ou exposé à la vigilance paranoïaque d'une machine conçue pour vous confondre et jeter sur vous l'opprobre.

Pour les mystifications des Yes Men et de P&MO, c'est à un autre niveau qu'opère la métalepse. Le lecteur doit réaliser, au terme d'un travail d'inférence, que ce qu'il a sous les yeux n'est pas « en train se passer », mais constitue une dénonciation de ce que le futur pourrait lui réserver. D'abord pris au sérieux, le tract ne vient pas rompre la trame du quotidien : c'est une fois le « montage » révélé que le citoyen grenoblois ou l'utilisateur new-yorkais réalise un saut fictionnel et temporel dans un futur qui n'est pas le nôtre, mais qui pourrait l'être, et qui est décrit comme *déjà advenu*. De sorte qu'au moment où il « réalise » le saut (l'effectuant *et* s'apercevant qu'il l'effectue), il n'est déjà plus dans le monde (à présent) fictionnel qu'on lui décrivait comme le sien, mais l'envisage seulement comme possible, contenu dans les virtualités de son monde actuel. C'est donc un travail de mise en intrigue assez complexe que suscitent ces impostures, qui mêlent différentes temporalités et plans d'énonciation, au service d'une capacité critique qu'ils présupposent et cherchent même à renforcer<sup>116</sup>.

### *1.3. Ironie et empowerment*

Conçus pour déclencher un processus d'inférence, ces quatre dispositifs requièrent la participation active du destinataire, sans toutefois présumer entièrement de l'interprétation

---

<sup>116</sup> Dans un précédent travail (Claisse, 2010), nous avons développé la notion de « futur antérieur » pour rendre compte de ce travail complexe du « déjà advenu » en tant que répertoire et prise pour l'action, particulièrement présent dans le récit d'anticipation dystopique (avec Orwell comme horizon ou « précédent uchronique »), mais aussi dans la philosophie politique (Deleuze, 1990 ; Negri & Hardt, 1999) et les sciences sociales (Dupuy, 2002).

qu'en fournira ce dernier. Lutz peut nous faire réfléchir à notre complaisance à l'égard des représentations de la violence ; de Nijs aux conséquences pour la démocratie de l'extension de la surveillance à des fins sécuritaires ; P&MO au potentiel liberticide contenu dans les nouvelles technologies d'identification. Toutefois, le mode de fonctionnement ces dispositifs présuppose trop peu d'informations pour produire à eux seuls leurs conditions de félicité interprétative. À des degrés divers, ils procèdent en effet à une mise à distance *ironique* sans laquelle le saut métaleptique ne peut se produire : si Pièces et Main d'œuvre ou les Yes Men étaient plus explicites quant à leurs intentions et dénonçaient d'emblée leur dispositif comme fictionnel, ils installeraient le lecteur dans une zone de confort herméneutique incompatible avec l'effet visé. Le minimum d'indices et d'instructions doit déclencher un effort interprétatif maximal qui se paie d'une récompense à la hauteur de l'investissement réalisé. Ce sont les codes du monde actuel qui doivent être projetés et testés sur l'objet opérant le basculement métaleptique<sup>117</sup>.

La distance ironique qui commande le dispositif doit ainsi, au terme du travail d'inférence, être réappropriée par la cible (visiteur ou lecteur) et devenir progressivement sa propre disposition à l'égard de l'objet troublant qu'il a sous les yeux. Cette distance est aussi celle qu'il vous restera toujours par rapport au saut métaleptique que vous venez de franchir : vous savez, dans le cas de Lutz et de Nijs, que vous n'avez, en réalité, pas vraiment changé d'univers, celui du contexte muséal ou de la galerie d'art ; vous comprenez, dans le cas des Yes Men et de P&MO, que le futur qui vous a été décrit n'est précisément que cela, un futur possible à construire ou à éviter. Vous pouvez feindre, avec le dispositif, d'y croire, comme vous faites semblant de croire aux aventures fictionnelles que vous lisez dans les romans ou que vous voyez au cinéma, tout en sachant qu'au fond rien de tout cela n'est pas vrai. À tout moment, vous conservez votre capacité critique ; celle-ci est même requise pour que ces dispositifs produisent leurs effets.

En somme, on pourrait dire que ces quatre dispositifs visent, chacun à leur manière, par une série de procédés de mise en intrigue (dont la métalepse), à l'« encapacitation », l'*empowerment* de leur destinataire : augmenter leur puissance d'agir, en l'occurrence en

---

<sup>117</sup> À user de la distance comme d'une arme dans une négociation interprétative, on s'expose évidemment à une certaine vulnérabilité : l'ironiste peut être pris au pied de la lettre, le visiteur blasé manquer d'attention, le lecteur s'empêtrer dans les niveaux narratifs et, pour recouper l'information qu'il a sous les yeux, téléphoner au Conseil Général de l'Isère, pour enfin maudire l'auteur de cette mauvaise blague.

aiguïssant leur compétence critique et leur sensibilité au possible. Comment y parviennent-ils ? Qu'est-ce que leur description avec des outils « narratologiques » apporte au politologue ? Quels sont les enjeux méthodologiques pour la discipline ? C'est à ces questions que la suite de cette contribution tentera de répondre.

Pour ce faire, nous procéderons en deux temps. Il s'agira tout d'abord de rapprocher un certain nombre de définitions modernes du pouvoir afin de montrer les affinités qu'elles entretiennent avec les propriétés du récit tel que l'analyse la narratologie. Notre hypothèse est que le pouvoir envisagé comme *relation* comprend déjà, en réalité, toutes les composantes nécessaires au fonctionnement d'un récit. À la suite d'Yves Citton (2010), nous appellerons « scénarisation » cette modalité narrative du pouvoir.

Nous explorerons ensuite une version « dégradée » de cette conception relationnelle du pouvoir. Celle-ci comporte en effet un risque de régression, que nous qualifions d'« argument du contrôle » : si la scénarisation du comportement d'autrui laisse toujours, comme en interstice, la possibilité d'une « contre-scénarisation », quelle serait la portée réelle de celle-ci s'il fallait comprendre que la scénarisation prédétermine également les tentatives de la contrecarrer, de sorte que rien ne lui échapperait jamais vraiment ? Quelles conséquences une telle représentation du pouvoir a-t-elle sur les individus et les groupes qui y souscrivent ? À quoi ressemblerait une contre-scénarisation réussie dans un monde où la liberté ne serait que la prise par laquelle le pouvoir s'assure du bon déroulement des scénarios qu'il a prévus ?

## 2. Pouvoir et récit

### 2.1. Quelques définitions modernes du pouvoir

Les définitions désormais classiques dont nous partirons ont en commun d'envisager le pouvoir non comme une « substance », quelque chose que « détiendraient » les individus, mais comme une *relation*, un mode d'échange dynamique entre des personnes ou des groupes<sup>118</sup>.

---

<sup>118</sup> Ces conceptions font aujourd'hui partie de la culture commune de nombreux sociologues et politologues et ne peuvent évidemment plus prétendre à aucune force de rupture.



Première définition, celle de Robert A. Dahl qui a permis d'amorcer le basculement vers une représentation relationnelle du pouvoir. Dahl entend le pouvoir comme la « capacité d'une personne A d'obtenir qu'une personne B fasse quelque chose qu'elle n'aurait pas fait sans l'intervention de A »<sup>119</sup>. Si le pouvoir y est encore défini comme une sorte d'attribut de A, au moins est-il désormais inséré dans une dynamique relationnelle : le pouvoir ne se comprend que comme un phénomène se produisant entre deux individus ou entités, « among people ». C'est aussi une mesure probabiliste : désormais et pour longtemps, le pouvoir est envisagé comme la *possibilité* d'agir sur d'autres individus, qui doit donc être liée à la probabilité d'occurrence d'un événement et à la mesure qu'on peut éventuellement en faire. Dans les conclusions de son article, Dahl imagine un dialogue entre un tenant de sa conception et un chercheur sceptique qui, devant les difficultés qu'il y aurait à trouver des données permettant d'opérationnaliser une telle définition, doute qu'il s'agisse d'une découverte rendant compte de la pluralité de concepts de pouvoir et suggère d'abandonner purement et simplement un terme aussi confus. Mais Dahl se donne le dernier mot : avec cette définition, on dispose d'une sorte de standard qui permet de lui comparer d'éventuels candidats et de corriger ses lacunes et déficiences.

C'est à cette tâche d'amélioration que s'attèleront tous ceux qui s'inscriront dans ce programme de recherche. Dans leur ouvrage clé pour le développement de la sociologie française des organisations, Crozier et Friedberg proposeront une paraphrase de la définition de Dahl qui insiste sur sa dimension asymétrique : « le pouvoir de A sur B correspond à la capacité de A d'obtenir que dans sa négociation avec B les termes de l'échange lui soient favorables » (1981 : 69). Ce qui s'échange dans cette relation, ce ne sont donc pas des forces, mais plutôt ce qu'ils appellent, bien avant Foucault (sur qui nous allons revenir) des « possibilités d'action » : A ne cherche pas à « mesurer ses forces » avec B, il cherche à « obtenir de B un comportement dont dépend sa propre capacité d'action » (*ibid.*). Asymétrique (sans quoi il ne saurait être question de pouvoir), la relation est donc en réalité réciproque et bilatérale : plus B est capable de « négocier », de marchander sa volonté de faire ce que A veut de lui, plus sa marge de manœuvre (son « degré de liberté ») est grande et plus la relation lui est favorable. Dans la version ultime de cette conception, fruit de plus de vingt ans d'observation empirique et d'affinement théorique, Friedberg définit le pouvoir comme

<sup>119</sup> Cité par Crozier et Friedberg (1981 : 65), dont nous reprenons la traduction. Dahl dit précisément : « My intuitive idea of power, then, is something like this : A has power over B to the extent that he can get B to do something that B would not otherwise do » (Dahl, 1957: 202-203).

« l'échange déséquilibré de possibilités d'action, c'est-à-dire de comportements entre un ensemble d'acteurs individuels et/ou collectifs » (1997 : 123).

Or, à la même époque que Crozier et Friedberg, mais dans une toute autre tradition de pensée, Michel Foucault fait de son côté la même découverte. Dans un article tardif paru en 1982<sup>120</sup>, il revient sur son travail et donne de la notion de pouvoir une définition assez similaire à celle de la sociologie des organisations :

[Le pouvoir] est un ensemble d'actions sur des actions possibles ; il opère sur le champ de possibilités où vient s'inscrire le comportement de sujets agissants ; il incite, il induit, il détourne, il facilite ou rend plus difficile, il élargit ou il limite, il rend plus ou moins probable ; (...) il est bien toujours une manière d'agir sur un ou sur des sujets agissants, et ce tant qu'ils agissent ou sont susceptibles d'agir. Une action sur des actions.<sup>121</sup>

Le recours à des termes comme « probable », « susceptible » ou « éventuel » inscrit la démarche de Foucault dans la tradition inaugurée par Dahl : « gouverner, c'est structurer le champ d'action éventuel des autres » ; « l'exercice du pouvoir consiste à 'conduire des conduites' et à aménager la probabilité » (*ibid.*). Foucault insiste sur le fait que le pouvoir « ne s'exerce que sur des sujets libres, et en tant qu'ils sont libres — (...) des sujets individuels ou collectifs qui ont devant eux un champ de possibilité où plusieurs conduites, plusieurs réactions et divers modes de comportement vont prendre place » (*ibid.*).

Le fait qu'une telle découverte ait été faite au même moment dans des traditions si opposées peut être considéré comme une forme de validation. En revenir aujourd'hui à une conception substantive du pouvoir serait une régression sur le plan scientifique. Plus remarquable encore, ces deux filières ne se rencontrent jamais<sup>122</sup>, et vont déboucher sur deux traditions très

<sup>120</sup> D'abord publié en tant qu'inédit, en anglais, dans l'ouvrage de Dreyfus et Rabinow, puis repris dans la traduction française du même ouvrage (Foucault, 1984), et enfin dans les *Dits et Écrits*.

<sup>121</sup> « Le sujet et le pouvoir », in *Dits et Écrits*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto » vol. II, p. 1056.

<sup>122</sup> À notre connaissance, ni Crozier ni Dahl ne sont cités chez Foucault. Quant à Crozier et Friedberg, ils consacrent une note de bas de page assassine à *La Volonté de savoir*, dans laquelle ils expriment leur doute quant à la rupture que devrait impliquer la conception relationnelle du pouvoir nouvellement introduite dans l'œuvre de Foucault : « L'exposé très articulé de cette nouvelle conceptualisation du pouvoir (...) apparaît un peu comme une idée abstraite, comme une greffe qui a du mal à prendre racine dans un raisonnement par ailleurs constitué et qui n'est pas véritablement repensé ni dans sa visée d'ensemble ni dans sa démarche générale. » (1981 : 30-31) En somme, disent Crozier et Friedberg, si Foucault prenait davantage au sérieux les conséquences de sa nouvelle conceptualisation pour son travail, il devrait faire passer l'analyse du discours au second plan et se consacrer à l'analyse empirique et concrète de situations centrées sur l'acteur et la structure de son champ d'action.

différentes : dans une optique qu'on pourrait qualifier de « libérale », la sociologie des organisations va insister sur les degrés de liberté laissés à *B*, lequel va tâcher de se ménager des « zones d'incertitude », de rendre son comportement imprévisible par rapport à *A*. C'est aussi un courant très attaché à la description empirique de situations concrètes. De son côté, après le décès de Foucault, la tradition qui se revendique de lui conservera son orientation philosophique discursive, s'attachant davantage à l'élucidation et à la dénonciation critique de changements macro-sociaux.

C'est qu'il manque en réalité, dans l'approche foucauldienne du pouvoir, la notion d'*échange* qui faisait de la définition de Crozier et Friedberg une définition complètement relationnelle impliquant une véritable réciprocité. À y regarder de plus près, personne ne semble agir dans les définitions données par Foucault : le « pouvoir » est seul acteur agissant, *A* et *B* ont disparu au profit de verbes (« inciter », « induire », « détourner », « faciliter », « élargir », « limiter », etc.) dont les sujets et les objets ont été escamotés. En rendant le pouvoir à sa dynamique relationnelle, Foucault et ses continuateurs ne sont en réalité pas loin de l'apostasier à nouveau. Or, avec l'atténuation de cette dimension d'échange, le risque est grand de retomber dans la conception substantive du pouvoir avec laquelle il fallait rompre : c'est cette régression que nous analyserons plus loin sous l'expression « argument du contrôle ».

## 2.2. *Le pouvoir de scénarisation*

Qu'on se situe dans la tradition « libérale » ou foucauldienne d'analyse du pouvoir, la conception relationnelle du pouvoir que toutes deux mettent en évidence comporte en fait la plupart des composants d'un *récit*.

Pour le montrer, faisons, avec le philosophe américain Daniel Dennett, un dernier détour par la cybernétique et la théorie des systèmes de contrôle : « *A* contrôle *B* si et seulement si la relation entre *A* et *B* est telle que *A* peut mettre (*drive*) *B* dans n'importe quel état parmi le registre normal d'états dans lesquels *A* souhaite que *B* se trouve » (2002 : 52, notre

traduction)<sup>123</sup>. On retrouve ici, exprimés en termes plus neutres, quelques-uns des traits des définitions précédentes, mais aussi des éléments qui ne s’y trouvaient pas :

- le contrôlé (*B*), doit avoir un certain nombre d'*états possibles*, qui peuvent être de n’importe quel ordre — affects, désirs, croyances, représentations, cognitions.
- le contrôleur (*A*) a lui aussi des désirs, mais ce sont des désirs *à propos* des états dans lesquels il souhaite que *B* se trouve, des « méta-désirs », en quelque sorte.
- *B* peut très bien avoir, lui aussi, des désirs à propos des désirs de *A* ; seulement, et c’est la seule chose que présume cette définition, *B* ne contrôle *A* que s’il est en mesure de l’amener à cet état particulier : sinon, *B* ne contrôle pas *A*.

Dire que cette définition engage les composants fondamentaux d’un récit signifie qu’on pourrait largement substituer un verbe comme « scénariser » à « contrôler » dans la définition reprise par Dennett : *B* se trouve « scénarisé » par *A* si *A* parvient à induire chez *B* une séquence d’actions qui l’amènera dans l’état où *A* souhaite que *B* soit. Cette séquence d’actions n’est pas nécessairement linéaire : elle peut connaître des ajustements et comporte une part d’incertitude, qui est liée à la marge de manœuvre dont dispose *B*. Notre pari méthodologique est le suivant : tant la séquence d’action de *B* que la stratégie menée par *A* (à laquelle correspond aussi une séquence d’actions, que *B* peut essayer de scénariser) *peuvent être décrites comme un récit. Scénariser l’action de quelqu’un revient bien à la contrôler, et réciproquement*. C’est bien une « action sur des actions possibles » (Foucault) ou un « échange déséquilibré de possibilités d’actions » (Friedberg).

Dans la tradition de la sémiotique narrative des années 70, Citton donne au récit la définition minimale de « *transformation d’états* affectant le rapport d’un certain sujet avec un certain objet » (2010 : 70). Les formalistes russes qualifiaient d’*épreuves* les situations narratives qui engageaient la possibilité de telles transformations. Après sa redécouverte par la théorie littéraire contemporaine (et une nouvelle éclipse), la notion a été reprise et étendue dans les

---

<sup>123</sup> Dans son travail de clarification analytique du concept de liberté, Dennett propose une théorie évolutionniste qui permet de comprendre l’événement que représente l’apparition de la liberté sur Terre, tout en le rendant compatible avec un cadre strictement déterministe et naturaliste de l’action humaine. Entamé avec *Elbow Room* (1984), ce travail s’est poursuivi avec *Freedom Evolves* (2003).

années quatre-vingt-dix par la sociologie pragmatique, qui en a fait le pivot de son analyse des disputes et des controverses<sup>124</sup>. Elle est également au cœur de la sociologie de la traduction, qui a également et très tôt emprunté à la sémiotique narrative la notion d'« actant » (Callon, 1986). Une lignée théorique forte se dégage ainsi qui conforte le rapprochement fonctionnel des notions de récit et de pouvoir.

Au-delà des notions d'épreuve et de changements d'état, l'homologie entre récit et pouvoir, telle qu'elle apparaît dans la notion de scénarisation, peut être approfondie à l'étude de certains des éléments constitutifs de l'un et de l'autre, que nous allons brièvement passer en revue : rôle du temps ; importance de la focalisation et du narrateur ; distribution des niveaux narratifs<sup>125</sup>.

Tout récit s'inscrivant dans le *temps*, il y a, entre l'action de *A* et la réponse de *B* un décalage. Parce qu'elle se déroule dans le temps du projet, l'action de *A* sur *B* est tout sauf mécanique : entre le méta-désir de *A* à propos des états de *B* et l'issue de l'épreuve, il y a un intervalle qui est celui de l'incertitude et de l'indétermination. On peut également dire, avec Yves Citton, qu'à une « phase d'écriture », au cours de laquelle *A* « scénarise » l'action de *B*, succède une « phase de réalisation » (2010 : 94), qui se déroule en continu, avec de l'improvisation, des réajustements permanents.

Une telle approche du pouvoir présupposerait ensuite ce que la narratologie appelle une *focalisation*, c'est-à-dire un « point de vue » narratif. S'il tend à l'oublier, le politologue n'est lui-même pas étranger au schéma narratif : en tant que *narrateur*, il a le choix de la focalisation. Celle-ci peut être interne (le narrateur tente, de manière compréhensive, de reconstituer le ou les points de vue des actants), externe (il ne prétend à aucun accès privilégié aux états intentionnels des actants, qui ne valent à ses yeux que pour leurs effets observables) ou carrément omnisciente (si, comme dans certaines formes de sociologie, il se dit capable de

---

<sup>124</sup> C'est par exemple ce que fait Chateauraynaud dans *La Faute Professionnelle* quand il définit l'épreuve comme « la possibilité d'un changement d'état », « un moment d'incertitude sur un état de choses », « un moment de détermination d'états de choses » (1991 : 165-166).

<sup>125</sup> Notre liste d'éléments convergents s'écarte de celle de Citton, qui insiste davantage, à ce point de sa démonstration (2010 : 71-72) sur la puissance et l'efficacité du récit (consistance causale, association de valeurs aux états, normes narratives canoniques, capacité structurante et intégrative). Nous gardons et développons en revanche des éléments plus proprement narratologiques qu'il ne fait que mentionner dans sa liste : transformation d'états, déroulement dans le temps, focalisation et personnages.

restituer l'intégralité de la séquence d'actions dans toutes ses dimensions — par exemple, en objectivant un « champ de pratiques » qui recouvre à la fois des positions objectives et des dispositions subjectives à agir inconnues des agents eux-mêmes).

Enfin, la définition du pouvoir répartit entre *A* et *B* quelque chose qui ressemble à des *niveaux narratifs*. La narratologie a accompli une percée décisive quant elle a réussi à articuler les relations entre « histoire », « récit » et « narration »<sup>126</sup>. *A* scénarise *B* dans le sens où il agit sur son monde : il organise son histoire, la séquence d'états qu'il projette de lui voir prendre. Mais la relation est réciproque, les stratégies s'entrecroisent et peuvent échouer : *B* qui, croyant agir selon ses propres désirs, ne fait que suivre en réalité ceux fixés pour lui par *A*, peut plus ou moins dévier du scénario prévu pour lui ou même, à son tour tenter de *contre-scénariser A*. En d'autres termes, *A* évolue à son propre niveau « diégétique » (dans son propre monde narratif), son pouvoir s'arrête où commence la liberté d'action de *B* qu'il tente de détourner à son profit. Comme tout pouvoir, celui du récit fait l'objet d'une distribution certes asymétrique, mais réciproque et partiellement réversible.

Transformation d'états, schéma actantiel, rapport au temps, focalisation et niveaux narratifs : ces éléments minimaux nécessaires à tout récit sont également engagés dans la définition du pouvoir. On peut dire que tout le monde est en permanence occupé à scénariser l'action d'autrui. « Dans quelle histoire suis-je embarqué ? » peut se retraduire en : « Dans l'histoire de qui suis-je embarqué ? » « Qui est en train de raconter mon histoire ? » *A* contrôle *B* s'il est en mesure de déployer les stratégies qui l'amèneront dans l'état dans lequel il souhaite qu'il soit, autrement dit : s'il scénarise son action. La scénarisation est une activité visant à faire dévier un actant de son cours d'action (situé sur sa propre diégèse) pour le faire passer dans la narration de quelqu'un d'autre. C'est aussi en cela qu'elle est *métaleptique* : agir sur les possibilités d'action de quelqu'un, c'est le faire basculer d'un niveau narratif à un autre<sup>127</sup>.

<sup>126</sup> Rappelons que, chez Genette (2007) dont nous reprenons ici la terminologie, l'*histoire* représente le contenu proprement dit, le « signifié » narratif, qu'on appelle aussi le niveau « diégétique », la séquence événementielle mise en scène, le monde auquel elle renvoie. Le *récit* désigne précisément le « texte narratif lui-même » (Genette 2007 : 15), le « signifiant » — c'est, si l'on veut, le niveau où s'opèrent les choix de mise en scène, une même histoire pouvant faire l'objet de récits très différents selon les choix privilégiés. Enfin, la *narration*, renvoie à l'acte narratif, l'énonciation, autrement dit la situation concrète du narrateur s'adressant aux destinataires de son récit.

