

© In Wintgens, S. et Piet, G., La puissance : débat autour des jeux et enjeux du pouvoir, Actes des après-midis de recherche du département de Science politique de l'Université de Liège, Ed. Université de Liège, n° 2, 2011.

Argument du contrôle et scénarisation : une approche narrative du pouvoir

Frédéric CLAISSE

Introduction

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 société¹. 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 détournée du domaine de la répression et du pouvoir pour celui du bonheur et du plaisir »². Le dispositif imaginé par de Nijs se présente comme un portique de sécurité, semblable à ceux 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

¹ Voir http://www.marnixdenijs.nl/physiognomic_scrutinizer L'installation a ensuite été présentée à Rotterdam, puis à Lille dans le cadre de l'exposition « Paranoïa ».

² Voir <http://www.kontejner.org/touch-me-festival-2008-english> (page d'accueil de l'archive du Festival ; notre traduction).

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 voyeurisme¹. 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 scène². 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 pas 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 de conseillers

¹ Voir http://www.oliverlutz.com/oliverlutz_prjct_lfrnk.htm

² 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, en 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*.

réunis à l'initiative des Yes Men et de l'AntiAdvertisingAgency¹, 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 CNIL². 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 Voir <http://www.nytimes-se.com/>, <http://antiadvertisingagency.com/project/the-new-york-times-special-edition/> et <http://laughingsquid.com/the-yes-men-distribute-fake-new-york-times-iraq-war-ends/>

² Voir http://www.piecesetmaindoeuvre.com/spip.php?page=resume&id_article=27 et <http://www.lemonde.fr/web/article/0,1-0,36-660498,0.html>

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 de 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 réunies et exprimées par une propriété essentielle qui est en réalité un effet de leur mode d'intervention dans le monde : leur fonctionnement *métaleptique*¹. La métalepse désigne, en narratologie, la manière dont un récit

¹ GENETTE, G., *Discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2007 ; PIER, J., SCHAEFFER, J.-M. (dir.), *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), 2005.

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 favorite¹ ; 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 proprement politique sur lequel insiste particulièrement Yves Citton dans un ouvrage sur le pouvoir du récit² 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 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 déambulez 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

¹ C'est l'argument à l'origine de *L'Affaire Jane Eyre*, premier volet de la série consacrée par le romancier britannique Jasper Fforde (FFORDE, J., *L'affaire Jane Eyre*, Paris, 10/18, coll. « Domaine Étranger », 2005) 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, R., « Le monde des théories possibles : observations sur les théories autochtones de la fiction », in LAVOCAT, F. (textes réunis par), *La théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS Éditions, 2010, pp. 101-124.

² CITTON, Y., *Mythocraties. Storytelling et imaginaire de gauche*, Paris, Éd. Amsterdam, 2010.

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 de 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 renforcer¹.

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 qu'en fournira ce dernier. Lutz peut nous faire réfléchir à notre complaisance à

¹ Dans un précédent travail (voir CLAISSE, F., « Futurs antérieurs et précédents uchroniques : l'anti-utopie comme conjuration de la menace », *Temporalités*, 12, 2010, [en ligne] <http://temporalites.revues.org/1406>, consulté le 8 décembre 2011), 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, G., *Pourparlers*, Paris, Minuit, 1990 ; NEGRI, A., HARDT, M., *Empire*, Paris, Exils, 2000) et les sciences sociales (voir DUPUY, J.-P., *Pour un catastrophisme éclairé. Quand l'impossible est certain*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 2002).

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 de 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 métaleptique¹.

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

¹ 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.

cinéma, tout en sachant qu'au fond rien de tout cela n'est 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 aiguisant 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 de Citton¹, 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

¹ CITTON, Y., *op. cit.*

s'assure du bon déroulement des scénarios qu'il a prévus ?

1. Pouvoir et récit

1.1. 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 groupes¹.

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 »². 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

¹ 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.

² Cité par Crozier et Friedberg (voir CROZIER, M., FRIEDBERG, E., *L'acteur et le système : les contraintes de l'action collective*, Paris, Seuil, coll. « Points-Politique », 1981, p. 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, R. A., « The Concept of Power », *Behavioral Science*, vol. 2, n° 3, 1957, pp. 202-203.

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, Michel Crozier et Erhard 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 »¹. 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 « l'échange déséquilibré de possibilités d'action, c'est-à-dire de comportements entre un ensemble d'acteurs individuels et/ou collectifs »².

Or, à la même époque que Crozier et Friedberg, mais dans une toute autre tradition de pensée, Michel Foucault fait de son côté la

¹ CROZIER, M., FRIEDBERG, E., *op. cit.*, p. 69.

² FRIEDBERG, E., *Le Pouvoir et la Règle : Dynamiques de l'action organisée*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1997, p. 123.

même découverte. Dans un article tardif paru en 1982¹, 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 »².

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 »³. 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 »⁴.

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

¹ 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, M., « Deux essais sur le sujet et le pouvoir », in DREYFUS, H., RABINOW, P., *Michel Foucault : un parcours philosophique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio-Essais », pp. 297-321, 1984 ; repris sous le titre « Le sujet et le pouvoir » in FOUCAULT, M., *Dits et Écrits II 1976-1988*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto » pp. 1041-1062, 2001), et enfin dans les *Dits et Écrits*.

² « Le sujet et le pouvoir », *op. cit.*, p. 1056.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

remarquable encore, ces deux filières ne se rencontrent jamais¹, et vont déboucher sur deux traditions très 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

¹ 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. » (CROZIER, M., FRIEDBERG, E., *op. cit.*, pp. 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.

régression que nous analyserons plus loin sous l'expression « argument du contrôle ».