<sup>127</sup> Énoncé de la sorte, la frontière est très mince qui sépare la scénarisation d'une notion comme celle de traduction (Callon, 1986), dont les différentes étapes (problématiser, intéresser, enrôler, mobiliser) et les

### 3. Argument du contrôle

#### 3.1. Versions savantes

Il reste une difficulté. Si mon action est scénarisée par autrui, si ma liberté n'est que la prise par laquelle quelqu'un agit sur mes possibilités d'action, comment savoir si mon activité de contre-scénarisation ne fait pas elle-même partie du registre d'actions imaginé pour moi ? Mon opposition au scénario projeté sur moi ne fait-elle pas encore partie de ce scénario ? Mes velléités de résistance, les comportements où je crois exprimer un écart ne seraient-ils pas, « en réalité », produits par une instance (narrative) de pouvoir ? Nous proposons d'appeler *argument du contrôle* l'expression d'un doute hyperbolique consistant à prétendre que, quoi que fasse *B*, son action a déjà été prévue par *A*, même — surtout — s'il s'agit d'un acte de résistance, de révolte ou de rébellion. Si *B* résiste, il ne sort pas de la machine narrative, parce que cette position fait partie des états possibles de *B* qu'*A* avait déjà prévus.

L'argument du contrôle marque une rupture avec la conception relationnelle du pouvoir. Dans la mesure où la liberté est à la fois la condition de possibilité de la scénarisation et la limite sur laquelle elle vient buter, il est séduisant mais au fond trivial de penser que le comble d'une scénarisation réussie serait, pour *A*, de mettre *B* dans l'état de désirer librement ce que *A* désire qu'il fasse ou soit. De là à penser que toute liberté est illusoire et renvoie à un état de servitude volontaire, il y a une marge qui celle qui sépare une analyse à vocation « réaliste » du pouvoir, d'un côté, d'une construction imaginaire ou spéculative, de l'autre.

En tant qu'actants engagés dans un cours d'action, ni *A*, ni *B* ne couvrent en effet, par définition, la totalité de l'espace des possibles qui s'offrent à eux. Il s'agit de possibilités limitées, subjectives, « épistémiques » (Chauvier 2010), liées à un certain état de désirs et de croyances. Sans prétendre à l'omniscience, seul un narrateur peut prétendre avoir accès à un catalogue de possibles plus étendu, des possibilités « objectives » liées à une connaissance plus complète du champ d'action. Mais cette capacité d'objectivation n'a elle-même d'autre fondement que de s'être créé un lieu d'où embrasser l'intrigue et « scripter » la séquence d'actions, en disposant des participants à un cours d'action comme de rôles dans un scénario

---

schémas qui les illustrent revêtent une dimension métalectique évidente. Du reste, Callon lui-même n'hésite pas à comparer son « répertoire » (c'est-à-dire son langage de description) à un « récit » (1986 : 176).

ou d'actants dans un schéma narratif. En ce sens, ce lieu est aussi une pure fonction du système narratif, et sa conquête un enjeu de luttes. Autrement dit, c'est à la position de narrateur qu'aspirent les actants. La notion de scénarisation a du reste été conçue pour rendre compte de cette lutte pour le pouvoir du récit. Elle traite les actants comme autant de petits narrateurs de leur monde, chacun travaillant à son propre scénario depuis une position particulière, focalisée mais prétendant à un statut d'extériorité narrative, l'accès à un niveau narratif supérieur emboîtant les autres et les faisant basculer à l'intérieur du sien.

L'argument du contrôle franchit ici une étape supplémentaire en transformant l'actant producteur du « récit dominant »<sup>128</sup> en narrateur omniscient, démiurgique. On aurait tort d'en sous-estimer la portée. L'argument du contrôle aura été une figure très répandue de la pensée critique des années soixante et soixante-dix. C'est lui qu'on retrouve dans la figure du « dévoilement » sociologique bourdieusien : en tant qu'agent, je suis aliéné et pris au piège de mécanismes de domination qui fonctionnent d'autant plus puissamment qu'ils s'exercent à mon insu et avec mon consentement. La libération, qui est aussi la reconquête de mon histoire, ne s'acquiert que par la connaissance de ces mécanismes qui orientent mon action. Il y a derrière cet argument une métaphysique à deux niveaux, réalité/illusion, qui est exactement homologue de l'emboîtement de niveaux narratifs : pour retrouver le contrôle sur mon histoire, je dois accéder au récit qui est fait de moi, franchir un saut narratif qui est aussi un saut de connaissance.

L'emprise de l'argument est tel qu'on le retrouve également dans les approches qui ont tenté de s'abstraire de la pensée critique, notamment chez Boltanski et Chiapello (1999). Si le capitalisme a toujours un temps d'avance sur sa critique, c'est parce qu'il a en quelque sorte la capacité de la désamorcer en l'incorporant à son fonctionnement, de sorte qu'à un moment, la critique se trouve « désarmée », démunie face à un processus qui a réussi à retourner ses ressources contre lui. Ce processus d'endogénéisation de la critique permet à *A* de neutraliser « à l'avance » les actions de *B* qui pourraient lui nuire, en structurant son champ d'action de telle sorte que la résistance ne soit plus une menace, mais une ressource. Avec ses injonctions contradictoires à la liberté et à l'hédonisme, sa capacité à transformer en segment de marché n'importe quel style de vie ou forme de subjectivité, le capitalisme dans sa version « nouvel

---

<sup>128</sup> Pour reprendre la terminologie du courant d'analyse des politiques publiques centré sur l'étude des *policy narratives* (Roe 1994 ; Radaelli 2000).



esprit » se prête remarquablement à des mobilisations toujours plus sophistiquées de l'argument du contrôle<sup>129</sup>. Pour reprendre des termes issus la pensée radicale dont on peut dire que Boltanski et Chiapello ont produit avec leur ouvrage une version savante, tout est toujours déjà « récupéré » par le « système »<sup>130</sup>.

### 3.2. *Version ordinaire : un sens commun du pouvoir ?*

La présence de l'argument du contrôle dans des contextes savants aussi variés, au cœur de paradigmes aussi antagonistes tient peut-être au fait qu'il pourrait s'agir d'une représentation extrêmement *substantive* du pouvoir, proche d'une sorte de « sens commun » de la domination et de la manipulation. C'est ainsi qu'on en retrouve la forme déclinée à l'infini dans un très grand nombre de fictions romanesques et cinématographiques dont il constitue le ressort narratif. Pour illustrer notre propos, nous commenterons dans cette section l'intrigue de *The Game*, film réalisé par David Fincher et sorti en salles en 1997, dans lequel on retrouve tous les traits de l'argument du contrôle.

Nicholas Van Orton (Michael Douglas) est un richissime banquier d'affaires de San Francisco menant une brillante carrière professionnelle aux dépens de sa vie personnelle et affective. Il habite toujours l'immense demeure de la dynastie van Orton, malgré l'image qui le hante de son père se jetant du toit, le jour où l'on fêtait son quarante-huitième anniversaire. Alors qu'il

<sup>129</sup> Par exemple, chez Josset (2011 : 35) : « [...] toutes les pratiques extrêmement subtiles du 'marketing viral', de la 'guérilla marketing', du 'marketing alternatif', du 'buzz marketing' et autres métiers de la communication, des médias et des réseaux [sont] parfaitement capables d'assimiler chaque 'usage innovant' dans leur propre système. [...] c'est d'ailleurs cette capacité à métaboliser l'énergie créatrice des groupes dissidents qui les rend pratiquement 'insubversibles', et peut-être aussi parce que la simple idée d'un 'devenir-média' de la masse, c'est-à-dire l'injonction à la réappropriation ou au détournement socio-technique du code ne peut de toute façon aboutir qu'à une reproduction élargie du système sous couvert de nouvelles modalités. » Merci à Pascal Houba d'avoir attiré notre attention sur cette référence.

<sup>130</sup> Heath et Potter (2005) ont bien mis en évidence le rôle joué par la croyance en ce mécanisme dans la posture contre-culturelle, qui promeut l'hédonisme au rang de vertu révolutionnaire tout en désinvestissant le champ politique : « ... du point de vue de la rébellion (...), peu importe qui est riche et qui est pauvre. Ou qui a le droit de vote et qui ne l'a pas. Ou qui a accès aux emplois et aux opportunités. (...) Le militantisme traditionnel est inutile. (...) Ce qu'il faut plutôt faire, c'est réveiller les gens, les débrancher, les libérer de l'emprise du spectacle » (2005 : 18-19). Mais leur dénonciation du motif de la récupération repose elle-même, massivement, sur une figure du même type (que l'on comparera au propos de Josset, 2011 — cf. note précédente) : « ... aucun être sensé ne peut encore croire qu'il existe une contradiction entre la culture 'dominante' et la culture 'alternative'. (...) la rébellion culturelle ne constitue pas une menace pour le système... elle est le système. » (2005 : introduction, II). Deux versions de l'argument du contrôle sont ainsi mobilisées l'une contre l'autre à travers l'ouvrage.

approche lui-même cet âge fatidique, Nicholas reçoit de son frère Conrad (Sean Penn) un cadeau intrigant, à l'image du cadet rebelle de la famille : un bon pour la participation à un « jeu » développé par Consumer Recreation Services (CRS), société vouée au divertissement sophistiqué d'une clientèle de millionnaires. Conrad, qui a eu affaire à CRS, promet à son frère que le jeu va complètement changer sa vie. Malgré leurs mauvaises relations, Nicholas accepte de jouer le jeu, et se soumet à une batterie de tests psychologiques et physiques très poussés dans les bureaux de CRS.

C'est alors que sa vie bascule. Un soir, il tombe sur une mise en scène morbide, une marionnette de clown disposée à l'entrée de sa maison dans la même position que son père après son suicide. Goûtant peu la plaisanterie, il rentre et assied le clown dans son salon. Alors qu'il regarde le journal télévisé, le signal est piraté et le présentateur vedette se met à s'adresser à lui personnellement, pour lui expliquer que le jeu a désormais commencé et lui en donner les règles — l'observant via une caméra placée dans l'œil de la marionnette. Petit à petit, le « jeu » très élaboré de CRS se referme alors sur Nicholas comme un piège. Précipité dans la baie par le taxi qui l'avait pris en charge, il se fait bientôt poursuivre par des hommes armés et ne doit son salut qu'à la fuite, au cours de laquelle il se fait aider par Christine (Deborah Unger). Mais celle-ci se révèle finalement n'être qu'une autre employée de CRS, et les péripéties de leur fuite autant de mises en scènes successives qui visaient à mettre Nicholas dans un tel état de stress qu'il baisse sa garde et révèle des informations confidentielles sur ses comptes en banque. Drogué par Christine, il se réveille totalement dépouillé dans une tombe au Mexique, doit vendre la montre de son père pour rentrer chez lui et retrouver sa maison vandalisée.

En reconnaissant dans un des figurants d'une publicité un membre de CRS qu'il a croisé sur sa route, il parvient à retrouver sa trace et lui extorque une information précieuse, la localisation du siège de CRS. Armé d'un revolver, il se rend au bâtiment, retrouve Christine sur place et la prend en otage. Sur le toit de l'immeuble où il l'a emmené, celle-ci prend peur en s'apercevant que le revolver de Nicholas est vraiment chargé : elle lui explique qu'il devait en réalité s'agir d'un accessoire, que tout n'était *vraiment* qu'un jeu, une énorme mise en scène et que tous ses amis l'attendent en bas pour fêter son anniversaire. Alors qu'on tente de découper la porte d'accès au toit, Nicholas refuse de croire Christine et s'apprête à tirer sur la première personne qui se présentera. La porte s'ouvre sur son frère, en smoking, avec une

bouteille de champagne : Christine avait raison, il s'agissait bien d'un jeu. Anéanti, Nicholas voit sa vie défiler sous ses yeux, s'approche du bord du toit et se jette dans le vide.

C'est là qu'un ultime *twist* attend le spectateur : Nicholas passe à travers la verrière du restaurant et atterrit sur un énorme matelas, dans la salle de bal où l'attendent tous ses amis. Des employés de CRS le débarrassent des éclats de verre sécurit et lui souhaitent un bon amusement. Tout avait été scénarisé, dans les moindres détails, pour l'amener à répéter le geste fatal de son père qui l'a traumatisé toute sa vie, et dont il est maintenant libéré. Comme lui expliquera Christine, chaque embranchement de l'histoire aurait pu bifurquer dans une autre direction, où l'attendait un scénario alternatif prévu par CRS.

Comme un jeu de poupées gigognes, *The Game* déploie une série de scénarisations emboîtées reposant sur l'argument du contrôle : le degré de liberté laissé à Nicholas n'est chaque fois qu'un ressort permettant à CRS de structurer son champ d'action. Jusqu'au saut métalectique final, chaque décision que pouvait prendre Nicholas ne figurait qu'une possibilité dans une arborescence narrative complexe entièrement programmée pour lui par la compagnie, qui l'attendait avec un nouveau scénario pré-écrit à chaque point nodal. Occupant la position du narrateur omniscient, maître du dévoilement et de l'illusion, CRS déploie une puissance proprement démiurgique, jusqu'au retournement final qui donne la pleine mesure de cette emprise : loin d'en vouloir à sa personne ou à ses finances, les organisateurs ne visaient qu'à libérer Nicholas de ses vieux démons, pour lui restaurer une véritable puissance d'agir.

Le film lui-même, en tant que dispositif narratif, comporte son propre niveau de scénarisation des affects du spectateur. Sans surinterpréter le film de David Fincher comme une dénonciation des aspects doucement autoritaires de la société du spectacle, il faut bien noter qu'il déploie sur le spectateur le même type d'appareil de capture que le héros subit à l'écran. Comme le héros, ce que voit le spectateur a été prédéterminé par un metteur en scène qui aura scénarisé ses désirs et croyances pendant deux heures. Mais c'est accorder un pouvoir démesuré à la capacité de contrôle par la scénarisation : aucune société de divertissement, même pour richissimes milliardaires, ne peut évidemment avoir envisagé à l'avance toutes les bifurcations de scénarios pour toutes les actions possibles de sa « cible » ; et aucun réalisateur ne peut à coup sûr susciter chez le spectateur le registre d'états précis dans lesquels il souhaite le voir.

L'argument du contrôle consiste bien à nier une certaine capacité d'action chez le destinataire : il repose sur l'idée d'une planification intégrale des coups possibles, qui confond dans une ivresse démiurgique espace des possibles objectifs et des possibles épistémiques. En jouant à fond du paradoxe de la servitude volontaire qui fait de ma liberté apparente le ressort de mon asservissement réel, il annihile du même coup toute possibilité de poser un acte libre, du moins pas avant que les scénariseurs ne l'aient décidé et me fassent franchir le saut métaleptique qui m'affranchira en me faisant accéder à la connaissance.

En cela, l'argument du contrôle constitue une sorte de « sens commun » du pouvoir, celui qui est à l'œuvre dans les théories de la conspiration et explique leur force d'attraction — l'idée que nous ne sommes que les marionnettes d'organisations infiniment puissantes qui nous dépassent et, comme CRS, ont déjà tout prévu à notre insu.

#### 4. Conclusions

En tentant de faire correspondre certaines constructions du pouvoir avec les composantes du récit tel qu'il a été étudié par la narratologie, nous avons tenté de rapprocher deux disciplines qui communiquent peu entre elles, dans l'idée de créer une véritable *entrecapture* et non la simple appropriation d'une notion pour ses effets de sens.

On nous objectera que la notion de *récit* fait déjà, en sciences politiques et sociales, l'objet d'investissements multiples qui ont démontré sa grande plasticité. On parle ainsi de « récits de politique publique » (*policy narratives*), qui sont en fait plutôt des discours « méta-narratifs » (Roe, 1994), utilisés comme ressource cognitive par les acteurs ; des notions comme celles de « traduction » ou d'« acteur-réseau » (Callon, 1986) ont été explicitement conçues pour donner une cohérence de type narrative à des phénomènes sinon difficilement intelligibles ; on élabore des « scénarios » pour construire un savoir anticipatif et informer le processus décisionnel ; la notion d'« identité narrative » est depuis longtemps utilisée dans la méthodologie de l'entretien biographique pour caractériser la manière dont un sujet organise et configure son expérience vécue à travers un récit sollicité par le chercheur (Dubar et Demazière, 1997).

Le récit devient un phénomène multidimensionnel et transversal, il constitue un analyseur original du fait politique et social, et intègre progressivement la boîte à outils du chercheur. Cependant, mise à part la notion d'identité narrative, qui repose sur l'application en sciences sociales des travaux de Paul Ricœur, ces usages sont plutôt *métaphoriques* et n'ont pas grand chose à voir avec ce que sont ou que font les récits, ni au sens ordinaire, ni au sens où la narratologie les a étudiés. Les « récits de politique publique » n'ont de récit que le nom : un *policy narrative* a surtout un contenu représentationnel qui ne renvoie pas à une activité narrative réelle, mais à une manière de structurer un champ discursif utile au chercheur.

Une notion comme celle de scénarisation permet peut-être de poser les premiers linéaments d'une approche véritablement narrative du fait politique, à même de mieux « saisir les rapports entre activités de narration et distribution du pouvoir au sein de la société » (Citton, 2010 : 76). La notion de récit qui s'y trouve mobilisée est plus *littérale*, à la fois plus proche de son usage ordinaire et traitée avec des outils plus techniques et plus adéquats issus des sciences du langage.

Si Citton préfère le terme de « scénarisation » à d'autres candidats<sup>131</sup>, c'est aussi pour son ambivalence : le terme de scénario a le mérite de pouvoir s'appliquer autant à des activités fictionnelles qu'à des situations futures du monde réel que nous essayons d'anticiper (2010 : 84). D'une manière générale, le choix traduit le programme que Citton s'est fixé de comprendre non pas le pouvoir *comme* récit, mais le pouvoir *du* récit, celui d'agencer le comportement d'autrui à travers des histoires fictives (qu'on leur raconte) ou réelles (dans lesquelles ils ont un rôle à jouer) — sachant, comme on l'a vu, qu'il s'agit là de deux niveaux différents<sup>132</sup>.

On peut toutefois se demander si la confusion de niveaux délibérément entretenue par Citton entre activités de scénarisation « fictionnelles » et « réelles » ne mériterait pas d'être levée,

---

<sup>131</sup> Citton évoque le vocabulaire goffmanien des cadres d'interaction, mais une notion comme celle de « mise en intrigue » pourrait également convenir.

<sup>132</sup> « Une activité de scénarisation peut donc s'appliquer à la fois à des personnages fictifs joués par des acteurs et à mes propres comportements d'individu réel (avec ou sans conscience de participer à une scénarisation), au sein d'actions collectives susceptibles de se dérouler dans la réalité à venir. Dans ce second cas, je traite des personnes réelles (moi et ceux qui sont impliqués dans les actions en question) comme des personnages de fiction (...). » (Citton, 2010 : 85)

précisément au nom de l'homologie entre les notions de récit et de pouvoir. La relation de pouvoir présuppose, par sa définition même, d'entrer en relation avec un individu donné en aménageant son champ d'action, en imaginant pour lui une séquence d'« actions sur ses actions possibles ». Cette relation suffit à enclencher un récit. S'il y a un « pouvoir des récits », c'est dans la mesure où toute relation de pouvoir est déjà, en elle-même, porteuse de récit, structurée narrativement par la manière dont les agents s'entre-scénarisent. Elle en génère et s'adosse à son tour sur ceux qu'elle produit : c'est parce qu'il y a des rapports de force et des agents qui tentent de scénariser l'action d'autres agents qu'il y a du récit. Le récit n'est pas (seulement) une sorte de « supplément cognitif » dont les acteurs se serviraient à l'occasion comme d'une ressource, mais un élément constitutif du pouvoir. Là où il y a du pouvoir et des relations marquées par des asymétries de prise et des différentiels de ressources, il y a, forcément, du récit. Le récit n'est pas à la marge (cognitive) du pouvoir, comme un accessoire ou l'une de ses modalités d'exercice, mais en son cœur<sup>133</sup>.

---

<sup>133</sup> Voir Claisse et Delvenne (2011) pour un développement de cette idée à partir de la notion de *policy narrative* telle qu'elle a été développée par certains courants d'analyse des politiques publiques.

**TEXTE 5**

**Contr(ôl)e-fiction :  
de l'Empire à l'Interzone**

## TEXTE 5

### Contr(ôl)e-fiction : de l'*Empire* à l'*Interzone*<sup>134</sup>

#### Résumé :

Le succès de la notion de « contrôle » proposée par Deleuze, puis développée par Negri et Hardt, tend aujourd'hui à escamoter son origine littéraire, l'œuvre de William S. Burroughs. Or, la logique du Contrôle chez l'écrivain américain repose sur la même représentation ambivalente du pouvoir comme emprise, consistant à faire de la liberté accordée à chacun le levier par lequel agir sur ses actions possibles. Restaurer cette filiation burroughsienne du Contrôle permet d'en valoriser la dimension contre-fictionnelle : dans un monde sans « dehors », des pratiques comme le *cut-up* ou le simulacre réinventent notre capacité d'action.

#### 1. Introduction

« How long does it take a man to learn that he does not, cannot want what he 'wants' » (William S. Burroughs, *The Western Lands*). Nous ne désirons pas, nous ne pouvons désirer ce que nous « désirons ». Il faut prendre toute la mesure du soupçon placé par Burroughs dans ces guillemets : je ne suis pas l'auteur de mon désir, ce désir est une fiction – pire : la fiction de quelqu'un d'autre. Ce soupçon traverse l'œuvre de l'écrivain américain, qui revendiquait

---

<sup>134</sup> *Multitudes*, 48 (« Contre-fictions »), printemps 2012, p. 106-117.



comme un privilège de lucidité l'épithète de paranoïaque<sup>135</sup>. L'autonomie qui m'est gracieusement accordée, notamment par les systèmes de communication de masse, n'est qu'un des « trucs » utilisés par une instance de contrôle pour faire en sorte que je croie miens des désirs qui sont en réalité les siens. Les mots portés par cette instance sont des mots d'ordre dont le programme d'action est simple : contagion et dépendance. L'expérience de la toxicomanie a rendu l'auteur du *Festin Nu* particulièrement sensible à tous les processus qui nous rendent complices de notre propre asservissement. La drogue lui fournit le schéma général des relations humaines à l'ère de l'information. Le langage même est un virus. Nous sommes intoxiqués d'injonctions qui colonisent notre conscience et nous utilisent comme véhicules pour se déplacer d'un corps à un autre.

« Ironie de ce dispositif : il nous fait croire qu'il y va de notre 'libération' » : procédé typographique identique et même effet de bouclage chez Foucault dans les dernières lignes de *La volonté de savoir*. Cette « libération » exigée de nous n'est qu'une entreprise d'extorsion supplémentaire, une « tâche indéfinie » qui nous soumet à un mot d'ordre d'autant plus pernicieux qu'il s'appuie sur notre volonté. Je n'aurais même pas la naïveté de penser qu'il suffirait d'ôter ces guillemets pour reprendre possession de ma liberté — il pourrait justement s'agir de la ruse ultime, celle qui verrouille le mécanisme et me détourne de son fonctionnement.

Le travail réalisé par ces guillemets dans les énoncés de Burroughs et de Foucault ici mis en parallèle ne se ramène pas pour autant à cette terrifiante expérience de dépossession et de distance à nous-mêmes : dans le même mouvement, ils *exposent* le ressort de notre captivité. Tous deux semblent en effet parler d'un lieu où cette connaissance aurait échappé à l'emprise du dispositif. À moins de supposer une régression infinie de désirs de libération enchâssés dans des niveaux toujours supérieurs et inaccessibles, ces énoncés se présentent comme un « dehors ». En tant que pièces d'un savoir extérieur à la machine, ils contiennent la promesse d'une authentique libération. Les guillemets falsifient notre désir, ironisent notre liberté ; mais ils sont aussi le produit d'un travail d'écriture qui nous en révèle l'existence. Si notre « liberté » est une fiction, tout n'est pas perdu pour autant, des possibilités de contre-fictions nous sont ouvertes.

---

<sup>135</sup> « A paranoid might be defined as someone who has some idea as to what is really going on », réponse de Burroughs à une interview pour le magazine *Friendz*, 5, 14 Avril 1970, reconstruit et repris dans *Burroughs Live : The Collected Interviews of William S. Burroughs* (2001 : 161).

Notre contribution vise à développer la représentation sous-jacente du pouvoir et surtout l'esquisse d'argument commun qui se dégage du rapprochement des énoncés de Burroughs et de Foucault. Loin d'être fortuite, la trajectoire qui les relie passe par une notion, celle de « société de contrôle », qui nous servira dans un premier temps de fil rouge. Sur quelles ressources pouvons-nous compter si le ressort intérieur de notre action est activé par une sorte d'instance étrangère qui « conduit nos conduites » ? Quels choix nous sont encore offerts si le pouvoir « agit sur nos actions possibles ? » On verra, dans la seconde partie de cet article, que le passage par la fiction, notamment le simulacre, fournit l'essentiel des points d'appui extérieurs dont nous avons besoin pour renouer avec une certaine idée de notre puissance d'agir.

## 2. Des « sociétés de contrôle » à l'argument du contrôle

Proposée par Gilles Deleuze dans deux petits textes tardifs<sup>136</sup>, la notion de « société de contrôle » a été conçue pour décrire le basculement vers une configuration de pouvoir inédite : les « sociétés de disciplines », décrites par Foucault, qui procédaient par une succession d'enfermements (famille, école, hôpital, prison, asile), seraient partout « entrées en crise » et céderaient la place à une forme de gouvernement des hommes qui s'exerce désormais « en continu », « à l'air libre », sans plus nous contraindre par des milieux ou des espaces clos. Pour désigner cette nouvelle forme, Deleuze emprunte à Burroughs le terme de Contrôle<sup>137</sup>. La notion paraît renverser une sorte de sens commun des rapports de domination : loin d'être imposé ou forcé, le contrôle est en réalité co-produit par les contrôlés, prenant appui sur leurs désirs plutôt que sur la répression de ceux-ci, incitant à la liberté et à la responsabilité individuelles dont il fait ses carburants. En perpétuelle « modulation », toujours « auto-déformant », « numériques » plutôt qu'« analogiques », opérant par « mots de passe »

---

<sup>136</sup> « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle » et « Contrôle et devenir », tous deux repris dans *Pourparlers* (1990), respectivement p. 240-247 et p. 229-239.

<sup>137</sup> L'écrivain est mentionné dans chacun des deux courts articles cités : « 'Contrôle', c'est le nom que Burroughs propose pour désigner le nouveau monstre, et que Foucault reconnaît comme notre proche avenir » (p. 241) ; « Burroughs en a commencé l'analyse » (p. 236). Il est également cité dans deux textes légèrement antérieurs où Deleuze fait référence au Contrôle, « Qu'est-ce que l'acte de création ? » et « Qu'est-ce qu'un dispositif ? », repris dans *Deux régimes de fous* (Deleuze, 2003 : 291-302 et 316-325).

les contrôles sont « comme un tamis dont les mailles changeraient d'un point à un autre » (Deleuze, 1990 : 242).

Dans ce schéma, Foucault se voit attribuer un rôle complexe de témoin, dans le sens où il sert de relais entre les deux configurations : conscient de la « brièveté » des disciplines, il aurait perçu et commencé à décrire le modèle en train de les supplanter. Cependant, c'est en vain qu'on chercherait la référence au « contrôle » ou à Burroughs dans les Cours de Foucault qui décrivent l'émergence de la configuration post-disciplinaire. Il y est en effet question de dispositifs de *sécurité*, indissociables de l'apparition, au XVIII<sup>e</sup> siècle, de nouveaux instruments de gouvernement et de technologies de pouvoir adossés au concept de « population ». Là où les disciplines avaient sans cesse besoin de quadriller, de contrecarrer et de normaliser, les dispositifs de sécurité trouvent la source de leur pouvoir dans la naturalité même des phénomènes qu'ils constituent comme objets de connaissance et d'intervention. Au lieu d'empêcher des circulations jugées problématiques, le nouveau pouvoir, en tant que « pouvoir sur la vie », « biopouvoir », va, au contraire, chercher à les favoriser et les contrôlera d'autant mieux que les choses et les personnes suivront leur cours naturel et se déplaceront librement :

... la liberté n'est pas autre chose que le corrélatif de la mise en place des dispositifs de sécurité. Un dispositif de sécurité ne peut bien marcher (...) qu'à la condition, justement, que l'on donne quelque chose qui est la liberté au sens moderne [que ce mot] prend au XVIII<sup>e</sup> siècle : non plus les franchises et les privilèges qui sont attachés à une personne, mais la possibilité de mouvement, déplacement, processus de circulation et des gens et des choses (Foucault, 2004 : 50).

Foucault joue un rôle analogue chez Negri et Hardt qui, dans *Empire* et ses suites, ont systématisé les intuitions deleuziennes sur le contrôle. Il s'écoule, entre ces deux moments, un peu moins de dix ans qui auront vu une accélération fulgurante des transformations des modes de production et de consommation de l'information. La notion va progressivement intégrer le corps de propositions d'un quasi programme de recherche sur la pointe la plus avancée des nouveaux dispositifs de pouvoir, dont *Multitudes* se fera le laboratoire. L'avènement du contrôle anticipe et accompagne le développement du capitalisme cognitif et d'une économie de pollinisation. En forçant le trait, Google devient le paradigme d'un nouveau mode de fonctionnement du marché à la fois contributif et biopolitique : c'est notre activité butineuse, libre et non rémunérée qui fabrique le miel valorisé comme actifs immatériels par le moteur

de recherche (Boutang 2007 et 2010 : 143). En les utilisant, nous alimentons les services qui œuvrent à notre propre traçabilité et mobilisent nos subjectivités tout en s’y ajustant en continu.

À présent que les réseaux se sont matérialisés dans la trame même de notre existence, on éprouve quelque difficulté à mesurer la charge d’imaginaire contenue dans les références informatiques mobilisées par Deleuze tout au long du « Post-scriptum ». À la lecture de Negri et de ses continuateurs, on se dit que le Contrôle paraissait prédisposé à décrire des formes technologiques d’organisation et de pouvoir qui n’étaient encore qu’en devenir. Nous sommes tentés de projeter sur Deleuze la même illusion rétrospective que celui-ci à l’égard de Burroughs, en lui prêtant une sorte de prescience. Il ne s’agit pourtant pas de connaissance par anticipation, mais, comme nous le montrerons par la suite, de rôles dans un schéma temporel et actantiel.

Quant à Burroughs, il a entretemps été largement escamoté : Negri et Hardt ne le mentionnent jamais et se contentent d’une note de bas de page d’érudition sur Deleuze, de sorte qu’un lecteur distrait pourrait légitimement attribuer au seul Foucault la paternité des « sociétés de contrôle ». Ceci dit, le problème est bien davantage chronologique que généalogique : si les dispositifs de « sécurité » décrits par Foucault paraissent très semblables aux formes de « contrôle » que nous connaissons aujourd’hui, le moment où ils font rupture est très loin de correspondre aux temporalités envisagées tant par Deleuze (pour qui les disciplines entrent en crise « après la Deuxième Guerre Mondiale »), que par Negri, qui a saisi l’avènement d’un moment « impérial » de la souveraineté, caractérisé par l’ingérence policière et l’état d’exception permanent, dans ce moment très particulier de la postmodernité situé entre l’effondrement des régimes communistes et les attentats du 11 septembre 2001. Comment une même technologie aussi foncièrement « disruptive » du point de vue de l’économie du pouvoir peut-elle apparaître non seulement sous *deux* appellations, mais à *trois* moments si différents de l’histoire sociale et politique ?

En fait, plus qu’à la description de nouveaux dispositifs, c’est à la même *mise en intrigue* que procèdent Deleuze et Negri : quelque chose de monstrueux est « en train » ou « a fini » de se mettre en place, une forme de pouvoir annoncée comme « proche avenir » ou présent immédiat, qui rend caduques les anciennes formes de résistance encore indexées sur les

disciplines et nous force à inventer de « nouvelles armes. » Ce n'est pas la même technologie politique qui fait irruption à répétition dans des cadres et à des périodes hétérogènes, c'est le même geste *narratif* qui se répète en renvoyant à une certaine représentation sous-jacente du pouvoir, à laquelle participe également Foucault. Cette représentation repose sur une cellule argumentative commune que nous appellerons l'*argument du Contrôle*. En analysant Burroughs comme la couche effacée du palimpseste des « sociétés de contrôle », il ne s'agit donc pas de rendre à l'écrivain ce qui lui revient dans la notion (comme pour réparer une injustice), mais de donner une autre intelligibilité à ce problème.

### 3. Le sous-texte burroughsien

À première vue, Burroughs ne paraît pas avoir conçu son écriture comme le lieu d'une critique du capitalisme avancé ou d'une investigation systématique de l'évolution des techniques de gouvernement. D'une certaine manière, c'est pourtant précisément ce qu'il fait. L'œuvre de Burroughs s'est construite sur la révélation du lien étroit entre drogue, marchandise et contrôle. La préface du *Festin Nu* ne laisse aucun doute à ce sujet

La came est le produit idéal, la marchandise par excellence... Nul besoin de boniment pour séduire l'acheteur ; il est prêt à traverser un égout en rampant sur les genoux pour mendier la possibilité d'en acheter. Le trafiquant ne vend pas son produit au consommateur, il vend le consommateur à son produit. Il n'essaie pas de simplifier ou d'améliorer sa marchandise : il amoindrit et simplifie le client. Et il paie ses employés en nature – c'est-à-dire en came (Burroughs, 1964 : 3).

C'est ce mécanisme de dépendance, cette « algèbre du besoin » se taillant un empire sur toutes les dimensions de l'existence que Burroughs appelle le *Contrôle*. Tout se passe en fait comme si Burroughs explorait la drogue comme une économie et une anthropologie générales. La drogue est bien une sorte de « métaphore totale de la société » (Lemaire, 1986 : 76) qui lui permet d'analyser le pouvoir, et en particulier le pouvoir du langage, comme une logique d'occupation biologique de l'individu, ne reproduisant les forces vitales de son hôte que pour les détourner à son profit, avec son consentement et la mobilisation de toute son énergie. Comme dans les dispositifs foucaldiens de sécurité, la liberté que le Contrôle vous accorde n'est que la prise qui lui permet d'exercer sur vous son emprise.

Un tel type de pouvoir distribue les rôles et les positions et vise à perdurer par-delà les individus. Il n'est guère affecté par les permutations portées par les crises ou les révolutions, qui auraient même plutôt tendance à le renforcer. Il passe à travers les sujets qui ne sont pour lui que des véhicules ou des agents. À proprement parler, la première tâche du Contrôle consiste même à susciter son opposition :

Tous les systèmes de contrôle s'efforcent de rendre le contrôle aussi étroit que possible, mais, en même temps, s'ils y parviennent complètement, il n'y a plus rien à contrôler. Supposons par exemple qu'un système de contrôle pose des électrodes dans le cerveau de tous les ouvriers potentiels à leur naissance. Le contrôle est alors complet. Même la pensée de révolte est neurologiquement impossible. Aucune force de police n'est nécessaire. Aucun contrôle psychologique n'est nécessaire ; il suffit de manipuler des boutons pour accomplir certaines activations et opérations. *Le contrôle devient une proposition dépourvue de sens lorsqu'il n'y a plus d'opposition* (Burroughs, 1984 : 130, nous soulignons).

Le Contrôle organise le champ positionnel de manière à neutraliser les distinctions et désamorcer la résistance en la prédéterminant. Dans le monde de Burroughs, s'il y a toujours deux camps qui s'affrontent, leurs rôles sont interchangeable, de sorte qu'on ne peut jamais vraiment savoir qui sert la « Machine de Contrôle » ou lutte contre elle – et pour cause, puisqu'il s'agit de la même activité.

La figure paraîtra familière aux lecteurs d'*Empire*. Totalité immanente au corps social, la souveraineté impériale est constamment « appelée à être » et se nourrit de ses crises qui lui donnent autant de champs d'intervention. « Tous les conflits, toutes les crises et toutes les dissensions poussent en fait vers le processus d'intégration et appellent du même coup à un renforcement de l'autorité centrale » (Hardt et Negri, 2000 : 37). La forme normale de l'Empire, c'est l'état d'exception : « L'Empire est né et se présente lui-même comme crise ». Negri a des accents étonnamment burroughsiens quand il évoque une « machine de contrôle » qui « semble prédéterminer l'exercice de l'autorité et l'action à travers l'espace social tout entier » :

Chaque mouvement est fixé et ne peut chercher sa place désignée que dans le cadre du système lui-même, dans la relation hiérarchique qui lui est accordée. Ce mouvement préconstitué définit la réalité du processus de la constitutionnalisation impériale de l'ordre mondial : c'est le nouveau paradigme (Hardt et Negri, 2000 : 37).

On retrouve l'idée burroughsienne d'un monde prédéterminé dans laquelle les positions et les mouvements respectifs des agents dans l'espace social sont déjà prévus à l'avance par la « Machine ». En fait, toute position d'extériorité est désormais inaccessible : la résistance, si tant est que ce mot ait encore un sens, ne peut être qu'immanente au Contrôle<sup>138</sup>.

Tout se passe comme si le Contrôle avait conservé, à travers ses avatars (de Deleuze à Negri), les ambiguïtés et les limites de son emploi originel chez Burroughs. Quand Negri l'utilise en le rapportant au seul Foucault, c'est en réalité le contrôle burroughsien qui se donne à lire en sous-texte<sup>139</sup>. Il se peut que Deleuze ait été, dans cette filiation, un intermédiaire plus fidèle qu'il ne l'a sans doute lui-même voulu. Il y a cependant une explication plus économique qui dispense d'imaginer la transmission à la génération suivante de traits burroughsiens pour ainsi dire « récessifs » : de Burroughs à Negri en passant par Foucault, c'est en réalité la même représentation du pouvoir qui se trouve mobilisée.

#### 4. Les limites du Contrôle

Dans la mesure où elle est la condition de son exercice, la liberté devrait figurer la limite intrinsèque du Contrôle et représenter une source d'instabilité potentielle pour la « Machine ». Si le Contrôle était un authentique mode de *relation* entre individus, et non une matrice de positions dans un champ d'immanence avec lequel il se confond, la marge de manœuvre laissée aux personnes suffirait à déséquilibrer l'échange au profit de l'un ou de l'autre partenaire. Il ne serait pas nécessaire d'inventer des points d'appui extérieurs, dans la mesure où, par définition, la relation de pouvoir les fournirait déjà. L'idée est au cœur d'une certaine analyse « libérale » du pouvoir, dans laquelle Foucault s'inscrit partiellement quand il parle du pouvoir comme d'une « manière d'agir sur un ou sur des sujets agissants, et ce tant qu'ils agissent ou sont susceptibles d'agir » (1984/2001 : 1056). Un pouvoir qui « ne s'exerce que sur des sujets libres, et en tant qu'ils sont libres », « des sujets individuels ou collectifs qui ont

---

<sup>138</sup> « La machine impériale, toutefois, démontre que ce point de vue extérieur n'existe plus. (...) Elle construit des structures sociales qui évacuent ou rendent ineffectives toute contradiction : elle crée des situations dans lesquelles, avant même de neutraliser la différence par la coercition, elle semble l'absorber dans un jeu d'équilibres autogénérateurs et autorégulateurs. » (Hardt et Negri, 2000 : 60)

<sup>139</sup> Le parallèle avec Burroughs prend une tonalité organiciste encore plus troublante quand Negri greffe le biopouvoir sur le contrôle (Hardt et Negri, 2000 : 50), puis quand il aborde le rôle biopolitique des nouvelles technologies et des industries de communication dans la nouvelle configuration (p. 59).

devant eux un champ de possibilité où plusieurs conduites, plusieurs réactions et divers modes de comportement vont prendre place » (*ibid.*) – un tel pouvoir laisserait effectivement une place à l'indéterminé et à l'incertitude. Aucun acteur ne pourrait se prévaloir d'une extériorité suffisante pour préprogrammer la totalité des possibles du champ d'action d'autrui.

S'il en était ainsi, l'analyse du pouvoir chez Foucault serait, effectivement, positivement relationnelle : elle romprait sans ambiguïté avec l'approche substantive, juridico-discursive du pouvoir. Le pouvoir ne se « détient » pas : c'est un échange asymétrique de possibilités d'actions entre sujets libres. La difficulté réside en ceci que l'analyse de Foucault n'est justement pas libérale : en rencontrant la gouvernementalité, Foucault prend pour objet le libéralisme en tant que dispositif de pouvoir moderne et découvre le rôle ambivalent qu'y joue la « liberté ». Comme le dit Bruno Karsenti, « en isolant un troisième dispositif, le 'dispositif de sécurité', distinct du dispositif souverain légal et du dispositif disciplinaire, en s'engageant dans une approche du présent libéral où la gouvernementalité sert d'analyste (...), *Foucault ne parle plus du pouvoir*, en dépit d'une certaine permanence de sa terminologie » (2005/2007 : 74). En particulier, la découverte du rôle du pastoralat comme élément « exogène » à la politique, mais qui finit par devenir « l'axe autour duquel [elle] vient tourner » (p. 73) fait accomplir à Foucault une sorte de saut qualitatif vers une autre forme de pouvoir – une forme qui, en s'autonomisant à mesure qu'elle s'éloigne de ses origines chrétiennes, « se technicise, s'affine et s'institutionnalise », visant à produire un état inédit d'« obéissance pure ». Dans son commentaire de Foucault, Karsenti retrouve ici un vocabulaire très proche de ce que Burroughs entend par « algèbre du besoin » : « [Cette forme de pouvoir] consiste en un travail sur la subjectivité, en une individualisation du sujet, où celui-ci se façonne sous l'égide d'une soumission à quelqu'un, ou plutôt d'une *dépendance à l'égard de quelqu'un*, de telle sorte qu'on n'ait pas d'autre volonté que de ne pas en avoir » (p. 78). En toute rigueur, on ne saurait qualifier de « relationnelle » une telle forme de pouvoir : quelque chose passe, si l'on veut, « entre » deux sujets sans qu'il y ait, à proprement parler d'instance de commandement, mais cela ne suffit pas : on a bien affaire à un « champ d'obéissance généralisé », « où tout commandement renvoie au fait d'être commandé ». On ne saurait mieux définir le Contrôle. En rompant avec la conception substantive du pouvoir, Foucault retrouverait une autre manière, ni souveraine-légale, ni disciplinaire, d'envisager le pouvoir comme capacité d'action. Pour la distinguer de ces formes ainsi que du modèle



relationnel, nous suggérons le terme d'*emprise*, qui traduit le puissant déséquilibre et la perte de puissance d'agir du sujet dont la liberté est résumée à un pur effet de levier.

Les deux conceptions du pouvoir, comme relation et comme emprise, diffèrent du point de vue du spectre de *possibles* effectivement contrôlés par les individus<sup>140</sup>. Dans la conception relationnelle, le pouvoir est une relation dynamique, réciproque quoique asymétrique dans laquelle le contrôlé voit ses actions, cognitions et affects possibles réduits, quoique non totalement déterminés par le contrôleur ; il conserve une marge de manœuvre, « hors de contrôle », que le contrôleur cherche précisément à limiter. Dans la conception du pouvoir comme emprise, dont le Contrôle burroughsien constitue une version radicale, mais qui est également à l'œuvre dans la gouvernamentalité et les dispositifs de sécurité foucaaldiens, les possibilités d'action offertes au contrôlé sont en réalité déjà préprogrammées par le contrôleur, en ce compris les contre-programmes, les vellétés de révolte qui ne font, en réalité, que correspondre à des positions « toujours déjà » prévues par la Machine de Contrôle.

Le Contrôle en ce sens vise à s'assurer une prise maximale sur les possibles : si c'est possible, c'est que ça a déjà été prévu par la Machine. Il n'y a en principe, dans un tel monde, rien qui corresponde à un « dehors », puisque le Contrôle ne cesse d'endogénéiser les réactions qu'il suscite, surtout les réactions d'opposition, les vellétés de libération. Le désir et la liberté étant ses aliments, rien ne saurait vraiment lui échapper. Alors que dans la conception relationnelle, il y a bien un sens à dire que l'individu résiste, expérimente, repousse les limites du pouvoir, cette proposition n'a aucun sens dans le Contrôle, la liberté accordée au contrôlé n'étant que la prise par laquelle le contrôleur s'assure du contrôle du champ de possibles du contrôlé. Contrôler le registre d'actions, de désirs ou d'affects de quelqu'un, c'est faire en sorte que *tout* ce que cette personne puisse faire, désirer ou ressentir corresponde à ce que le Contrôleur souhaite que son contrôlé fasse, désire ou ressente<sup>141</sup>.

---

<sup>140</sup> Pour une approche plus formalisée de cette opposition, voir Claisse (2011b, texte 4 de la thèse).

<sup>141</sup> Il en va de même dans les configurations contemporaines du désir souvent décrites comme le remplacement d'un interdit explicite par une libération forcée, un « désir prescrit ». Comme l'exprime un personnage pasolinien de *Salò ou les 120 journées de Sodome* (1975), « Dans une société où tout est interdit, on peut tout faire ; dans une société où quelque chose est permis, on ne peut faire que ce quelque chose » (cité par Pier Paolo Pasolin, 1976 : 174-175). Pour une analyse filmique de cette prise de conscience et du rôle du simulacre dans *Salò*, cf. Houba (2003).

## 5. Contre-fiction I : *cut-up*

L'air de famille entre Burroughs et le Foucault des Cours sur la gouvernementalité tiendrait ainsi au fait que tous deux mobilisent la même représentation du pouvoir comme emprise. Ce que nous avons appelé l'argument du Contrôle commence à prendre forme. Mais sa description est encore très incomplète : reste à déterminer sur quels points d'appui extérieurs nous pouvons compter pour fabriquer un dehors et retrouver des formes pertinentes de liberté et de subjectivation.