1.2. Le pouvoir de scénarisation

Qu'on se situe dans la tradition « libérale » ou foucaldienne 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 »^{1 2}. 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*.

¹ DENNETT, D., *Elbow Room: The varieties of free will worth wanting*, Oxford, Clarendon Press, 2002, p. 52, notre traduction.

² 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).

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 1970, Citton donne au récit la définition minimale de « *transformation d'états* affectant le rapport d'un certain sujet avec un certain objet »¹. 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 années quatre-vingt-dix par la sociologie pragmatique, qui en a fait le pivot de son analyse des disputes et des controverses². 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 »³. Une

¹ CITTON, Y., *op. cit.*, p. 70.

² C'est par exemple ce que fait Francis 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 » (CHATEAURAYNAUD, F., *La Faute professionnelle. Une sociologie des conflits de responsabilité*, Paris, Métailié, 1991, pp. 165-166).

³ CALLON, M., « 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*, n° 36, 1986, pp. 169-208.

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 narratifs¹.

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 Citton, qu'à une « phase d'écriture », au cours de laquelle *A* « scénarise » l'action de *B*, succède une « phase de réalisation »², 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 restituer l'intégralité de la séquence d'actions dans toutes ses dimensions –

¹ Notre liste d'éléments convergents s'écarte de celle de Citton, qui insiste davantage, à ce point de sa démonstration (voir CITTON, Y., *op. cit.*, pp. 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.

² CITTON, Y., *op. cit.*, p. 94.

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 réparti 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 »¹. *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

¹ Rappelons que, chez Genette (GENETTE, G., *op. cit.*) 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, G., *op. cit.*, p. 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.

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 autre¹.

2. Argument du contrôle

2.1. 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* que *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

¹ Énoncé de la sorte, la frontière est très mince qui sépare la scénarisation d'une notion comme celle de traduction (voir CALLON, M., *op. cit.*), dont les différentes étapes (problématiser, intéresser, enrôler, mobiliser) et les schémas qui les illustrent revêtent une dimension métaleptique évidente. Du reste, Callon lui-même n'hésite pas à comparer son « répertoire » (c'est-à-dire son langage de description) à un « récit » (CALLON, M., *op. cit.*, p. 176).

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 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 »¹, 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 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 »² en narrateur

¹ CHAUVIER, S., *Le sens du possible*, Paris, Vrin, coll. « Analyse et philosophie », 2010.

² Pour reprendre la terminologie du courant d'analyse des politiques publiques centré sur l'étude des *policy narratives* (ROE, E., *Narrative Policy Analysis: Theory and Practice*, Durham CT, Duke University Press, 1994 ; RADAELLI, C. M., « Logiques de pouvoirs et récits dans les politiques publiques de l'Union

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 1960 et 1970. 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 Luc Boltanski et Eve Chiapello¹. 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 esprit » se prête remarquablement à des mobilisations toujours plus sophistiquées de l'argument du contrôle². Pour

Européenne », *Revue Française de Science politique*, vol. 50, n° 2, 2000, pp. 255-275).

¹ BOLTANSKI, L., CHIAPELLO, É., *Le Nouvel Esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, coll. « nrf-essais », 1999.

² Par exemple, chez Josset (JOSSET, R., « Inconscient collectif et noosphère. Du "monde imaginal" au "village global" », *Sociétés*, vol. 111, n°1, 2011, p. 35) :

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 »¹.

2.2. 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

« [...] 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.

¹ Heath et Potter (HEATH, J., POTTER, A., *Révolte consommée. Le mythe de la contre-culture*, Paris, Naïve, 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 » (HEATH, J., POTTER, A., *op. cit.*, pp. 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, R., *op. cit.*) : « 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. » (HEATH, J., POTTER, A., *op. cit.*, introduction, II). Deux versions de l'argument du contrôle sont ainsi mobilisées l'une contre l'autre à travers l'ouvrage.

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 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 emmenée, 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 scénaristes 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.

Conclusion

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 »¹, utilisés comme ressource cognitive par les acteurs ; des notions comme celles de « traduction » ou d'« acteur-réseau »² 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 chercheur³.

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

¹ ROE, E., *op. cit.*

² CALLON, M., *op. cit.*

³ DUBAR, C., DEMAZIERE, D., *Analyser les entretiens biographiques. L'exemple des récits d'insertion*, Paris, Nathan, coll. « Essais et Recherches, Sciences humaines », 1997.

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 »¹. 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 candidats², 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'anticiper³. 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 différents⁴.

On peut toutefois se demander si la confusion de niveaux délibérément entretenue par Citton entre activités de scénarisation

¹ CITTON, Y., *op. cit.*, p. 76.

² Citton évoque le vocabulaire goffmanien des cadres d'interaction, mais une notion comme celle de « mise en intrigue » pourrait également convenir.

³ CITTON, Y., *op. cit.*, p. 84.

⁴ « 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, Y., *op. cit.*, p. 85.

« fictionnelles » et « réelles » ne mériteraient pas d'être levée, 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 cœur¹.

¹ Voir CLAISSE, F., DELVENNE, P., « The tell-tale heart of political science : Littéral vs. Metaphorical Use of Narrative in Analyzing Power Relations », paper presented at the 6th ECPR General Conference, Reykjavik, 25-27, 2011, [en ligne] http://www.ecprnet.eu/conferences/general_conference/reykjavik/paper_details.asp?paperid=2431, 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.