Ici aussi, le détour par Burroughs s'impose d'autant plus que l'emprise du Contrôle prend chez lui une forme exacerbée du fait de la représentation biologique qu'il se faisait de son mode opératoire. Pour l'écrivain, il ne fait en effet aucun doute que les flux de signes que font proliférer les nouvelles technologies d'information et de communication visent littéralement à l'*incorporation* d'injonctions et de routines de comportements. Sa proposition de considérer le mot comme un « virus » n'est absolument pas une métaphore. Le Contrôle est inséparable du langage, considéré comme un « organisme distinct attaché à [n]otre système nerveux » (Burroughs, 1994 : 205-206). S'il fallait chercher un équivalent à une conception si singulière, il faudrait peut-être se tourner du côté de ces nouveaux « réplicateurs » culturels pour lesquels Richard Dawkins (2003) a proposé le terme de *mème*. Comme le « mot » chez Burroughs, un mème constitue une unité qui se propage d'un cerveau à un autre par un principe d'imitation (il renvoie à *mimésis*), analogue à celui d'un virus parasitant le mécanisme génétique d'une cellule hôte. Le Contrôle est donc une « biopolitique » au sens fort : un substrat biologique universel dont le projet est de coloniser la totalité du corps social par le vecteur d'images et de mots. Ce que l'on tient pour la réalité consiste en un tissage complexe de « lignes d'association » de mots. Burroughs a eu très souvent recours à l'image de la bande magnétique : le Contrôle est une sorte de script pré-enregistré qui se déroule en continu dans notre conscience.

Dans un tel univers, on imagine d'autant moins ce qui pourrait constituer un changement. Le Contrôle est-il seulement résistible ? Quels outils *contre-fictionnels* Burroughs nous a-t-il légués pour lui faire face ? En fait, comme tout virus, le Contrôle est limité par son mode même de réplication :

Les phrases de contrôle que l'on met dans les revues, les journaux et les chansons populaires correspondent précisément à un langage secret d'images. Pour cette raison un certain ordre des mots est essentiel dans ces phrases de contrôle. (...) Il est remarquable que la grammaire des virus ait le même ordre inaltérable. Voici le cycle d'action d'un virus de la grippe : exposition – ATCHOUM – ::: sujet susceptible ::: accrochement du virus à la couverture de la cellule ::: réplication à l'intérieur de la cellule ::: réplication à l'intérieur des autres cellules ::: décharge des autres cellules ::: décharge du sujet pour s'attaquer à un autre sujet susceptible. Toute modification ou permutation de cet ordre fait perdre l'intention : l'infection n'a pas lieu ou s'arrête (Burroughs, 1979 : 222).

Le *cut-up* consiste précisément à intervenir sur la syntaxe des lignes d'association de mots en découpant et réagénant des portions de texte selon une logique comparable à celle du hasard objectif : les ciseaux et la colle agissent comme révélateurs de sens, dévoilant la nature profonde des textes sélectionnés, suggérant de nouvelles relations qui pourront être exploitées à toutes sortes de fins, littéraires, créatives, politiques ou même divinatoires. Burroughs accorde en effet une attention particulière aux « points d'intersection » par lesquels, selon lui, viennent s'infiltrer des éléments du pré-enregistrement du réel. Le *cut-up* donnerait en quelque sorte un accès direct au banc de montage de la réalité. L'utilisateur effectue une sorte de saut « métaleptique »<sup>142</sup>, passant en *mode lecture* à l'intérieur du pré-enregistrement, se déplaçant sur la bande magnétique à coups d'avancées rapides dans le futur, de pauses ou de retours dans le passé, mais aussi d'effets proprement littéraires ou cinématographiques (ralentis, échos, répétitions, superpositions, etc). Comme tout récit, le Contrôle se déroule dans le temps : si on lui enlève cette dimension, ou si on parvient à évoluer au même niveau diégétique que lui, il cesse simplement d'opérer.

Mieux : le *cut-up* comporte aussi un *mode enregistrement* qui lui permet de se substituer au Contrôle, de passer soi-même à la phase de scriptage du réel. La technique retourne ainsi le Contrôle sur lui-même en lui renvoyant ses propres matériaux dans un nouvel assemblage. C'est ce caractère métaleptique, l'entrée par effraction dans la salle de mixage ou la cabine du projectionniste qui restaure à l'utilisateur des possibilités d'action confisquées par le fonctionnement normal de la Machine de Contrôle. « La seule chose qui n'est pas pré-enregistrée dans un univers pré-enregistré, c'est le pré-enregistrement lui-même » (Burroughs, 1996 : 90).

<sup>142</sup> Dans son ouvrage sur le pouvoir du récit, Yves Citton (2010) accorde une grande importance à cette notion développée par la narratologie. À la suite de Gérard Genette (1994) auquel il renvoie en note, Citton entend par métalepse la « transgression d'une différence de niveau narratif qui devait en principe assurer l'étanchéité réciproque de deux univers enchâssés » (2010 : 85).

Même si Burroughs en aura fait un usage surabondant dans son écriture, ce n'est donc pas pour ses aspects littéraires que le *cut-up* doit être perçu comme moteur contre-fictionnel, mais parce que, dans l'immanence d'un univers confondu avec le Contrôle et son empire sur le vivant, il représente une voie d'accès à une contre-scénarisation réussie, un embrayeur capable de réaliser le saut nous affranchissant des séquences d'action déjà pré-écrites pour nous par le Narrateur.

## 6. Contre-fiction II : Simulacre

Absent du vocabulaire burroughsien, ce rôle de super Narrateur extérieur au récit est appelé logiquement par le schéma que nous venons d'analyser. C'est à la position d'omniscience démiurgique, créatrice de monde, qu'aspire l'utilisateur du *cut-up*. Au niveau ordinaire, le personnage burroughsien ignore qu'il ne fait que suivre un scénario pré-écrit. Tout au plus a-t-il le soupçon de vivre dans un régime de dette infinie à l'égard d'un employeur anonyme qu'il ne rencontre jamais, mais qui ne cesse de lui communiquer des flux de mots et d'images :

Je suis un agent public et je ne sais pas pour qui je travaille, je reçois mes instructions d'affiches, de journaux, de bribes de conversation que je dérobe dans l'atmosphère comme un vautour arrache les entrailles d'autres bouches. De toute façon, je ne réussis pas à mettre mes travaux à jour... (Burroughs, 1994 : 44)<sup>143</sup>

Dans la série de romans composant la *Trilogie Nova*, Burroughs donne un nom à cette instance de Contrôle : la *Nova Mob* (les « criminels Nova »). Au fil de ses investigations sur leurs agissements et les techniques qu'ils utilisent pour se diffuser dans le corps de l'humanité, Mr. Lee, *alter ego* fictionnel de Burroughs, prend contact avec l'organisation qui s'est donnée pour mission de les stopper, la « Police Nova ». Leur « Surveillant de District » lui expose la logique d'action de sa Police :

Nous ne donnons pas à nos agents l'impression qu'ils appartiennent à quoi que ce soit. Comme vous devez le savoir, la plupart des organisations insistent sur des réactions primitives comme obéissance inconditionnelle. Ces agents deviennent intoxiqués par les ordres. Naturellement,

---

<sup>143</sup> L'espèce de « dette sémantique infinie » de cet agent n'est pas sans rappeler le régime kafkaïen d'atermoiement illimité et, plus largement, le rapport d'emprise marquant la relation créancier-débiteur qui serait, selon Maurizio Lazzarato (2011), au cœur des techniques sécuritaires de gouvernement.

vous recevrez des ordres. (...) Vous recevrez vos instructions de plusieurs façons. Livres, enseignes, films, et, dans certains cas, d'agents qui prétendent être et en effet membres de l'organisation. On ne peut jamais être sûr. Ceux qui ont besoin de certitude ne présentent aucun intérêt pour notre service. En effet parce que notre service est une non-organisation qui a pour but immuniser nos agents contre la peur la mort et le désespoir. (...) Comme vous devez le savoir l'inoculation est une arme parfaite contre les virus et l'inoculation ne peut être effectuée que par exposition au virus... (Burroughs, 1994 : 172)

Du point de vue de Mr. Lee, il s'agit en apparence de la même situation d'asymétrie d'information vécue par l'« agent public » dans l'extrait précédent : pas davantage de certitude quant à l'origine des « instructions » qu'il reçoit ou de l'appartenance aux criminels Nova ou à leur Police des agents qu'il rencontre. Mais ce Surveillant de District s'exprime en réalité depuis la même position d'extériorité narrative que l'utilisateur de *cut-up*. Il tient un discours qui expose le plan d'une sorte de contre-Machine de Contrôle<sup>144</sup>. La Police Nova utilise les mêmes techniques que ses adversaires, donne des ordres à ses agents, émet à son tour des flux d'images, de mots et de sons qui viennent s'ajouter à ceux de la Machine de Contrôle, mais pour la neutraliser. À l'illusion du Contrôle, la non-organisation répond par l'illusion, c'est-à-dire sur le même terrain et avec les mêmes armes ; à la désinformation, elle répond par la désinformation. L'action de Mr. Lee s'inscrira dans un contre-programme établi par une organisation qui vise à *décontrôler* l'humanité. La Police Nova agit ainsi comme une sorte de « régulateur métabolique » (1994 : 386) – à l'image de l'apomorphine, cette substance dérivée de la morphine qui, d'après Burroughs, l'aurait guéri de son intoxication à l'héroïne.

Formellement, c'est ce qu'on pourrait appeler un *simulacre* : le mode d'action de la Police Nova consiste à reproduire, comme en miroir, les tactiques de l'ennemi pour en inverser la finalité. La *mimésis* burroughsienne entretient de ce fait des rapports pour le moins ambivalents avec la notion de représentation. S'agit-il de la briser ou l'utiliser ? Si la pratique du simulacre peut prétendre à une certaine efficacité contre-fictionnelle, c'est parce que la conception du Contrôle qui la sous-tend repose elle-même sur une métaphysique à deux niveaux, opposant fortement réalité et illusion. À première vue, tout est illusion dans l'univers burroughsien. Mais pourvu qu'on se donne les prises adéquates, il est possible de conquérir

---

<sup>144</sup> Son langage semble lui-même déprogrammé, libéré de l'emprise du Contrôle : « ... une voix sans inflexion ni accent, une voix que personne n'aurait pu lier au causeur ni la reconnaître. L'homme qui employait cette voix ne possédait aucune langue maternelle. Il avait appris employant un ustensile étranger. Les mots flottaient derrière lui en marchant » (Burroughs, 1994 : 172).

un lieu d'où certaines illusions paraissent tout de même plus fortes et moins nocives que d'autres. Comme le *cut-up*, le simulacre pratiqué par la Police Nova dévoile la trame ultime du réel. En cela, ces techniques sont aussi des instruments de *connaissance*. Pour retourner contre l'ennemi ses propres armes, il a fallu d'abord en apprendre le fonctionnement. En les utilisant, le simulacre les expose.

## 7. « Decoder »

Pour Burroughs, ce n'est pas la crise des grands milieux d'enfermement, l'émergence d'une souveraineté impériale ou d'un pouvoir sur les populations qui offre le critère décisif d'un passage aux « sociétés de contrôle », mais l'intensification sans précédent des technologies d'information et de communication, particulièrement à partir des années soixante. Il s'agit à la fois d'une bonne et d'une mauvaise nouvelle : d'un côté, jamais le Contrôle n'aura eu une telle opportunité de « conduire les conduites », en produisant les dispositions subjectives, affectives, désirantes qui travaillent pour lui ; de l'autre, jamais le potentiel d'*empowerment* (ou « encapacitation ») offert par les mêmes technologies n'aura été aussi important. À mesure qu'il se diffuse, le Contrôle se vulnérabilise et touche ses propres limites. Les instruments d'asservissement, qui réduisent le champ de possibles du contrôlé, peuvent devenir des instruments de libération qui augmentent sa capacité d'action. « L'illusion est une arme révolutionnaire. » (1999 : 5)

Dès les années soixante, Burroughs envisage les possibilités offertes à chacun de réappropriation de son environnement ordinaire par les magnétophones portatifs, pour « répandre de fausses nouvelles », « discréditer des adversaires » ou encore « créer des émeutes »<sup>145</sup>. Le *cut-up* appartient à tout le monde. N'importe qui peut devenir un agent de la Police Nova :

... c'est la génération invisible il ressemble à un chef de service d'une agence de publicité à un universitaire à un touriste américain votre couverture n'est pas importante pourvu qu'elle vous couvre effectivement vous laissant toute liberté d'action vous aurez besoin (...) [d']une machine portable commode pour enregistrer dans la rue et playback vous pouvez la dissimuler

---

<sup>145</sup> Dans « La génération invisible », publié pour la première fois en 1966, repris à la fin du *Ticket qui explosa* (1994 : 334-344).

sous votre pardessus elle ressemble à un transistor pour le playback le playback dans la rue révélera l'influence de votre bande sonore... (Burroughs, 1994 : 336)

C'est ce que fait le personnage joué par F.M. Einheit dans *Decoder*, film allemand écrit par Klaus Maeck et réalisé par Muscha en 1984 qui traduit fidèlement cette dimension activiste de la mythologie burroughsienne du Contrôle. F.M. est un musicien en marge, disposant d'un studio d'enregistrement où il bricole des sons avec des bouts de bandes magnétiques. Il découvre qu'en manipulant certaines fréquences, il est possible de modifier le comportement des auditeurs. Au *burger* local où il a l'habitude de traîner, il teste son intuition en observant les consommateurs soumis aux cassettes de *muzak* diffusées par les haut-parleurs et fournies par des agents de l'Etat, qui s'assurent avec le personnel du restaurant qu'elles sont correctement utilisées et stockées en lieu sûr. Troublé, F.M. fait alors la connaissance d'un groupe de rebelles dirigés par une sorte de grand prêtre qui les invite à mener une guerre d'information contre les instances gouvernementales de Contrôle. Il parvient à mettre la main sur une des cassettes du restaurant et le remixe dans son studio de manière à réorienter les émotions des clients, déclenchant ainsi une émeute de plus en plus contagieuse que plus rien n'arrêtera.

L'œuvre doit une part de sa notoriété souterraine à la présence de nombreuses figures de la mouvance industrielle, non seulement dans la musique originale, mais au niveau du casting — F.M. Einheit, membre du groupe allemand Einstürzende Neubauten, mais aussi Genesis P-Orridge, leader de Throbbing Gristle (TG) puis de Psychic TV, qui joue le rôle du grand prêtre. Burroughs fait lui-même une apparition remarquée, comme réparateur dans une petite boutique d'équipement électronique où F.M. vient farfouiller. Rien d'étonnant à cette forme de caution symbolique<sup>146</sup>. Le terme « industriel » lui-même s'inscrit dans cette démarche : il s'agissait de retourner sur elles-mêmes, en les exposant, les stratégies par lesquels l'« industrie de la musique » (à laquelle l'appellation renvoie), et particulièrement le rock, fonctionnent comme instruments de Contrôle. TG a privilégié systématiquement l'usage du simulacre comme mode de déprogrammation, en pariant que la reproduction ironique des *control tricks* de l'industrie fonctionne à elle seule comme une dénonciation oblique de la

---

<sup>146</sup> Sur les liens entre Burroughs et musiques industrielles, voir les deux numéros spéciaux de *Re/Search* # 4/5, *A special book Issue. William S. Burroughs, Brion Gysin and Throbbing Gristle* (1982) ; *Re/Search* # 6/7, *Industrial Culture Handbook* (1990). Sur Throbbing Gristle, voir la monographie de Simon Ford (1999).

cible<sup>147</sup>. Ces stratégies visent bien à réarmer les auditeurs pour les rendre davantage sensibles à leur environnement : l'illusion doit agir comme révélateur des techniques ordinaires de contrôle subies au quotidien par les consommateurs de biens culturels. Paradoxalement, TG compte sur la curiosité et la compétence critique de leurs auditeurs pour démonter le discours à plusieurs niveaux qu'il leur soumet. Leur public idéal doit en quelque sorte accepter de se laisser d'abord duper pour ensuite comprendre ce qui était attendu d'eux :

Our intent was sarcastic, caustic and ironic. Most of all this strategy was carefully structured in a knowing way to comment and gradually educate, rather than compound, the hibernation of awareness we felt we battled in the realm of popular music and culture (Genesis P-Orridge, cité par Daniel, 2008 : 32).

La stratégie n'est pas sans rappeler les techniques de « communication-guérilla » exposées par Luther Blissett et Sonja Brünzels dans leur manuel (*Autonome a.f.r.i.k.a.-gruppe et al.*, 2011) : détournements, falsifications et autres « canulars révélateurs » visent également à renforcer la capacité d'action des personnes au moyen de pratiques qui exposent des routines de contrôle pour mieux les dénoncer. Burroughs figure d'ailleurs en bonne place parmi leurs références, ainsi que Laibach et le collectif d'artistes slovènes du NSK, qui furent parmi les rares à poursuivre la ligne tactique de leurs prédécesseurs industriels, en optant pour une imagerie totalitaire à la fois surinvestie et détournée de sa fonction : « all art is subject to political manipulation, except for what which speaks the language of this same manipulation »<sup>148</sup>.

## 8. Contrôle-fiction

Quelle résistance opposer à une forme de pouvoir qui, comme dit Foucault, « ne peut s'opérer qu'à travers et en prenant appui sur la liberté de chacun » (2004 : 50) ? Qu'on saisisse cette

<sup>147</sup> La pochette de *20 Jazz Funk Greats*, qui montre le groupe en excursion près des falaises de Beachy Head (tremplin pour les candidats au suicide), avec son sous-texte exotica prenant à revers les attentes de leur public, représente un excellent exemple de stratégie oblique. « Sickness through conformity. Destruction through seduction », selon les termes de P-Orridge recueillis par Drew Daniel dans son analyse détaillée de l'album (Daniel, 2008 : 33).

<sup>148</sup> « Laibach: 10 articles of the covenant », publiés en 1983, repris dans *Neue Slowenische Kunst* (1991 : 18-19) ; plus récemment dans *Ausstellung Laibach Kunst. Rekapitulacija/Recapitulation* (2009 : 22) ; et encore sous une autre forme dans Neal (1987 : 224).



forme sous les traits des « dispositifs de sécurité », des « sociétés de contrôle », de la « souveraineté impériale » ou, comme chez Burroughs, d'une entité virale parasitant notre organisme, le même *argument* semble chaque fois réengagé, qui nous oblige à inventer un dehors, retrouver des points d'appui extérieurs. Le renversement du couple liberté/contrôle constitue le premier ressort de cet argument, mais il ne serait rien sans l'opération de dévoilement qu'il présuppose, et donc sur un couple réalité/illusion basculant en parallèle : l'accès à un niveau supérieur de compréhension (nous ne sommes « libres » qu'entre guillemets) correspond au franchissement d'un seuil vers un niveau supérieur de réalité. Le contrôlé croit disposer de ses désirs et prendre des décisions autonomes, mais il s'agit toujours de décisions prises par autrui et de désirs qui ne sont pas les siens. Il a toujours un temps de retard et ne parvient à penser son action qu'à travers un cadre déjà scénarisé pour lui, avec des outils périmés qu'il faut d'abord disqualifier, sans quoi il ne saurait y avoir de changement authentique mais reproduction indéfinie de l'ordre ancien.

En utilisant le mauvais jeu de prises, les agents finissent en effet par agir pour une cause différente de celle à laquelle ils pensaient, de sorte que les rôles se brouillent : soit ils paraissent réversibles, soit c'est une sorte de super-actant qui semble « tirer les ficelles ». Les deux formes se retrouvent chez Burroughs, raison pour laquelle sa version de l'argument est si paradigmatique : le contrôle est à la fois une entité impersonnelle, logée en chacun de nous, *et* un instrument au service de groupes d'intérêts localisés qui, par exemple, se servent de la drogue pour installer un état policier permanent prétextant la résistance qu'on lui oppose pour intervenir. L'argument du contrôle laisse ainsi vacante une place à reconstruire indéfiniment, celle de l'ennemi. Les versions envisagées ici comportent une exigence d'émancipation et d'augmentation de notre puissance d'agir, mais il n'est pas interdit de penser que l'argument du contrôle se retrouve dans des contextes réactionnaires selon l'identité donnée au Contrôleur (comme dans les théories de la conspiration, où on reconnaît facilement son empreinte). Autrement dit, il fonctionne de manière symétrique, pour des récits « de gauche » comme pour des récits « de droite ».

Enfin, la temporalité des phénomènes agencés par l'argument du contrôle présente un dernier trait caractéristique : elle vise à la *mise en alerte*. Revenons un instant au « Post-scriptum » deleuzien : le schéma narratif n'y oppose pas un avant à un après, mais deux manières de saisir des configurations en train de glisser l'une sous l'autre : les disciplines, c'est « ce que

nous ne sommes déjà plus », les contrôles, c'est « ce que nous devenons ». S'il s'agissait de seulement prophétiser, on perdrait cette dimension actualisante du devenir, que Deleuze appelle ailleurs le *diagnostic*, par opposition au temps de l'archive qui relève de l'analytique (2003 : 323). Ce qui est requis du lecteur, c'est une vigilance accrue : « Non pas prédire, mais être attentif à l'inconnu qui frappe à la porte » (*ibid.*). Or, ce temps du diagnostic constitue un formidable embrayeur (contre)-fictionnel. Malgré ses dénégations, le « Post-scriptum » relève d'un genre particulier d'anticipation, décrivant comme *déjà advenus* des phénomènes dont l'auteur charge pourtant implicitement son lecteur d'empêcher la réalisation. C'est bien le *futur antérieur* qui correspond le mieux à cette temporalité complexe : paradoxalement, la menace ne peut nous concerner que si l'auteur nous situe au point où il est presque déjà trop tard pour agir, au moment où ce devenir semble déjà inscrit dans l'archive et rendre l'action inutile. Tout est question de « temps d'avance » dans ce montage narratif : celui que le contrôle a gagné en prenant de court ses opposants, et celui que Deleuze rend à ses lecteurs en « conjurant » le futur, le faisant apparaître pour mieux le repousser (2003 : 323)<sup>149</sup>. C'est toujours le franchissement d'un seuil qui permet de fabriquer la position d'extériorité nécessaire à un dispositif contre-fictionnel efficace : seuil temporel dans le cas du futur antérieur, métaleptique dans celui du simulacre.

Futur antérieur, *cut-up* ou simulacre, nos théoriciens du Contrôle ont développé de puissantes contre-fictions pour construire un jeu de prises en vue de contrecarrer ce qui, précisément, n'offre pas prise à l'action. En présentant un monde apparemment sans dehors et sans issue, le Contrôle apparaît rétrospectivement comme un excellent moyen de fictionnaliser son environnement politique et social. Une contre-fiction réussie passe par une bonne intuition de l'enchâssement de récits et de niveaux d'action possibles qui nous sont offerts. C'est parce qu'il n'y a pas de dehors au Contrôle qu'il est possible d'en créer un.

---

<sup>149</sup> La figure du futur antérieur a été développée dans Claisse (2010a, texte 3 de cette thèse).

## **Conclusions**

## CONCLUSIONS

“Before I draw nearer to that stone to which you point,” said Scrooge, “answer me one question. Are these the shadows of the things that *will* be, or are they shadows of things that *may* be, only?”

Still the Ghost pointed downward to the grave by which it stood.

“Men’s courses will foreshadow certain ends, to which, if persevered in, they must lead,” said Scrooge. “But if the courses be departed from, the ends will change. Say it is thus with what you show me!”

Charles Dickens, *A Christmas Carol*

Les cinq textes réunis dans cette thèse s’articulent autour d’un petit nombre de concepts – simulacre, futur antérieur, argument du contrôle – construits pour intégrer la fiction et le récit à une démarche de connaissance. Les deux premiers constituent ce que nous avons appelé des « formes fictionnelles d’intelligibilité » : ils permettent de rapprocher des dispositifs fictionnels hétérogènes en fonction de leurs propriétés énonciatives et de leurs effets pragmatiques. Le troisième vise davantage une classe de représentations narratives du pouvoir conçu comme emprise sur autrui. Utilisés ensemble ou séparément, ces concepts fournissent des points d’entrée originaux et pertinents à des dossiers fortement marqués par le recours aux fictions. Le futur antérieur nous a permis de comprendre, par exemple, comment un roman comme *1984*, en cessant de constituer une référence crédible pour nombre d’opposants aux nouvelles technologies de contrôle social, donne une indication précieuse pour la configuration de ce dossier dans la longue durée. Le simulacre est une tactique relevant de la guérilla sémiotique et du *culture jamming*, intégrée au répertoire de militants « activistes » qui tirent profit de la confusion qu’il opère entre fiction et réalité pour augmenter la prise de conscience de notre rapport ambigu à l’information ou à la consommation. Les deux formes peuvent d’ailleurs se superposer : quelques-uns des dispositifs décrits (comme ceux des Yes Men et de Pièces & Main d’Œuvre) constituent à la fois un simulacre et un futur antérieur. Dans ce cas, la dimension mystifiante de l’énonciation ironique renforce l’immersion projective dans un avenir dystopique ramené, comme si nous y étions, dans l’actualité de notre présent.

Ces formes paraîtront sans doute singulières au regard des concepts traditionnels des sciences politiques et sociales. L'explication en est simple : dès qu'on lui accorde une capacité cognitive, la fiction cesse d'être un objet ordinaire. Penser *avec* la fiction ne laisse pas intactes nos catégories d'analyse. Il y aurait du reste une sorte de contradiction pragmatique à soutenir l'hypothèse que la fiction comporte une dimension cognitive, sans bouleverser en conséquence nos présupposés et méthodes de travail. Au niveau analytique, nos concepts valent pourtant moins par leur capacité imaginative que, de manière sans doute plus conventionnelle, par les regroupements qu'elles permettent d'effectuer et par l'intelligibilité qu'elles donnent de la fiction comme ressource critique commune, partagée aussi bien par les professionnels des sciences sociales que par leurs acteurs. La notion de Contrôle, par exemple, constitue un bon véhicule pour circuler entre conceptions savantes et profanes du politique, dont elle met en évidence le ressort intrinsèquement narratif.

Il convient également de rappeler que nos objets d'étude, et en particulier les interlocuteurs privilégiés qu'auront été pour nous l'écrivain américain William S. Burroughs et les musiciens industriels qui se revendiquent de son œuvre, ont progressivement changé de statut à mesure que nous les réinterrogeons. Les travaux que nous avons rassemblés portent la trace de cette évolution, dont l'introduction s'est chargée de présenter les lignes de force et de tension. C'est ainsi que Burroughs a cessé de nous intéresser à titre de *sujet* d'un savoir explicitable, mais équivoque du point de vue de son utilité sociologique, pour devenir une *ressource* cognitive appréciable pour sa capacité à scénariser des relations d'emprise. Il en va de même pour les musiques industrielles ; le simulacre y a gagné en autonomie et en intelligibilité par rapport à son contexte initial. Pour le dire autrement, les principes dont nous étions partis au début de nos travaux ne nous auraient pas permis de développer le jeu de concepts auquel nous sommes finalement parvenu. Nous ne problématisons plus aujourd'hui de la même manière la question du rapport entre connaissance savante et ordinaire de la réalité sociale, ou du rôle que joue la fiction dans notre représentation du monde.

À ce stade de notre réflexion, on peut résumer nos hypothèses de la manière suivante :

1. La fiction exerce une *fonction cognitive*. Celle-ci repose sur un mécanisme doublement mimétique par lequel la fiction nous immerge, sur le mode de la feintise ludique, dans un univers modélisé que nous rapportons dans sa globalité à notre

expérience du monde afin d'aiguiser notre raisonnement pratique et d'améliorer notre connaissance morale. La question de la connaissance étant affaire d'engagement normatif, la valeur cognitive variera selon le dispositif fictionnel envisagé et les questions que nous lui posons.

2. La tâche de représenter la réalité politique et sociale pose une série de difficultés pratiques et de problèmes communs que chaque technique ou discipline s'efforce de résoudre à sa manière en fonction des objectifs et des moyens qui sont les siens. La fiction, quelle qu'en soit la forme, peut dès lors constituer un *auxiliaire* précieux dans la démarche de connaissance des sociologues et des politologues professionnels. La valeur de vérité des dispositifs est secondaire par rapport aux questions d'adéquation, d'usage et de *transferts* de connaissances.
3. La fiction fait intégralement partie de la manière dont nous faisons société. Le stock de *formes* fictionnelles disponibles à un moment donné étant limité, il est dès lors possible de repérer des *patterns*, de constituer des séries transversales qui dépassent les frontières de genres ou de techniques. La créativité en matière de formes fictionnelles est potentiellement infinie, mais peut se ramener pratiquement à une combinatoire d'éléments fondamentaux et de propriétés formellement analysables, notamment en termes d'énonciation, de jeu sur la fictionalité ou encore de temporalité.
4. La fiction constitue non seulement un mode de connaissance spécifique, mais un point d'appui critique, une *prise* sur le monde. En mettant nos représentations et nos dispositions à l'épreuve, elle exerce un effet reconfigurateur, qui nous permet ensuite d'y faire appel en tant que ressource.
5. La *narrativité* est une propriété constitutive du fait politique : pouvoir et récit partagent les mêmes composants fondamentaux. Comprendre le pouvoir *du* récit revient à envisager le pouvoir *comme* récit. Les individus, groupes et institutions sont en permanence impliqués dans des activités d'entre-scénarisation. La recherche de prises narratives et/ou fictionnelles répond à l'impératif d'élargir le champ de nos possibles subjectifs et objectifs.

Notre ambition est de développer, au départ de ces hypothèses, un programme de recherches visant à faire du récit et de la fiction de véritables *analyseurs* de processus politiques et sociaux. Les notions de simulacre et de futur antérieur ne couvrent à l'évidence qu'une partie seulement des dispositifs fictionnels existants. Si nous voulons nous donner les moyens d'identifier une éventuelle « matrice structurale » dont ces formes seraient l'expression, la priorité serait de poursuivre le travail d'exploration et de repérage de nouvelles catégories d'entités. C'est ce que nous tâcherons de faire dans la suite de nos conclusions. Nous passerons en revue trois candidats qui nous semblent à la fois enrichir le répertoire de formes et affiner notre connaissance de la réalité politique et sociale.

### **Uchronies**

La comparaison du futur antérieur et du simulacre a déjà livré un premier indice que nous n'avons encore véritablement exploité. En effet, nous avons vu dans l'introduction (cf. section 5.2) que ces notions étaient basées sur une figure de dédoublement qui peut s'assimiler à une sorte de contrefactuel : le futur antérieur contrefactualise l'avenir dystopique qu'il conjure ; le simulacre contrefactualise également, à un niveau méta-énonciatif, sa propre énonciation contre laquelle elle s'inscrit en faux. Ce dédoublement met à l'épreuve, quoique sur des plans différents (temporel pour le premier, pragmatique pour le second), la distinction entre fiction et réalité : l'avenir dystopique qui nous attend est à la fois actuel et certain, mais aussi virtuel et seulement possible ; le locuteur ironique affirme une chose à laquelle il semble croire, mais s'en distancie dans le même souffle. Le destinataire est ainsi balancé entre deux modalités du même univers de représentations, l'une fictive/possible, l'autre réelle. Il doit se livrer à un travail d'inférence de manière à résoudre la dissonance et stabiliser ces états flottants : le futur antérieur parle au présent d'un monde imaginé à titre d'hypothèse, le simulacre présente « au second degré » une assertion désormais perçue comme absurde par rapport au contenu critique effectif de l'énonciation.

Dans un dispositif fictionnel plus conventionnel, la distinction entre la réalité et le monde diégétique est plus explicite. Le simulacre, on l'a vu, travaille justement à rendre poreuse cette frontière : les interfaces par lesquels nous entrons dans la fiction, les opérateurs plus ou moins manifestes qui nous informent que nous pouvons « suspendre volontairement notre

incrédulité » sont délibérément escamotés ou rendus opaques. C'est aussi une des raisons qui explique le succès d'une tactique comme le simulacre lorsqu'elle est mise en œuvre dans l'espace public. La trame du quotidien n'étant pas interrompue, l'effet de mystification s'en trouve démultiplié, ce qui accroît les chances de succès de l'opération<sup>150</sup>. Le futur antérieur peut également jouer de cette porosité si son objectif est l'immersion critique immédiate et sans « accessoires » dans le monde à venir dénoncé comme inacceptable.

Prises sous l'angle du contrefactuel, le prolongement le plus évident à donner à ces formes fictionnelles serait de les comparer à l'*uchronie*, qui repose sur l'imagination de notre monde tel qu'il aurait été si, dans le passé, quelque chose (« l'événement fondateur ») s'était (ou non) produit à un moment donné (le « point de divergence ») de manière à infléchir le cours des événements tel que nous le connaissons. Il y a des uchronies de l'Antiquité (et si Carthage n'avait pas été détruite ?), de la Renaissance (et si l'Invincible Armada n'avait pas sombré ?), des uchronies napoléoniennes (et si Grouchy était arrivé plus tôt ?), de la Guerre de Sécession (et si le Sud avait l'emporté ?) – en vérité de n'importe quel point de divergence historique, selon la sagacité de l'auteur. Et on ne compte plus les réécritures fictionnelles de l'histoire si les Nazis avaient remportés la Deuxième Guerre Mondiale – près d'un tiers des uchronies publiées (Henriet, 2009 : 145)<sup>151</sup>.

L'uchronie a, sur le futur antérieur ou l'anticipation politique, l'indéniable avantage du corpus : la base de données d'Éric Henriet compte plus de 5 000 textes classés par points de divergence et événements fondateurs (2009 : 39). Ce n'est pas son seul atout : exploitée avec

---

<sup>150</sup> Les signataires au « nom multiple » (cf. Introduction, section 1) du *Manuel de communication-guérilla* (Autonome a.f.r.i.k.a.-groupe *et al.*, 2011) ont donné le nom de « théorie du *fake* » à ces opérations d'impostures et de canulars révélateurs : « Les adeptes de la communication-guérilla sont des faussaires en puissance. Une falsification réussie (...) contrefait à la perfection la voix du pouvoir, pour frapper en son nom et sous son autorité. (...) Ce qui anime [le faussaire], c'est l'intention de déclencher un processus au terme duquel – grâce notamment à la révélation préméditée de son bidouillage – le modèle qui a inspiré le *fake* se trouve lui-même remis en question » (2011 : 59).

<sup>151</sup> Plus récemment, c'est le *steampunk* qui a les faveurs des auteurs du genre : que se serait-il passé si la « machine à différence » de Charles Babbage, sorte d'ordinateur mécanique inventée en plein époque victorienne, avait connu, de son temps, le même effet sur son époque que Révolution industrielle ? Le XIX<sup>e</sup> siècle aurait été selon de la locomotive et de l'ordinateur à vapeur, générant une série de bouleversements et d'anachronismes plus ou moins réussis. Comme le définit l'écrivain Daniel Riche, lui-même auteur d'une anthologie française de textes *steampunk* judicieusement intitulée *Futurs Antérieurs* : « Le steampunk s'efforce d'imaginer jusqu'à quel point le passé aurait pu être différent si le futur était arrivé plus tôt » (cité par Henriet ; 2009 : 106).



un talent variable par la littérature de science-fiction, la question intéresse en réalité les historiens de métier depuis très longtemps. L'idée que « toute histoire est contre-factuelle » et qu'« il n'y a pas d'autres moyens, pour identifier les causalités, que de se transporter en imagination dans le passé et de se demander si, par hypothèse, le déroulement des événements aurait été le même au cas où tel ou tel facteur considéré isolément aurait été différent » (Prost, 1996 : 178 ; voir aussi l'ouvrage collectif réuni par Niall Ferguson, 1999) – cette idée fait partie du rapport que la discipline historique est contrainte d'entretenir avec le passé. Pour s'en tenir au champ des sciences humaines, les contrefactuels ont également fait l'objet de d'expériences et travaux rigoureux en psychologie cognitive (Kray *et al.*, 2010 constitue un bon point de départ pour explorer cette vaste littérature ; voir aussi Roese et Olson, 1995), mais aussi en science politique (Tetlock et Belkin, 1996 ; Hawthorn, 1993). Si l'on ajoute à cela la tradition logique, philosophique<sup>152</sup> et littéraire<sup>153</sup>, la notion d'uchronie et, plus largement, celle de contrefactuel paraît constituer un bon candidat à la poursuite de notre exploration de formes fictionnelles.

On perçoit mieux le lien entre uchronie et futur antérieur du point de vue des contrefactuels quand le « point de divergence » est vécu en direct par des millions de téléspectateurs : c'est ce qui est arrivé le 13 décembre 2006 aux téléspectateurs belges francophones, témoins inquiets et impuissants de la disparition de leur pays annoncée avec le plus grand sérieux dans une fausse édition spéciale du Journal Télévisé de la RTBF. Connue depuis lors sous le nom de *Bye bye Belgium* (Dutilleul, 2006 ; Lits, 2007 ; Schick 2011), l'opération, menée dans le plus grand secret par les équipes de la rédaction de la première chaîne publique, visait à alerter les francophones de l'imminence de débats vitaux à l'approche d'échéances électorales fédérales qui, en juin 2007, allaient effectivement s'avérer très musclées sur le plan communautaire. Il est difficile, après coup, de ne pas prêter à la RTBF le même don de

---

<sup>152</sup> On peut aussi y voir une sorte d'expérience de pensée. Uchronies et futurs antérieurs constitueraient alors des illustrations de ce que le philosophe Stéphane Chauvier propose d'appeler la « connaissance par les possibles » (2010 : 10). Opposé à toute forme de réalisme modal qu'il assimile à une forme d'« intempérance ontologique », Chauvier privilégie dans son ouvrage une hypothèse socio-cognitive qui fait de notre *sens du possible* une véritable faculté, « un sous-produit de notre capacité générale de penser par concepts, de penser sous la contrainte de généralité » (2010 : 257).

<sup>153</sup> La discussion sur les contrefactuels débouche naturellement sur celle sur les mondes possibles littéraires et le statut de la fiction. On peut renvoyer, sur ce point, aux travaux fondateurs de Pavel (1988), Ryan (1994) et Doležel (1998), ainsi qu'à l'ouvrage collectif dirigé par Françoise Lavocat (2010), qui constitue une bonne introduction récente aux enjeux de théorie de la littérature posés par la question des mondes possibles – comportant d'ailleurs des chapitres écrits par les auteurs précités.

prescience qui confère cette espèce mystérieuse de savoir d'anticipation dont nous discutons à la section 4.5 de l'introduction. À l'issue des élections fédérales, la Belgique allait en effet traverser l'une des plus graves crises de son existence, dont elle ne sortirait véritablement que près de cinq ans plus tard, après de nouvelles élections anticipées, de nombreuses péripéties institutionnelles et une période de 541 jours dits « sans gouvernement » qui continue d'étonner les observateurs européens<sup>154</sup>. Le scénario imaginé par les journalistes de la RTBF avait bien failli devenir réalité. Ainsi évoquée, on voit déjà comment l'émission peut être analysée à la fois comme un futur antérieur et un simulacre (Claisse, 2010). Ayant limité ses indices de fictionalité au minimum (ce qui sera reproché à ses auteurs), le dispositif ne mystifie que pour permettre d'anticiper la menace et d'en faire l'expérience ; il ne joue de la distinction entre réel et fictionnel que pour prévenir un danger et l'amener dans le domaine du possible et du pensable.

Une sorte de symétrie temporelle oppose uchronie et futur antérieur comme contrefactuels du passé et de l'avenir. Peut-on, dès lors, imaginer de contrefactualiser le présent ? D'une certaine manière, c'est déjà ce que fait *Bye bye Belgium* (et d'autres « fausses unes » plus ou moins élaborées auxquelles on peut le comparer), puisqu'il fait diverger deux séries d'événements en nous montrant comment l'« événement fondateur » affecterait immédiatement le cours de l'histoire que nous vivons. C'est aussi ce qu'il fait sur le plan de l'énonciation, puisque, sur son volet simulacre, il nous mystifie quant à la véritable nature de l'acte qu'il accomplit.

### Fictions gnostiques

Pourrait-on cependant aller jusqu'à imaginer que la réalité dans sa globalité soit affectée de la même incertitude ? Que nous projetions un doute existentiel sur le monde qui nous entoure ? Ce n'est peut-être pas un hasard si l'écrivain américain de science-fiction Philip K. Dick est à la fois l'auteur d'une des plus étranges uchronies de la Deuxième Guerre Mondiale, *Le Maître du Haut Château*, et d'une œuvre presque entièrement bâtie sous le signe du faux-semblant, de l'illusion, de l'insécurité métaphysique quant à la vraie nature de la réalité. Alors qu'il était

---

<sup>154</sup> Voir le dossier « Debate : Countries without a government : The Belgian case », *European Political Science*, 11(1), mars 2012, p. 88-113 (avec des textes de Marc Hooghe, Jean-Benoît Pilet et Kris Deschouwer).

déjà l'auteur d'une quarantaine de romans et d'un nombre impressionnant de nouvelles, Dick fut frappé, au milieu des années soixante-dix, par une série de visions et d'hallucinations qu'il faut bien qualifier de gnostiques : il prétendait avoir été envahi par une sorte d'intelligence transcendante, et racontait qu'il vivait en réalité une double vie, en Californie à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, et sous le nom de Thomas, un chrétien persécuté du premier siècle. Son dernier cycle de romans porte, non sans humour, la trace de ces expériences, qu'il attribue à son alter-ego fictionnel Horselover Fat. On y retrouve, étrangement, un imaginaire impérial qui n'est pas sans évoquer celui que nous critiquions dans notre commentaire d'*Empire* de Michael Hardt et Toni Negri (2000), dans notre texte 3 :

Un jour, dans un roman de S.F. bon marché, [Horselover] Fat était tombé sur une description parfaite de la prison de fer noir, mais située loin dans l'avenir. De sorte que si l'on superposait passé (la Rome antique) et présent (la Californie du XX<sup>e</sup> siècle), avec, là-dessus, le monde éloigné de *L'Androïde m'a pleuré un vrai fleuve*, on obtenait l'Empire, la prison de fer noir, comme constante supra- ou transtemporelle. Tout vivant, de tout temps, était littéralement encerclé par les parois de fer de la prison ; tout le monde était dedans et personne n'en savait rien (Dick, 1981 : 50).

La « prison de fer noir » est, comme l'Empire chez Negri et Hardt, un monde sans dehors, parfaitement identifié à son plan d'immanence, et pourtant décrit comme illusion par celui qui a pu accéder à un niveau supérieur de compréhension – philosophique ou mystique. On se trouve bien devant le même type de métaphysique à deux niveaux : dans la prison de fer noir et dans l'Empire, les murs sont invisibles et le temps paraît s'écouler linéairement ; dans la révélation gnostique, « l'Empire n'a jamais pris fin » (Dick, 1981 : 49), les temps se superposent, la Rome antique est toujours présente sous la Californie – et la résistance s'organise.

Comme le dit Umberto Eco dans *Les limites de l'interprétation*, « Dénicher l'héritage gnostique dans la culture moderne et contemporaine est une tentation à laquelle il est fort difficile de résister » (1992 : 60). Encore faut-il s'entendre sur la notion d'« héritage gnostique » : on ne peut, raisonnablement, supposer la transmission sans perte du même imaginaire mystico-politique depuis les premiers siècles chrétiens jusqu'à nos jours, dont le texte de Dick porterait la trace. Du reste, la catégorie même de gnosticisme reste disputée par les historiens de l'Antiquité (Williams, 1996) ; elle tend à donner *a posteriori* une cohérence artificielle à un ensemble de croyances hétérogènes dont nous n'avons qu'une connaissance extrêmement lacunaire. La catégorie reste cependant utile pour désigner une forme

transhistorique de représentation du monde : à défaut de renvoyer avec certitude aux convictions spirituelles de groupes plus ou moins déterminés de premiers chrétiens, elle désigne assez précisément un système de pensée remarquablement répandu chez nos contemporains. Du reste, le terme lui-même et les croyances qu'il désigne ont été popularisés bien au-delà des travaux philosophiques de Hans Jonas (1963) ou de Eric Voegelin (2000 et 2004), qui avaient tous deux reconnu l'importance du gnosticisme dans les idéologies politiques modernes. Il y donc bien un sens à qualifier d'« enfer gnostique » l'Empire de Negri ou la prison de fer noir de Dick – comme il y a un sens à utiliser l'expression d'« argument du contrôle » pour rapprocher des représentations du pouvoir qui resteraient sinon disjointes.

Précisons que ne donnons pas non plus au terme le sens critique et péjoratif qu'il a acquis, sous l'influence de Voegelin, pour certains penseurs conservateurs, lesquels n'hésiteraient pas à qualifier de gnostique toute utopie politique, qu'elle soit marxiste, écologiste ou même transhumaniste, pour la seule raison qu'elle viserait à « immanentiser l'eschaton », c'est-à-dire à construire sans attendre, ici et maintenant, le monde idéal promis pour l'accomplissement des temps – ce qui revient à assimiler au gnosticisme toute doctrine morale perfectionniste, en dénonçant son caractère potentiellement totalitaire.

Nous proposons donc d'explorer sous la catégorie de « fictions gnostiques » les récits qui reposent sur un petit nombre de propositions typiquement associées à cette représentation du monde. Dans ces histoires, le héros semble habité par le sentiment que les choses ne correspondent pas à leur apparence. Troublé par des indices de plus en plus nombreux, il acquiert bientôt des preuves indiscutables que le monde dans lequel il vit n'est qu'une illusion fabriquée par des êtres situés « dehors » ou « là-haut » (pour reprendre l'expression relevée par Citton, 2010), dans un autre niveau de réalité normalement inconnaissable et inaccessible. Il découvre qu'il n'est qu'un cerveau dans une cuve alimentée par un monde de machines (*The Matrix*, Larry et Adam Wachowski, 1999) ; une « unité identitaire » dans un monde artificiel calculé par un programme de simulation (*Welt am Draht*, Rainer Werner Fassbinder, 1973, d'après le roman de Daniel F. Galouye, *Simulacron 3*, également adapté par Josef Rusnak en 1999 sous le titre *The Thirteenth Floor*) ; un sujet d'expérimentation pour des extra-terrestres luttant contre leur extinction (*Dark City*, Alex Proyas, 1998) ; le héros malgré lui d'un programme de télé-réalité qui filme et diffuse son existence depuis sa conception

## CONCLUSIONS

---

(*The Truman Show*, Peter Weir, 1998) ; une conscience cryogénisée placée dans un état artificiel de rêve lucide en attendant de trouver un remède pour soigner son corps (*Abre los Ojos*, Alejandro Amenábar, 1997 et son remake américain *Vanilla Sky*, Cameron Crowe, 2001) ; un simple « paramètre d'ajustement » dans un plan divin (*The Adjustment Bureau*, George Nolfi, 2011, adapté d'une nouvelle de Philip K. Dick).

Certains éléments de ces intrigues relèvent du gnosticisme au sens le plus étroit du terme : le héros n'accède à la libération que par la connaissance du statut ontologiquement inférieur de son univers ; il vit sa condition comme un enfermement, un exil dans le monde et n'a de cesse de vouloir regagner le plan supérieur ; il doit déjouer les plans de démiurges maléfiques peu habitués à voir leurs sujets découvrir la vraie nature de leur condition ; enfin, il organise la résistance et, dans les versions les plus messianiques du récit (comme *Matrix* ou *Dark City*), produit l'événement final qui régénère l'univers entier. La prolifération de ce type de récits dans le cinéma et la littérature de science-fiction, particulièrement ces quinze ou vingt dernières années, a quelque chose de singulier, qui ne s'explique que partiellement par l'explosion des techniques d'images de synthèse, des expériences de réalité virtuelle ou de la logique de réseau – autant de phénomènes qui ont profondément modifié notre rapport à notre environnement et rendu familière la notion d'univers simulé. À la différence de la métaphore baroque du « théâtre du monde », ce type d'intrigues ne conduit que rarement à une réelle incertitude existentielle ou métaphysique. C'est aussi en cela qu'il s'agit de fictions gnostiques : loin d'être mise en crise, la distinction entre fiction et réalité y est constamment réaffirmée. Une fois le héros parvenu au dernier niveau d'emboîtement, il cesse de se demander s'il y a encore un autre voile à lever, la quête s'arrête, la réalité est reconquise. Le dernier univers demeure l'univers de référence.

Si l'étude de tels récits n'avait pour objectif que la capture d'un certain « air du temps », nos propositions de travail seraient vraisemblablement inutiles. Or, la question que nous ne nous posons ici et à travers la thèse est bien de savoir comment penser *avec* la fiction. Dans cet ordre d'idées, l'intérêt réel de ce corpus de fictions gnostiques contemporaines réside dans l'intelligibilité qu'elles donnent, par analogie, de la structure logique et argumentative d'une autre catégorie de macro-récits extrêmement prégnants dans le monde social : les théories de la conspiration, lesquelles adoptent très souvent ce schéma. Il n'y a qu'un pas facile à franchir entre, d'un côté, la conviction d'être jeté ici-bas, victime d'une catastrophe cosmique et

manipulé par des démiurges, et, de l'autre, celle que le monde est en réalité le jouet de sociétés secrètes, d'organisations occultes, de forces obscures et toutes puissantes orchestrant en sous-main les événements. Les fictions gnostiques et les imaginaires du complot ramènent tout au même schéma d'explication, qui est aussi un modèle narratif.

On y retrouve d'ailleurs souvent une version de l'argument du Contrôle : s'il y a une certaine vérité à la proposition selon laquelle la meilleure « prise » sur le comportement d'autrui, et donc le meilleur moyen de lui faire faire ce qu'on attend de lui, c'est encore la liberté et l'autonomie qu'on lui accorde, il est beaucoup plus discutable d'affirmer, comme le prétend l'argument du contrôle, que tout ce qu'entreprendra l'individu aura *toujours déjà* été prévu par l'instance scénarisante, démiurgique, *surtout* ses actes les plus libres. L'idée d'un « gouvernement par le chaos »<sup>155</sup>, qui se trouve au centre de nombreuses théories de la conspiration (et notamment dans les *Protocoles des Sages de Sion*), repose sur la même logique fallacieuse : quoi qu'il arrive, et surtout s'il arrive le pire, c'était l'intention des comploteurs, qui tirent de toute façon toujours de la crise un avantage quelconque, matériel ou spirituel. À l'image des mondes gnostiques, de tels univers conspiracistes sont des mondes clos où il ne se passe jamais rien, parce que tous les scénarios possibles y ont déjà été endogénéisés. Avec ce type de rapprochement entre fictions et récits de pouvoir, on espère ainsi gagner une intelligibilité que ne livrerait pas la simple comparaison entre théories de la conspiration et sociologies légitimes.

---

<sup>155</sup> *Gouverner par le chaos* est le titre d'un court essai écrit par un auteur anonyme dans le sillage de *L'insurrection qui vient*, ouvrage dont les présumés auteurs, membres tout aussi anonymes d'un « comité invisible », avaient été soupçonnés d'avoir saboté des caténaires et arrêtés par la police anti-terroriste française dans l'affaire dite de Tarnac. Le raisonnement de l'auteur est très proche de la logique impériale qu'on trouve chez Hardt et Negri (2000) : l'Empire étant toujours « appelé à être », il se cherche sans cesse des occasions d'intervenir et érige en règle l'état d'exception, *ergo* le désordre social est la situation qui lui est la plus favorable, et il cherchera à l'aggraver de toutes les manières. L'« ingénierie du chaos » est sa technique favorite : « ... les stratégies mensongères de l'ordre ancien présentaient malgré tout au moins un avantage, celui d'offrir en plus à la majorité dominée un espace de stabilité sociale et psychique. Le chaos était l'ennemi de l'ordre. Au XX<sup>e</sup> siècle, de nouvelles formes de contrôle social sont apparues, que l'on peut rassembler sous le concept d'ingénierie sociale, et dont l'objet est non seulement de déréaliser la sphère publique, comme par le passé, mais en outre de déstructurer intentionnellement le corps social (...). Aujourd'hui, le chaos est l'instrument de l'ordre » (*Gouverner par le chaos*, 2010 : 10).

### Ironies du sort

Une dernière série de récits pourrait enfin enrichir le répertoire de formes fictionnelles que nous venons d'esquisser. On a vu que les fictions gnostiques et les théories du complot érigent l'intention en principe narratif moteur – ou, à défaut d'individus aux intentions identifiables, une quelconque abstraction, comme celle d'« Empire », à qui ces fictions donneront un pouvoir d'agentivité similaire.

Supposons maintenant que le récit, au lieu de consacrer l'intention, s'attache à en montrer l'inanité. « Ici-bas », nos actions n'aboutissent qu'à l'effet contraire à celui désiré, les choses ne se passent jamais exactement comme nous l'avions prévu, quelque chose semble toujours s'interposer entre le geste que nous posons et le résultat attendu. « Là-haut », la situation n'est guère plus brillante : les puissants ne s'accordent pas sur leurs intentions, leurs projets paraissent purement opportunistes ; certains parmi ces individus sont même carrément incompetents. Ce schéma narratif présenterait, du point de vue des opportunités d'actions et des relations de pouvoir, une plus grande symétrie que les précédents. Au lieu d'un demiurge s'ingéniant à contrecarrer nos plans ou, plus perversement encore, à vouloir qu'ils aboutissent parce que ce sont en fait les siens, personne ne peut prétendre à une position d'emprise. Le jeu de prises est ici partagé. Il n'y a pas non plus de différence métaphysique entre les deux niveaux : les dominants sont soumis aux mêmes conditions et aux mêmes règles que les dominés. S'il y a un écart entre deux niveaux, il se situe, mais de la même manière pour tout un chacun, entre les intentions individuelles et leur traduction dans la réalité.

Un tel monde paraît beaucoup plus proche de la réalité – en tout cas, certainement plus proche de la manière dont un sociologue rompu à la dynamique des effets non-intentionnels de l'action pourrait décrire l'ordre social. Ce dernier est, comme l'explique Jean-Pierre Dupuy (1992), *autonome* par rapport aux consciences et aux volontés individuelles. Soit la relation entre la réalité sociale et les représentations que nous nous en faisons. Nous pouvons, en fonction de la manière dont nous évaluons une situation, agir en conséquence en vue d'un certain résultat. Mais au moment où nous les forgeons, ces représentations font elles-mêmes déjà partie de la réalité sur laquelle elles portent : dès ce moment, elles exercent un effet qui nous échappe – à telle enseigne que même une représentation *erronée* peut engendrer des conséquences *réelles*, en dépit des intentions des agents.

C'est le mécanisme qui commande les phénomènes de prophétie auto-réalisatrice : les rumeurs de mauvaise santé financière d'une banque entraînent chez les épargnants le désir de retirer leurs économies, finissant par provoquer la faillite de l'institution. La nouvelle trop tôt répandue d'un vaccin contre le SIDA provoque un relâchement dans les pratiques de prévention, aggravant la diffusion du virus. Les attentes d'un enseignant à l'égard d'un étudiant qu'on lui a présenté comme prometteur ou intelligent modifient le comportement de l'enseignant à son égard et améliorent effectivement ses résultats scolaires. Ce dernier cas, qualifié d'« effet Rosenthal », illustre parfaitement la manière dont la réalité paraît s'ajuster à nos représentations, quelle que soit par ailleurs la vérité de celles-ci. « Les définitions collectives d'une situation (prophéties et prévisions) font partie intégrante de la situation et affectent ainsi ses développements ultérieurs » (Merton, 1997 : 139).

On y retrouve aussi le mouvement de double herméneutique (Giddens, 1987 : 43) que nous évoquions dans le texte 2 (cf. section 2) : il y a une double circularité entre les phénomènes sociaux et leur interprétation. L'exemple de la théorie de la souveraineté choisi par Giddens pour illustrer son concept montre que le processus ne concerne pas que des représentations erronées de la réalité. Les premières théories de la souveraineté développées par les penseurs européens des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles ont été peu à peu reprises par les générations suivantes et ont fini par s'incorporer aux processus mêmes qui constituaient leur objet, de sorte que tous les États souverains modernes disposent aujourd'hui d'une théorie de la souveraineté.

Il n'y a pas, à première vue, de forme fictionnelle qui corresponde strictement à une mise en œuvre de cette logique d'émergence et d'auto-organisation de l'ordre social. En revanche, le type de renversement qui caractérise la prophétie auto-réalisatrice constitue un thème abondamment traité par les écrivains et les dramaturges. La force non-intentionnelle qui s'interpose entre l'intention humaine et sa réalisation peut recevoir différents noms – fortune, hasard, providence. Lorsqu'elle semble régir la condition de l'homme, on peut à bon droit parler d'*ironie* :

Quand on constate que le bonheur peut naître du malheur, quand il apparaît que la déchéance fait immédiatement suite à la gloire et qu'on vérifie que les moindres faits, loin de contenir une vérité interne, sont fondamentalement ambigus, l'ironie s'impose comme principe. C'est un hasard capricieux qui mène les destinées : les choses ne se produisent pas nécessairement dans



## CONCLUSIONS

---

le prolongement des événements antérieurs à partir desquels l'homme croit légitime d'extrapoler (Schoentjes, : 65).

En constituant un sous-dossier sur le simulacre et la mystification en tant que situations romanesques, notre attention a été attirée par une série de romans qui montrent ce mécanisme à l'œuvre dans des intrigues où un faux délibéré finit effectivement par causer l'événement ou par fabriquer le dispositif qu'il inventait pourtant de toutes pièces.

Nous ne prendrons ici qu'un exemple, *Notre Agent à La Havane* (Graham Greene, 2001 [1958]), qui cristallise les enjeux de notre démarche. Dans le Cuba pré-insurrectionnel de la dictature de Batista, James Wormold est honnête marchand d'aspirateurs anglais, sans perspective d'enrichissement, divorcé et flanqué d'une jeune fille âgée de seize ans convoitée par un des hommes forts du régime, le Capitaine Segura. Wormold se fait recruter comme agent par un certain Hawthorne pour le compte des services secrets britanniques. N'ayant aucune idée de la manière dont il pourrait s'y prendre pour satisfaire Hawthorne, il décide d'inventer de faux informateurs et de monnayer des secrets totalement fabriqués. Voyant avec quelle facilité et à quel prix ses supérieurs lui achètent ses informations, il se prend au jeu et fait croire à Hawthorne que les opposants communistes sont en train de construire une installation militaire secrète dans les montagnes. Mais les dessins qu'il lui fournit sont en réalité un agrandissement de pièces d'un de ses modèles d'aspirateur. Hawthorne, qui connaît la profession de son agent, a quelques doutes sur l'authenticité des plans, mais finit par se ranger à l'enthousiasme de ses propres supérieurs à Londres – clairement déconnectés du terrain, convaincus à l'avance de la réalité de la menace et, surtout, dotés d'une imagination toute prête à suppléer au manque d'éléments tangibles :

— Je connais ce type, Hawthorne. Un petit bureau de piètre apparence. Une demi-douzaine de sous-ordres dans une pièce faite pour en contenir deux. Des machines à calculer démodées. Une secrétaire qui travaille dans la firme depuis quarante ans.

Hawthorne put enfin se détendre. Le chef avait pris la chose en main. Même s'il lisait un jour le dossier secret, les mots n'y auraient pour lui aucun sens. La petite boutique d'aspirateurs à poussière avait été noyée sans espoir de salut dans le flot de l'imagination littéraire du chef. L'agent 59200 tiret 5 était en place (Greene, 2001 : 75).

Dépassé par ses mensonges, Wormold est forcé de surenchérir, de sorte que lorsqu'on lui dépêche une secrétaire particulière, Béatrice, et un assistant radio, son univers factice a déjà commencé à contaminer la réalité. Le petit monde des services secrets s'est chargé de donner

crédit et consistance à ses inventions. Ses informateurs fantômes sont menacés de mort, l'obligeant à mener des opérations risquées pour sauver des personnes qui ont le malheur de porter le même nom qu'eux. Lui-même est l'objet d'une tentative d'empoisonnement, tandis que son seul ami, le Dr. Hasselbacher, est assassiné, soupçonné de travailler pour l'autre camp. Wormold joue une partie de plus en plus serrée entre les forces en présence, mais réussit à finalement dénouer les fils de ses propres machinations, réussissant même, au passage, à dérober au Capitaine Segura une vraie liste d'espions actifs à Cuba – ultime ironie, le microfilm se révélera blanc au développement. Après avoir tout avoué à Béatrice, il est convoqué à Londres, où l'affaire est vite étouffée pour éviter le ridicule aux autorités – Wormold est même recommandé à l'Ordre de l'Empire britannique.

Le roman de Greene est une illustration directe du théorème de W.I. Thomas répété par Merton au début de son article sur la prédiction créatrice : « Quand les hommes considèrent certaines situations comme réelles, elles sont réelles dans leurs conséquences » (cité par Merton, 1997 : 136). Il est aussi une illustration de son équivalent littéraire, l'ironie des choses, si l'on désigne par cette expression ce moment où le sort ou la providence produit une sorte d'effet d'ajustement de la croyance à la réalité. On y retrouve le dédoublement caractéristique de la figure : pour citer le philosophe américain Kenneth Burke : « Comme formule ironique générale, nous pourrions poser que “ce qui part comme A revient comme non-A” » (cité par Schoentjes, 2001 : 72).

Ces caprices du sort n'empêchent pas les individus de s'entre-scénariser. C'est dans un tel univers que les stratégies de pouvoir prennent d'ailleurs tout leur sens. Contrairement aux fictions gnostiques, le fait qu'un personnage agisse sur l'espace des possibles d'un autre ne signifie pas qu'il détermine, ce faisant, la totalité de son champ d'action. Ceci dit, la tentation démiurgique n'est jamais très loin. Le roman de Greene fourmille de passages où les personnages font part de leurs propres observations où ils comparent ce qu'ils se font les uns aux autres à une activité d'écriture. C'est évidemment la représentation que Wormold, le premier, se fait de son travail : il se voit en « écrivain d'imagination » à rebours, qui « laisserait toute la gloire à [s]es nègres » (p. 109). Mais à l'autre bout de la chaîne, dans son bureau londonien, le chef est saisi par la même fièvre imaginative, comme on l'a vu dans l'extrait ci-dessus. Le Dr. Hasselbacher n'y échappe pas non plus : alors qu'il fait la tournée des bars avec Wormold, il s'adresse à un riche Américain comme si celui-ci était un produit

## CONCLUSIONS

---

de sa « pauvre imagination », regrettant même de ne pas l'avoir mieux inventé qu'il ne l'a fait : « J'aurais vraiment dû trouver mieux. Mais je vais vous dire comment je peux arranger cela, dit le docteur Hasselbacher. Je vais sortir du bar une minute et vous éliminer. Puis je rentrerai avec une version améliorée » (p. 63). Même Béatrice a conscience du peu de réalité de son métier d'espion ; mais n'en va-t-il pas ainsi pour tout le monde ?

— Je regrette que vous en fassiez partie, dit Wormold.

— C'est un gagne-pain, dit-elle.

— Ce n'est pas un vrai gagne-pain. Tout cet espionnage. Nous espionnons quoi ? Des agents secrets qui découvrent ce que tout le monde sait déjà !...

— Ou qui l'inventent... dit-elle.

Il eut le souffle coupé, tandis qu'elle continuait sans la moindre altération dans la voix :

— Il y a des tas d'autres métiers qui ne sont pas réels. Dessiner une boîte à savon en plastique, écrire des slogans de publicité, siéger au Parlement, parler aux conférences de l'Unesco. Mais l'argent est réel. Ce qui arrive en dehors des heures de travail est réel. Je veux dire que votre fille existe et que l'anniversaire de ses dix-sept ans est réel (Greene, 2001 : 138-139).

De telles références au travail de scénarisation placées dans la bouche même des personnages au cœur de l'intrigue exerce un puissant effet de déréalisation. Le monde est une comédie et un tissu d'illusions. Nous nous accrochons à un petit nombre de réalités quotidiennes tangibles qui seules comptent, tandis que le reste est voué à nous échapper. Le faux a sa propre logique de productivité. Il gagne en autonomie et finit par générer de la réalité. Mais le héros conserve une réelle marge de manœuvre tout au long de son cours d'actions. Il a la capacité de s'ajuster en continu à la réalité modifiée par ses falsifications. Il perd certes la maîtrise de ses créations (à moins qu'on ne considère que la réalité valide celles-ci), mais compense par son talent d'improvisation.

On retrouve ainsi le simulacre, mais par la bande et sans la dimension d'intentionnalité ironique : l'ironie des choses est une ironie non-intentionnelle. On retrouve aussi le futur antérieur par le fait que, cette fois, l'anticipation fait advenir l'événement au lieu de le contrecarrer ; le futur antérieur est une sorte d'anti-prédiction créatrice. Autrement dit, en circulant entre ces différentes histoires, il semble que l'on retrouve assez facilement une forme derrière une autre. Ceci laisse à penser qu'il y a peut-être des dimensions structurantes sous-jacentes qui permettraient de mettre ces formes fictionnelles et ces schémas narratifs en tension.

Il y aurait lieu de poursuivre la comparaison en pratiquant systématiquement la commutation de traits distinctifs. L'*autonomie* ou l'absence d'autonomie de la réalité sociale par rapport aux représentations oppose ironies du sort et fictions gnostiques – ou, sur le plan savant, prophéties auto-réalisatrices et théories de la conspiration. La possibilité d'ajuster en continu un cours d'action à ses conséquences non-intentionnelles oppose ironie du sort et simulacre – l'auteur du simulacre étant plus strictement soumis aux conditions de félicité de son acte, c'est-à-dire plus sensible à l'échec et à la *contingence*. La croyance en l'effectivité performative des représentations oppose futurs antérieurs et argument du contrôle – dans un monde où tout a toujours déjà été prévu, il n'y a aucune place pour les phénomènes d'*émergence* ; tout ce qui se produit devait se produire, la contrefactualisation n'a aucun sens, même au passé.

Autonomie du social, contingence et émergence sont des propriétés qui relèvent en réalité de la même représentation (essentiellement savante et anti-conspiraciste) du social<sup>156</sup>. *Notre Agent à la Havane*, qui les réunit toutes les trois, paraît, sur ce point, aux antipodes des fictions paranoïaques d'un Burroughs ou d'un Dick. La possibilité d'opposer nos formes fictionnelles séparément selon chacune de ces dimensions tendrait cependant à montrer qu'il est possible d'imaginer des schémas narratifs où elles seraient disjointes. Une forme comme le futur antérieur joue par exemple à imaginer que l'avenir est déjà écrit ; mais elle ne le fait que pour mieux susciter chez son destinataire le désir de l'empêcher d'advenir. Même les fictions gnostiques les plus imperméables à l'idée d'émergence sont conçues pour renverser l'ordre des choses et inventer les conditions d'un authentique changement.

Confronté à l'esprit des Noëls à venir, Scrooge s'interroge sur la possibilité qui lui est laissée d'infléchir son triste destin : les choses qu'il a entrevues sont-elles « l'image de ce qui *doit* être, ou seulement de ce qui *peut* être » ? Dans ce fragile interstice résident les possibilités d'action qui nous sont offertes. La fiction constitue un puissant instrument pour entrouvrir cet espace. En nous donnant accès à d'autres versions de la réalité, elle exerce notre sens du possible et nous restitue des prises sur le monde.

---

<sup>156</sup> Ces réflexions sur l'émergence et la contingence, de même que les développements sur la prophétie auto-réalisatrice et la double herméneutique dans la section sur l'ironie du sort, doivent beaucoup à de nombreuses discussions que nous avons eues ces dernières années avec Marc Jacquemain.

## **Bibliographie**

## Bibliographie

- ATTALI, Jacques (1977), *Bruits : Essai sur l'économie politique de la musique*, Paris : PUF.
- AUSTIN, John L. (1991), *Quand dire, c'est faire*, trad. de l'américain et présenté par Gilles Lane, Paris : Seuil (coll. « Points ») [1<sup>re</sup> éd. américaine 1962].
- Ausstellung Laibach Kunst : Rekapitulacja/Recapitulation 2009* (2009), Lodz : Muzeum Sztuki.
- AUTONOME A.F.R.I.K.A.-GRUPPE, BLISSETT Luther et BRÜNZELS Sonja (2011), *Manuel de communication-guérilla*, trad. de l'allemand et adapté par Olivier Cyran, Paris : Zones [1<sup>re</sup> éd. allemande 1997].
- BARONI, Raphaël (2007), *La Tension narrative : suspense, curiosité, surprise*, Paris : Seuil (coll. « Poétique »).
- BAUDORRE, Philippe, RABATE, Dominique et VIART, Dominique (éds.) (2007), *Littérature et sociologie*, Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux
- BEAUVOIS, Jean-Léon (2011), *Les influences sournoises : Précis des manipulations ordinaires*, Paris : François Bourin Éditeur.
- BEAUVOIS, Jean-Léon et Joule, Robert-Vincent (2002), *Petit traité de manipulation à l'usage des honnêtes gens*, Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble.
- BECKER, Howard S. (1988), *Les Mondes de l'Art*, Paris : Flammarion [1<sup>re</sup> éd. américaine 1982].
- BECKER, Howard S. (2009), *Comment parler de la société : Artistes, écrivains, chercheurs et représentations sociales*, trad. de l'américain par Christine Merllié-Young, Paris : La Découverte (coll. « Grands repères – Guides ») [1<sup>re</sup> éd. américaine 2007].
- BENNETT, Tony, FRITH, Simon, GROSSBERG, Lawrence, SHEPHERD, John et TURNER, Graeme (edited by) (1993), *Rock and Popular Music : Politics, policies, institutions*, London : Routledge.
- BERRENDONNER, Alain (1981), « De l'ironie », in *Éléments de pragmatique linguistique*, Paris : Minuit (coll. « Propositions »).
- BESSY, Chistian et CHATEAURAYNAUD, Francis (1995), *Experts et Faussaires : Pour une sociologie de la perception*, Paris : Métailié.
- BOCKRIS, Victor (1985), *Avec William Burroughs : Notre Agent au Bunker*, trad. de l'américain par Isabelle Baudron, Paris : Denoël (coll. « L'Infini ») [*With William Burroughs : A report from the Bunker*, New York : Seaver Books, 1981].
- BOLTANSKI, Luc (1990), *L'Amour et la Justice comme compétences : Trois essais de sociologie de l'action*, Paris : Métailié.
- BOLTANSKI, Luc (2009), *De la critique : Précis de sociologie de l'émancipation*, Paris : Seuil (coll. « nrf essais »).
- BOLTANSKI, Luc et THÉVENOT, Laurent (1991), *De la Justification : Les Économies de la grandeur*, Paris : Gallimard (coll. « nrf essais »).
- BOLTANSKI, Luc et CHIAPELLO, Ève (1999), *Le Nouvel Esprit du capitalisme*, Paris : Gallimard (coll. « nrf-essais »).
- BOURDIEU, Pierre (1987), « L'institutionnalisation de l'anomie », *Cahiers du Musée National d'art moderne*, 19-20, p. 6-19.

## BIBLIOGRAPHIE

---

- BOURDIEU, Pierre (1992), *Les Règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*, Paris : Seuil (coll. « Libre Examen »).
- BOUTANG, Yann-Moulier (2007), *Le Capitalisme cognitif : La Nouvelle Grande Transformation*, Paris : Amsterdam (coll. « Multitudes/Idées »).
- BOUTANG, Yann-Moulier (2010), *L'abeille et l'économiste*, Paris : Carnetsnord.
- BOUVERESSE, Jacques (1993), *L'Homme probable : Robert Musil, le hasard, la moyenne et l'escargot de l'histoire*, Combas : L'Éclat.
- BOUVERESSE, Jacques (2008), *La connaissance de l'écrivain : sur la littérature, la vérité et la vie*, Marseille : Agone (coll. « Banc d'essais »).
- Burroughs Live : The collected interviews of William S. Burroughs* (2001), Los Angeles-New York : Semiotext(e) (Double Agents Series).
- BURROUGHS, William S. (1964), *Le Festin Nu*, trad. de l'américain par Éric Kahane, Paris : Gallimard (coll. « L'Imaginaire ») [1959].
- BURROUGHS, William S. (1979), *Le Job : Entretiens avec Daniel Odier*, éd. augmentée et revue par Philippe Mikriammos, Paris : Belfond (coll. « Entretiens ») [1968].
- BURROUGHS, William S. (1984), *Essais II*, trad. de l'américain par Gérard-Georges Lemaire, Paris : Bourgois (coll. « Les Derniers Mots »).
- BURROUGHS, William S. (1985), *La Machine molle*, Paris : Bourgois (coll. « 10/18 ») [1961].
- BURROUGHS, William S. (1990), *Les Terres occidentales*, trad. de l'américain par Sylvie Durastanti Paris : Bourgois [1987].
- BURROUGHS, William S. (1994), *Trilogie : La Machine Molle, Le ticket qui explosa, Nova Express*, trad. de l'anglais par Mary Beach, adaptation de Claude Pélieu, Paris : Bourgois [1960, 1961, 1964], respectivement p. 23-157 (*La Machine Molle*), 159-343 (*Le Ticket qui explosa*) et 344-485.
- BURROUGHS, William S. (1996), *Essais I*, trad. de l'américain par Gérard-Georges Lemaire et Philippe Mikriammos, Paris : Bourgois [1978].
- BURROUGHS, William S. (1999), *Révolution Électronique*, trad. de l'américain par Sylvie Durastanti, Paris : Éditions Hors Commerce et D'ARTS Éditeur [1971].
- BURROUGHS, William S. *Break Through in a Grey Room*, Bruxelles : Sub Rosa, CD, s.d.
- BURROUGHS, William S. et GYSIN, Brion (1976a), *Œuvre croisée*, trad. de l'américain par Gérard-Georges Lemaire et Christine Taylor, Paris : Flammarion (coll. « Connections »).
- BURROUGHS, William S. et GYSIN, Brion (1976b), *Colloque de Tanger I*, présenté par Gérard-Georges LEMAIRE, Paris : Bourgois.
- BURROUGHS, William S. et GYSIN, Brion (1979), *Colloque de Tanger II*, inventé et présenté par Gérard-Georges LEMAIRE. Paris : Bourgois.
- CAHIERS DE L'HERNE (1967), *Burroughs, Pélieu, Kaufman*, textes de Burroughs trad. de l'anglais par Mary Beach et Claude Pélieu, Paris : L'Herne.
- CAÏRA, Olivier (2011), *Définir la fiction : du roman au jeu d'échecs*, avec une préface de Jean-Marie SCHAEFFER, Paris : Éditions de l'EHESS (coll. « En temps & lieux »).

## BIBLIOGRAPHIE

---

- CALLON, Michel (1986), « Éléments pour une sociologie de la traduction : La domestication des coquilles Saint-Jacques et des marin-pêcheurs dans la baie de Saint-Brieuc », *L'Année sociologique*, 36, p. 169-208.
- CALLON, Michel (1999), « Ni intellectuel engagé, ni intellectuel dégagé : la double stratégie de l'attachement et du détachement », *Sociologie du Travail*, 41, p. 65-78.
- CHATEAURAYNAUD, Francis (1991), *La Faute professionnelle : Une sociologie des conflits de responsabilité*, Paris : Métailié.
- CHATEAURAYNAUD, Francis (1999), « Les relations d'emprise : une pragmatique des asymétries de prise », document de travail, Paris : EHESS/Documents du GSPR. Disponible sur : <http://www.gspr-ehech.com/documents/FC-Emprise.pdf> (consulté le 19 mai 2012).
- CHATEAURAYNAUD, Francis (2006), « Les asymétries de prise : Des formes de pouvoir dans un monde en réseaux », document de travail, Paris : EHESS/Documents du GSPR. Disponible sur : <http://www.gspr-ehech.com/documents/FC-asymetries-de-prises-2006.pdf> (consulté le 19 mai 2012).
- CHATEAURAYNAUD, Francis et TORNÉ, Didier (1999), *Les Sombres Précurseurs : Une Sociologie pragmatique de l'alerte et du risque*, Paris : Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- CHAUVIER, Stéphane (2010), *Le sens du possible*, Paris : Vrin (coll. « Analyse et Philosophie »).
- CHION, Michel (1991), *L'art des sons fixés ou la musique concrètement*, Fontaine (France) : Metamkine/Nota-Bene/Sono-Concept.
- CITTON, Yves (2010), *Mythocratie : Storytelling et imaginaire de gauche*, Paris : Amsterdam.
- CLAISSE, Frédéric (2002a), « 'Industrial Music for Industrial People' : Musik als Gesellschaftskritik », in UNGEHEUER Elena (Hrsg.), *Elektroakustische Musik*, Laaber : Laaber-Verlag, *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert* 5 (14 Volumes).
- CLAISSE, Frédéric (2002b), « William S. Burroughs, du *cut-up* au simulacre : La Réalité aux confins du contrôle », *Réseaux : Revue interdisciplinaire de Philosophie Morale et Politique*, 94-95-96 (« La Réalité existe-t-elle ? »), p. 151-174.
- CLAISSE, Frédéric (2007), « Les "Sociétés de Contrôle" de Burroughs à Negri ». Communication non publiée. Disponible sur : <http://orbi.ulg.ac.be/handle/2268/5921>
- CLAISSE, Frédéric (2010a), « Futurs antérieurs et précédents uchroniques : l'anti-utopie comme conjuration de la menace », *Temporalités*, 12, mis en ligne le 15 décembre 2010. Disponible sur : <http://temporalites.revues.org/1406>
- CLAISSE, Frédéric (2010b), « La Belgique au futur antérieur : retour sur *Bye Bye Belgium* », communication présentée lors du séminaire annuel de recherche en Philosophie des Sciences, Département de Philosophie, Université de Liège, 1<sup>er</sup> et 2 avril 2010. Disponible sur : <http://hdl.handle.net/2268/32277>
- CLAISSE, Frédéric et DELVENNE, Pierre (2011a), « The tell-tale heart of political science : Littéral vs. Metaphorical Use of Narrative in Analyzing Power Relations », communication présentée lors de la 6<sup>e</sup> ECPR General Conference, Reykjavik, 25-27 Août 2011. Disponible sur : <http://hdl.handle.net/2268/98853>
- CLAISSE, Frédéric (2011b), « Approche narrative du pouvoir : argument du contrôle et scénarisation », *Actes des Après-midis de Recherche du Département de Science Politique de l'Université de Liège*, 2011/2, pp. 21-46.
- COHEN, Stanley (1985), *Visions of Social Control : Crime, Punishment and Classification*, Cambridge : Polity Press.
- CORBETT, John (1994), *Extended Play : Sounding off from John Cage to Dr. Funkenstein*, Durham (North California) : Duke University Press.



## BIBLIOGRAPHIE

---

- COSER, Lewis (1972), *Sociology through littérature*, Englewood Cliffs (NJ) : Prentice-Hall [1963].
- CRICK, Bernard (2003), *George Orwell : Une Vie*, Paris : Climats [1992].
- CROZIER, Michel et FRIEDBERG, Erhard (1981), *L'Acteur et le système : les contraintes de l'action collective*, Paris : Seuil, coll. « Points-Politique » [1977].
- DAHL, Robert A. (1957), « The Concept of Power », *Behavioral Science*, 2 (3), p. 201-215.
- DANIEL, Drew (2008), *20 Jazz Funk Greats*, New York-London : continuum, 33 1/3 series.
- DAVIDSON, Donald (1984), « What metaphors mean », in *Inquiries into Truth & Interpretation*, Oxford : Clarendon Press, pp. 245-264.
- DAWKINS, Richard (2003), « Les 'mèmes', nouveaux répliqueurs », in *Le Gène égoïste*, trad. de l'anglais par Laura Ovion, Paris : Odile Jacob [1989].
- DELEDALLE, Gérard (1987), *La Philosophie américaine*, Bruxelles : De Boeck, coll. « Le Point philosophique ».
- DELEUZE, Gilles (1990), *Pourparlers : 1972-1990*, Paris : Minuit.
- DELEUZE, Gilles (2003), *Deux régimes de fous : Textes et entretiens 1975-1995*, Paris : Minuit.
- DEMAZIÈRE, Didier et DUBAR, Claude (2005), « Récits d'insertion de jeunes et régimes de temporalités », *Temporalités*, 3, mis en ligne le 07 juillet 2009, consulté le 14 mai 2012. Disponible sur : <http://temporalites.revues.org/452>
- DENNETT, Daniel (2002), *Elbow Room : The Varieties of Free Will Worth Wanting*, Oxford : Clarendon Press [1984].
- DICK, Philip K. (1981), *Siva*, trad. de l'américain par Robert Louit, Paris : Denoël (coll. « Présence du Futur ») [1<sup>re</sup> éd. américaine 1980].
- DOLEZEL, Lubomir (1998), *Heterocosmica : Fiction and Possible Worlds*, Baltimore et Londres : The Johns Hopkins University Press (coll. « Parallax »).
- DUBAR, Claude et DEMAZIÈRE, Didier (1997), *Analyser les entretiens biographiques : L'exemple des récits d'insertion*, Paris : Nathan, coll. « Essais et Recherches, Sciences humaines ».
- DUBOIS, Jacques (2000), *Les Romanciers du réel : De Balzac à Simenon*, Paris : Seuil, coll. « Points ».
- DUBOIS, Jacques (2007), « Socialité de la fiction », in Philippe Baudorre, Dominique Rabaté et Dominique Viart (édition préparée par), *Littérature et sociologie*, Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux.
- DUCROT, Oswald (1984), *Le Dire et le Dit*, Paris : Minuit (coll. « Propositions »).
- DUPUY, Jean-Pierre (1992), *Introduction aux sciences sociales : Logique des phénomènes collectifs*, Paris : Ellipses.
- DUPUY, Jean-Pierre (2002), *Pour un catastrophisme éclairé : Quand l'impossible est certain*, Paris : Seuil, coll. « La couleur des idées ».
- DUTANT, Julien (2010), *Qu'est-ce que la connaissance ?*, Paris : Vrin (coll. « Chemins philosophiques »).
- DUTILLEUL, Philippe (2006), *Bye bye Belgium*, Bruxelles : Labor.
- ECO, Umberto (1992), *Les limites de l'interprétation*, trad. de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris : Grasset (coll. « Le Livre de Poche-biblio-essais ») [1<sup>re</sup> éd. italienne 1990].

## BIBLIOGRAPHIE

---

- ECO, Umberto (1993a), *Le Signe : Histoire et analyse d'un concept*, Paris : Le Livre de Poche (coll. « Biblio-Essais »).
- ECO, Umberto (1993b), *Lector in Fabula : Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris : Grasset (coll. « Le Livre de Poche-biblio-essais » [1<sup>re</sup> éd. italienne 1979]).
- ELLENA, Laurence (1998), *Sociologie et littérature : la référence à l'œuvre*, Paris, L'Harmattan (coll. « Logiques sociales »).
- ENGEL, Pascal (1999), *La Norme du Vrai : Philosophie de la logique*. Paris : Gallimard (coll. « nrf essais »).
- ENGEL, Pascal (2007), *Va savoir ! De la connaissance en général*, Paris : Hermann (coll. « Philosophie »).
- FAVRET-SAADA, Jeanne (1985), *Les Mots, la mort, les sorts : la sorcellerie dans le bocage*, Paris : Gallimard (coll. « Folio-Essais ») [1977].
- FERGUSON, Niall (ed.) (1999), *Virtual History : Alternatives and Counterfactuals*, New York : Basic Books [1997].
- FFORDE, Jasper (2005), *L'affaire Jane Eyre*, Paris : 10/18 (coll. « Domaine Étranger ») [2001].
- FORD, Simon (1999), *Wreckers of Civilisation : The story of Coum Transmissions & Throbbing Gristle*, Londres : Black Dog Publishing.
- FOUCAULT, Michel (1984), « Deux essais sur le sujet et le pouvoir », in Hubert Dreyfus et Paul Rabinow, *Michel Foucault : un parcours philosophique*, Paris : Gallimard, coll. « Folio-Essais », p. 297-321 [1982] ; repris sous le titre « Le sujet et le pouvoir » in FOUCAULT, Michel (2001), *Dits et Écrits II 1976-1988*, Paris : Gallimard, coll. « Quarto » p. 1041-1062.
- FOUCAULT, Michel (1994), *Histoire de la sexualité I : La Volonté de savoir*, Paris : Gallimard (coll. « Tel ») [1976].
- FOUCAULT, Michel (2004), *Sécurité, Territoire, Population : Cours au Collège de France (1977-1978)*. Paris : Seuil (coll. « Hautes Études »).
- FRIEDBERG, Erhard (1997), *Le Pouvoir et la Règle : Dynamiques de l'action organisée*, Paris: Seuil (coll. « Points »).
- FRITH, Simon et GOODWIN, Andrew (editors) (1990), *On Record : Rock, Pop & the Written word*, London : Routledge.
- GALOUYE, Daniel F. (2010), *Simulacron 3*, trad. de l'américain par Frank Straschitz, révisée par Julie Pujos, Paris : Gallimard (coll. « Folio-SF ») [1<sup>re</sup> éd. américaine 1963]
- GARFINKEL, Simson (2000), *Database Nation : The Death of Privacy in the 21<sup>st</sup> Century*, Cambridge: O'Reilly.
- GAXIE, Daniel (2007), « Cognitions, auto-habilitation et pouvoirs des 'citoyens' », *Revue française de science politique*, 57(6), p. 737-757.
- GENETTE, Gérard (1992), *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris : Seuil (coll. « Points ») [1982].
- GENETTE, Gérard (2004), *Métalepse : De la figure à la fiction*, Paris : Seuil (coll. « Poétique »).
- GENETTE, Gérard (2007), *Discours du récit*, Paris : Seuil (coll. « Points ») [1972 et 1983].
- GIDDENS, Anthony (1987), *La Constitution de la société*, Paris : PUF (coll. « Sociologies »).
- GORIN, Lewis J. jr. (1936), *Patriotism Prepaid*, Princeton : Lippincott Company.

## BIBLIOGRAPHIE

---

- Gouverner par le chaos : Ingénierie sociale et mondialisation* (2010), Paris : Max Milo.
- GREENE, Graham (2001), *Notre Agent à La Havane*, trad. de l'anglais par Marcelle Sibon, Paris : Robert Laffont (coll. « 10-18 »).
- HARDT, Michael et NEGRI, Antonio (2000), *Empire*, Paris : Exils Éditeur.
- HAWTHORN, Geoffrey (1993), *Plausible Worlds : Possibility and understanding in history and the social sciences*, Cambridge et New York : Cambridge University Press [1991]
- HEATH, Joseph et POTTER, Andrew (2005), *Révolte consommée : Le mythe de la contre-culture*, Paris : naïve [2004].
- HEINICH, Nathalie (1998a), *Le Triple Jeu de l'Art contemporain : Sociologie des Arts plastiques*, Paris : Minuit (coll. « Paradoxe »).
- HEINICH, Nathalie (1998b), *Ce que l'Art fait à la Sociologie*, Paris : Minuit (coll. « Paradoxe »).
- HENNION, Antoine (1993), *La passion musicale : Une sociologie de la médiation*, Paris : Métailié.
- HIRSCHMAN, Albert (1991), *Deux siècles de rhétorique réactionnaire*, Paris : Fayard (coll. « L'espace du politique »).
- HENRIET, Eric B. (2009), *L'uchronie*, Paris : Klincksieck (coll. « 50 questions »).
- HOME, Stewart (ed.) (1987), *Plagiarism : Art as commodity and stratégies for its negation*, s.l. : Aporia Press.
- HOUBA, Pascal (2003), « La parole errante des corps : pratiques de cinéma mineur », *Multitudes*, 11, p. 135-143.
- HUTCHEON, Linda (2001), « Politique de l'ironie », trad. de l'américain par Pierre Schoentjes, in Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris : Seuil (coll. « Points »), p. 289-301.
- JACQUEMAIN, Marc (2002), « La réalité morale et le sociologue : le cognitivisme de Raymond Boudon », *Réseaux : Revue interdisciplinaire de Philosophie Morale et Politique*, 94-95-96 (« La Réalité existe-t-elle ? »), p. 119-131.
- JACQUEMAIN, Marc (2003), « Using 1984 in social reasoning », communication présentée lors de la 2<sup>e</sup> ECPR General Conference, Marburg, 18-21 septembre 2003. Disponible sur : <http://hdl.handle.net/2268/90377>
- JACQUEMAIN, Marc (2006), « La fiction comme sociologie politique », in Anne Staquet et Baudoin Decharneux, *Fictions et politiques*, Fernelmont : E.M.E. (coll. « proximités – philosophies »), p. 125-146. Disponible sur : <http://hdl.handle.net/2268/90039>
- JONAS, Hans (1963), *The Gnostic Religion : The message of the alien God and the beginnings of Christianity*, Second edition, enlarged, Boston : Beacon Press [1<sup>re</sup> éd. 1958].
- JONAS, Hans (1990), *Le Principe Responsabilité*, Paris : Cerf [1979].
- JONES, Andrew (1995), *Plunderphonics, 'Pataphysics' + Pop Mechanics : An Introduction to musique actuelle*, Trowbridge (Wiltshire) : SAF publishing ltd.
- JOSSET, Raphaël (2011), « Inconscient collectif et noosphère : Du 'monde imaginal' au 'village global' », *Sociétés*, 111/1, p. 35-48.
- KARSENTI, Bruno (2005), « La politique du dehors : Une lecture des Cours de Foucault au Collège de France (1977-1979) », *Multitudes*, 22, p. 37-50 ; repris dans BOUTANG Yann Moulier (coord.) (2007), *Politiques des Multitudes : Démocratie, intelligence collective et puissance de la vie à l'ère du capitalisme cognitif*, Paris : Amsterdam, p. 72-80.

## BIBLIOGRAPHIE

---

- KAUFFMAN, Bill (2008), *Ain't my America : the long, noble history of anti-war conservatism and middle American anti-imperialism*, New York : Metropolitan Books.
- KRAY, Laura, GEORGE, Linda., LILJENQUIST, Katie, GALINSKY, Adam, TETLOCK, Philip E., ROESE, Neal J. (2010), « From what might have been to what must have been : Counterfactual thinking creates meaning », *Journal of Personality and Social Psychology*, 98(1) : p. 106-118.
- LAMARQUE, Peter et OLSEN, Simon Haugon (1994), *Truth, Fiction and Literature*, Oxford : Clarendon Press.
- LARRERE, Catherine (2003), « Le principe de précaution et ses critiques », *Innovations, Cahiers d'économie de l'innovation*, 18 (2), pp. 9-26.
- LATOUR, Bruno et WOOLGAR, Steve (1996), *La Vie de laboratoire : La production des faits scientifiques*, Paris : La Découverte, coll. « Poche – Sciences humaines et sociales » [1979 ; 1988 pour l'édition française remaniée].
- LAZZARATO, Maurizio (2011), *La Fabrique de l'homme endetté : Essais sur la condition néo-libérale*, Paris : Amsterdam.
- LE BLIC, Damien et LEMIEUX, Cyril (2005), « Le scandale comme épreuve. Éléments de sociologie pragmatique », *Politix. À l'épreuve du scandale*, 18, p. 9-38.
- LECERCLE, Jean-Jacques et SCHUSTERMAN, Ronald (2002), *L'Emprise des signes : Débats sur l'expérience littéraire*, Paris : Seuil (coll. « Poétique »).
- LEITCH, Alexander (1978), *A Princeton Companion*, Princeton : Princeton University Press.
- LEMAIRE, Gérard-Georges (1986), *Burroughs*, Paris : Veyrier-Artefact (coll. « Les Plumes du Temps »).
- LEMAIRE, Gérard-Georges (1994), « Préface », in BURROUGHS William S., *Trilogie : La Machine Molle, Le ticket qui explosa, Nova Express*, Paris : Bourgois.
- LEPENIES, Wolf (1990), *Les Trois cultures : Entre science et littérature, l'avènement de la sociologie*, trad. de l'allemand par Henri Plard, Paris : Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme [1<sup>re</sup> éd. allemande 1985].
- LITS, Marc (Observatoire du récit médiatique) (dir.) (2007), *Le Vrai-Faux Journal de la RTBF : les réalités de l'information*, Bruxelles : Couleur Livres.
- MACQUET, Claude (2004), « “Guérir – Punir – Veiller sur” : Vers une société de la surveillance des risques ? », *Drogues, santé et société*, 4 (2), p. 43-77.
- MENOUD, Lorenzo (2005), *Qu'est-ce que la fiction ?*, Paris : Vrin, coll. « chemins philosophiques ».
- MERTON, Robert K. (1998), « La prédiction créatrice », trad. de l'américain par Henri Mendras, in *Éléments de théorie et de méthode sociologique*, Paris : Armand Colin (coll. « U-sociologie »), p. 136-160 [2<sup>e</sup> éd. américaine 1957].
- MICHÉA, Jean-Claude (2000), *Orwell, anarchiste tory suivi de À propos de 1984*, Castelnau Le Lez : Climats (coll. « Sisyphe »).
- MICHÉA, Jean-Claude (2008), *La Double pensée : Retour sur la question libérale*, Paris : Flammarion (coll. « Champs-essais »).
- MIKRIAMMOS, Philippe (1975), *William S. Burroughs*, Paris : Seghers (coll. « Littérature »).
- NEAL, Charles (1987), *Tape Delay*, Trowbridge (Wiltshire) : SAF publishing Ltd. [recueil d'interviews avec, entre autres, Psychic TV, Genesis P-Orridge, Chris & Cosey, Coil, David Tibet, Laibach, The Hafler Trio, ...].

## BIBLIOGRAPHIE

---

*Neue Slowenische Kunst* (1991), Los Angeles : Amok Books.

NEWSINGER, John (2006), *La Politique selon Orwell*, trad. de l'anglais par Bernard Gensane, Marseille : Agone (coll. « Banc d'essais ») [1<sup>re</sup> éd. anglaise 1999].

« NSK Embassy Moscow, project organized by Irwin in collaboration with Apt-Art International and Ridzhina Gallery », *How the East sees the East*, published by Obalne Galerije Piran (s.d.).

NUSSBAUM, Martha (2010), *La Connaissance de l'amour : Essais sur la philosophie et la littérature*, trad. de l'anglais par Solange Chavel, Paris : Cerf (coll. « Passages ») [1<sup>re</sup> éd. américaine 1990].

ORWELL, George (2000), *1984*, Paris : Gallimard (coll. « Folio ») [1949].

PACKARD, Vance (1965), *The Naked Society*, New York : Pocket Books [1964].

PASOLINI, Pier Paolo (1976), *Écrits corsaires*, Paris : Flammarion.

PAVEL, Thomas (1988), *Univers de la fiction*, Paris : Seuil (coll. « Poétique ») [1<sup>re</sup> éd. américaine 1986]

PIER, John et SCHAEFFER, Jean-Marie (dir.) (2005), *Métalepses : Entorses au pacte de la représentation*, Paris : Éditions de l'EHESS, coll. « Recherches d'histoire et de sciences sociales » (Actes du colloque « La métalepse aujourd'hui », novembre 2002).

PIERSSENS, Michel (1990), *Savoirs à l'œuvre : Essais d'épistémocritique*, Arras : Presses Universitaires de Lille (coll. « Problématiques »).

PROST, Antoine (1996), *Douze Leçons sur l'histoire*, Paris : Seuil (coll. « Points »).

*Psychic TV : A coumprehensive collection ov lyrics 1981-1990/Una raccolta comprensiva di testi 1981-1990* (a project by/a cura di Vittore Baroni) (1990), Viterbo : Nuovi Equilibri [large introduction, commentaires, extraits d'interview et reproduction de textes en anglais et traduits en italien].

*The Psychick Bible : The Apocryphal Scriptures ov Genesis P-Orridge & thee Third MIND ov Psychic TV*, compiled and edited by J.A. Rapoza, San Francisco : Alecko Enterprises<sup>TM</sup>, 1994.

PUTNAM, Hilary (1976), « Literature, Science, and Reflection », *New Literary History*, 7 (3), p. 483-491.

RADAELLI, Claudio M. (2000), « Logiques de pouvoirs et récits dans les politiques publiques de l'Union Européenne », *Revue Française de Science politique*, 50, 2, p. 255-275.

RE/SEARCH # 4/5 (1982), *A special book Issue : Willam S. Burroughs, Brion Gysin and Throbbing Gristle*, San Francisco : Resarch Publications.

RE/SEARCH # 6/7 (1990), *Industrial Culture Handbook*, San Francisco : Research Publications, 1990, septième édition [1983].

RICŒUR, Paul (1983), *Temps et récit I : L'intrigue et le récit historique*, Paris : Seuil.

ROE, Emery (1992), « Applied narrative analysis : The tangency of literary criticism, social science and policy analysis », *New Literary History*, vol. 23 (3), p. 555-581.

ROE, Emery (1994), *Narrative Policy Analysis: Theory and Practice*, Durham CT: Duke University Press.

ROESE, Neal J. et OLSON, James M. (eds.) (1995), *What Might Have Been : The Social Psychology of counterfactual thinking*, Mahwah, NJ : Erlbaum.

RULE, James B. (1974), *Private Lives and Public Surveillance : Social Control in the Computer Age*, New York : Schoken Books.

## BIBLIOGRAPHIE

---

- RYAN, Marie-Laure (1994), *Possible Worlds and Literary Theory*, Cambridge et New York : Cambridge University Press.
- SAINT-GELAIS, Richard (1999), *L'Empire du pseudo : Modernités de la science-fiction*, Québec : Éditions Nota Bene (coll. « Littérature(s) »).
- SAINT-GELAIS, Richard (2010), « Le monde des théories possibles : observations sur les théories autochtones de la fiction », in LAVOCAT Françoise (textes réunis par), *La théorie littéraire des mondes possibles*, Paris : CNRS Éditions, p. 101-124.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1999), *Pourquoi la fiction ?*, Paris : Seuil, coll. « Poétique ».
- SCHAPP, Wilhelm (1992), *Empêtrés dans des histoires : L'être de l'homme et de la chose*, trad. de l'allemand par Jean Greisch, Paris : Cerf (coll. « La nuit surveillée ») [1<sup>re</sup> éd. allemande 1953].
- SCHICK, Serge (2011), *Le jour où la Belgique a disparu : retour sur moment clé de l'histoire télévisuelle*, Lormont (F)-Bruxelles, INA-La Muette.
- SCHMUTZ, Jacob (2006), « Épistémologie de la fiction : Thomas Hobbes et Hans Vaihinger », *Les études philosophiques*, vol. 79 (4), pp. 517-535.
- SCHOENTJES, Pierre (2001), *Poétique de l'ironie*, Paris : Seuil (coll. « Points-Essais »).
- « (Science) Fiction » (2011), *Sociétés*, 113, p. 5-95.
- SEARLE, John R. (1982), « Le statut logique du discours de la fiction », in *Sens et Expression : Études de théorie des actes de langage*, trad. de l'anglais par Joëlle Proust, Paris : Minuit (coll. « Le sens commun ») [1<sup>re</sup> éd. américaine 1979].
- SERRES, Michel (1975), *Feux et Signaux de Brume : Zola*, Paris : Grasset.
- SMOLDERS, Ios (1992), « Removing a wedge ». Disponible sur : <http://www.earlabs.org/theory/remove.html>.
- SMOLDERS, Ios (1992), « The House that Schaeffer designed ». Disponible sur : <http://www.earlabs.org/houschaef.html>.
- SPERBER, Dan et WILSON, Deirdre (1978), « Les ironies comme mention », *Poétique*, 36, p. 399-412.
- SPERBER, Dan et WILSON, Deirdre (1989), *La Pertinence : Communication et cognition*, Paris : Minuit [1986].
- STONE, Deborah (1989), « Causal Stories and the Formation of Policy Agendas », *Political Science Quarterly*, 104(2), p. 281-300.
- STONE, Deborah (2002), *Policy Paradox : The Art of Political Decision Making*, New York : W. W. Norton.
- TETLOCK, Philip E. et BELKIN, Aaron (eds.) (1996), *Counterfactual Thought Experiments in World Politics : Logical, Methodological, and Psychological Perspectives*, Princeton NJ : Princeton University Press.
- THOMPSON, Dave (1994), *Industrial Revolution*, Cleopatra Records.
- TILLY, Charles et TARROW, Sidney (2008), *Politique(s) du conflit : de la grève à la révolution*, trad. de l'anglais (Etats-Unis) par Rachel Bouyssou, Paris : Presses de Sciences Po (coll. « Sociétés en mouvement ») [1<sup>re</sup> éd. américaine 2006].
- TOOP, David (1995), *Ocean of Sound : Aether talk, ambient sounds and imaginary worlds*, London-New York : Serpent's Tail.
- TROUSSON, Raymond (1999), *Voyages aux pays de nulle part : Histoire littéraire de la pensée utopique*, Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles.

## BIBLIOGRAPHIE

---

- « Vérités de la Fiction » (2005), *L'Homme*, 175-176, sous la direction de François Flahaut et Nathalie Heinich, p. 7-418.
- VEYNE, Paul (1971), *Comment on écrit l'histoire*, Paris : Le Seuil.
- VIART, Dominique (2007), « Littérature et sociologie, les champs du dialogue », », in Philippe Baudorre, Dominique Rabaté et Dominique Viart (édition préparée par), *Littérature et sociologie*, Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux.
- VOEGELIN, Eric (2000), *La Nouvelle Science du Politique : Une introduction*, trad. de l'anglais par Sylvie Courtine-Denamy, Paris : Seuil (« L'ordre philosophique ») [1<sup>re</sup> éd. américaine 1952]
- VOEGELIN, Eric (2004), *Science, politique et gnose*, trad. de l'allemand par Marc de Launay, Paris : Bayard (coll. « Théologie & politique ») [1<sup>re</sup> éd. allemande 1959].
- WHISENHUNT, Donald W. (2011), *Veterans of Future Wars : A Study in Student Activism*, Lanham (Md) : Lexington Books.
- WHITE, Hayden (1973), *Metahistory : The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore : The Johns Hopkins University Press.
- WILLIAMS, Michael Allen (1996), *Rethinking Gnosticism : An Argument for Dismantling a Dubious Category*, Princeton NJ : Princeton University Press.

## Discographie sélective

Cette discographie sélective est limitée aux références des albums officiels par ordre chronologique. L'édition originale figure entre crochets à la fin de la référence, comme dans la bibliographie. La Grande-Bretagne est le lieu d'édition par défaut.

### 1. Throbbing Gristle

Les albums de TG ont été réédités par Industrial Records fin 2011. La première version mentionnée correspond à ces nouvelles rééditions. Cependant, la version de référence que nous avons utilisée dans nos travaux reste la première réédition chez Mute Records, mentionnée entre crochets à la ligne inférieure et précédée d'un astérisque (\*). L'édition originale est référée entre crochets à la dernière ligne.

*The Second Annual Report of Throbbing Gristle*, Industrial Records, IRLCD001, 2XCD.

(\*) [2<sup>e</sup> éd. : Mute Records, 9 61093-2, CD, 1991. Reprend « United/Zyklon B Zombie » [Industrial Records, IR 0003, 45T, 1978]. Réédition avec un texte de Genesis P-Orridge (« Hard Listening for the Ease in Hearing » daté de 1988), un autre de Cosey Fanni Tutti (sans titre, daté de 1990), le texte original du LP (« Music from the Death Factory ») et divers documents.  
[Industrial Records, IR 0002, LP, 1977]

*D.o.A, The third and final Report of Throbbing Gristle*, Industrial Records, IRLCD002, 2XCD.

(\*) [2<sup>e</sup> éd. : Mute Records, 9 61094-2, CD, 1991. Reprend « We hate you (Little Girls)/Five Knuckle Shuffle » [Sordide Sentimental, France, SS 45001, 45T, 1979]. Réédition avec un texte de Jon Savage (« Tape Decays », daté de 1981), le texte original du LP (« Music from the Death Factory ») et divers documents.]  
[Industrial Records, IR 0004, LP, 1978]

*Throbbing Gristle bring you 20 Jazz Funk Greats*, Industrial Records, IRLCD003, 2XCD.

(\*) [2<sup>e</sup> éd. : Mute Records, 9 61095-2, CD, 1991. Reprend « Discipline », [Fetish Records, FET 006, 45 12'', 1981]. Réédition avec un texte de Jon Savage (sans titre, 1981 et 1991).]  
[Industrial Records, IR 0008, LP, 1979]

*Heathen Earth*, Industrial Records, IRLCD004, 2XCD.



(\*) [2<sup>e</sup> éd. : Mute Records, TGCD5, CD, 1991. Reprend « Adrenalin », [Industrial Records, IR 0015, 45T (face A), 1980] et « Subhuman » [Industrial Records, IR 0013, 45 (face A), 1980]. Réédition avec un texte de Jon Savage (« The dape decays... », daté de 1981). [Industrial Records, IR 0009, LP, 1980]

*Mission of Dead Souls. The Last Live Performance of TG*, Mute Records, 9 61097-2, CD, 1991. Reprend « Distant Dreams (part two) » [Industrial Records, IR 0015, 45 (face B), 1980] et « Something came over me » [Industrial Records, IR 0013 (face B), 1980]. Réédition avec un texte de Jon Savage (« The tape Decays », daté de 1981). [Fetish Records, FET 2007, LP, 1981 et Mute, MIR 005, LP, 1983]

*Journey Through a Body*, The Grey Area of Mute Records, TGCD8, CD, 1993. Dernier album studio de TG, enregistré à Rome en mars 1981. [Walter Ulbricht Schallfolien, Allemagne de l'Ouest, 001, LP, 1982]

*In the Shadow of the Sun. The soundtrack of the Derek Jarman Film*, The Grey Area of Mute Records, TGCD9, CD, 1993. Enregistré en 1980. [Illuminated, JAMS 35, LP, 1984].

*TGCD1*, Mute Records, TGCD1, CD, 1986. Enregistré le 18 mars 1979 aux studio de Industrial Records. Avec des textes de Genesis P-Orridge (« Thee Industrial Records Story », sans date, et « Thee Reversal of Fate », daté de juin 1986), Cosey Fanni Tutti (sans titre, daté de 1986), Peter Christopherson (sans titre, daté de 1986), et Chris Carter (« A statement on T.G. by Chris Carter », daté de 1986). Inédit.

## 2. Psychic TV

Discographie limitée aux deux premiers albums cités dans le texte 1.

*Force the Hand of Chance*, Cleopatra, États-Unis, CLEO 9595-2, CD, 1995. Réédition avec « The full pack/Catalan » [Some Bizarre/CBS, 45 12'', 1983] et quelques inédits. [Some Bizarre/WEA, PSY1, LP, 1982]

*Dreams less sweet*, Some Bizarre, SBZ CD 011, CD, 1992. [Some Bizarre/CBS, CBS 25737, LP, 1983]

### 3. Laibach

Discographie sélective limitée aux albums et compilations.

*Laibach*, Walter Ulbricht Schallfolien, Allemagne, ULP1600, CD, 1991. [R.O.P.O.T., Slovénie, 1985]

*Rekapitulacija 1980-1984*, Walter Ulbricht Schallfolien, Allemagne, CD, 1989 [2XLP, 1985]. Compilation (première période du groupe).

*Nova Akropola*, Cherry Red Records, CD MRED 67, CD, 1988 [LP, 1986]. Compilation (première période du groupe).

*The Occupied Europe Tour 1982-1985*, Mute Records, 9 61071-2, CD, 1991 [Side Effects Records, SER 08, LP, 1986]. Première tournée européenne entre 1982 et 1985.

*Opus Dei*, Mute Records, CD Stumm 44, CD, 1987. Premier album sur le label britannique Mute Records.

*Krst pod Triglavom-Baptism*, Sub Rosa, Belgique, SUB CD 001-9, CD, 1988 [Walter Ulbricht Schallfolien/Sub Rosa, Allemagne et Belgique, LP, 1987].

*Sympathy for the Devil*, Mute Records, CD, 1989 [*Sympathy for the Devil*, Mute Records, 1Mute80T, 12'', 1988, et *Sympathy for the Devil II*, Mute Records, 2Mute80T, 12'', 1988].

*Let it be*, Mute Records, Stumm58 CD, 1988.

*Macbeth*, Mute Records, CD, 1990.

*Kapital*, Mute Records, CDStumm 46082, CD, 1992.

*NATO*, Mute Records, 2101072, CD, 1994.

*Jesus Christ Superstar*, Mute Records, CDStumm 136, CD, 1996.

*WAT*, Mute Records, CDStumm223, CD, 2003.

*Volk*, Mute Records, CDStumm276, CD, 2006

*Iron Sky (The Original Film Soundtrack)*, Mute Records, CDStumm344, CD, 2012.

### 4. Varia

Cosey Fanni Tutti, *Time to Tell*, Conspiracy International, CTI93 004B, CD, 1993 [C60, 1982] Avec la transcription de la conférence tenue par Cosey FT au Leeds Polytechnic en mai 1982, et quantité de documents et d'archives.

# TABLE DES MATIÈRES

<b>Remerciements .....</b>	<b>4</b>
<b>INTRODUCTION : Penser avec la Fiction.....</b>	<b>8</b>
<b>1. Fortune de guerre .....</b>	<b>8</b>
1.1. Futurs antérieurs .....	11
1.2. Simulacres .....	13
<b>2. Travaux et fils conducteurs .....</b>	<b>16</b>
<b>3. Fonction cognitive de la fiction.....</b>	<b>18</b>
3.1. Connaissance fictionnelle et formes d'expression .....	19
3.2. Fiction et objets de connaissance .....	20
3.3. Savoir fictionnel et connaissances légitimes .....	25
<b>4. L'écrivain : objet, sujet ou instrument de savoir .....</b>	<b>26</b>
4.1. Le problème .....	26
4.2. Une démarche d'explicitation : Burroughs sujet de savoir .....	29
4.3. Vers un usage instrumental des œuvres : à l'école de Burroughs.....	31
4.4. Le programme de Howard S. Becker.....	33
4.5. Écriture littéraire et savoir d'anticipation.....	35
<b>5. Des formes fictionnelles d'intelligibilité .....</b>	<b>38</b>
5.1. Indices fictionnels, ironie et simulacre .....	40
5.2. Simulacre et futur antérieur comme contrefactuels .....	46
<b>6. Le modèle de la prise .....</b>	<b>49</b>
6.1. L'alpiniste et le commissaire-priseur : un modèle de compétence de l'expertise.....	50
6.2. Limites du modèle : les deux pragmatiques.....	52
6.3. Emprise et asymétries de prise.....	57
<b>7. Une approche narrative du pouvoir .....</b>	<b>60</b>
7.1. Double articulation .....	60
7.2. Hybridations.....	63
<b>8. Récapitulation .....</b>	<b>66</b>
<b>Note sur l'édition des textes.....</b>	<b>69</b>

## TEXTE 1

### *'Industrial Music for Industrial People' :*

<b>Les musiques industrielles, explicitation d'un projet critique .....</b>	<b>71</b>
<b>1. Prendre au sérieux .....</b>	<b>71</b>
<b>2. Un effort définitionnel : trois faisceaux de significations du terme « industriel ».....</b>	<b>74</b>
2.1. Ironie et simulation .....	75
2.2. Réalisme thématique et musical .....	76
2.3 « Musique » industrielle et expérimentations sonores.....	77
<b>3. De Coum Transmissions à Throbbing Gristle : les origines du mouvement .....</b>	<b>79</b>
<b>4. Un guide stratégique des musiques industrielles .....</b>	<b>84</b>
<b>5. L'industriel-réalisme : de nouveaux sujets, un autre rapport au son .....</b>	<b>94</b>
5.1. Réalisme thématique .....	94
5.2. Réalisme documentaire .....	98
<b>6. Musique industrielle, recherche sonore et expériences auditives .....</b>	<b>102</b>
<b>7. Postérité des musiques industrielles .....</b>	<b>107</b>
7.1. Évolution du mouvement.....	107
7.2. En guise de conclusion : le savant et le populaire .....	110

**TEXTE 2**

**William S. Burroughs, du *cut-up* au simulacre :**

<b>La réalité aux confins du contrôle .....</b>	<b>115</b>
1. Trois axes de recherche .....	115
2. De l'algèbre du besoin à la machine de contrôle .....	120
3. Le cut-up, du collage littéraire au montage de la réalité .....	128
3.1. Une technique et ses enjeux.....	129
3.2. Aperçus de sémantique burroughsienne .....	133
4. Du triple usage du cut-up .....	136

**TEXTE 3**

**Futurs antérieurs et précédents uchroniques :**

<b>L'anti-utopie comme conjuration de la menace.....</b>	<b>145</b>
<b>Introduction .....</b>	<b>146</b>
1. <i>Database Nation</i> : Garfinkel contre Orwell .....	148
1.1. Le futur antérieur comme conjuration de la menace .....	148
1.2. Futur antérieur et précédent uchronique.....	151
1.3. Dispositif et référence fictionnels .....	153
2. <b>Sociétés de contrôle : Deleuze contre Foucault.....</b>	<b>157</b>
2.1. Distribution des rôles .....	157
2.2. Empire .....	159
3. <b>Burroughs .....</b>	<b>162</b>
3.1. Précédent prophétique .....	162
3.2. Cut-up et effet de prédiction.....	164
4. <b>Conclusion : comment changer un futur nécessairement déjà survenu ?.....</b>	<b>166</b>

**TEXTE 4**

<b>Argument du contrôle et scénarisation : une approche narrative du pouvoir .....</b>	<b>169</b>
1. <b>Introduction .....</b>	<b>169</b>
1.1. Quatre dispositifs .....	169
1.2. Métalepses .....	171
1.3. Ironie et empowerment.....	173
2. <b>Pouvoir et récit .....</b>	<b>175</b>
2.1. Quelques définitions modernes du pouvoir .....	175
2.2. Le pouvoir de scénarisation.....	178
3. <b>Argument du contrôle.....</b>	<b>182</b>
3.1. Versions savantes.....	182
3.2. Version ordinaire : un sens commun du pouvoir ? .....	184
4. <b>Conclusions .....</b>	<b>187</b>

**TEXTE 5**

<b>Contr(ôl)e-fiction : de l'Empire à l'Interzone .....</b>	<b>191</b>
1. <b>Introduction .....</b>	<b>191</b>
2. <b>Des « sociétés de contrôle » à l'argument du contrôle .....</b>	<b>193</b>

## TABLE DES MATIERES

---

3. Le sous-texte burroughsien .....	196
4. Les limites du Contrôle.....	198
5. Contre-fiction I : <i>cut-up</i> .....	201
6. Contre-fiction II : Simulacre.....	203
7. « Decoder » .....	205
8. Contrôle-fiction.....	207
CONCLUSIONS .....	211
Uchronies.....	214
Fictions gnostiques .....	217
Ironies du sort.....	222
BIBLIOGRAPHIE .....	229
DISCOGRAPHIE SELECTIVE .....	239
TABLE DES MATIÈRES.....	242