



ISSN 1724-0700

ISSN en ligne 2260-8087

Un nouvel avatar du spectacle ? De la précession des simulacres à la performativité des récits

Justine Huppe

justine.huppe@ulg.ac.be

Université de Liège, Belgique

Reçu le 29-06-2017 / Évalué le 18-07-2017 / Accepté le 18-09-2017

Résumé

En insistant sur la redoutable efficacité des pratiques de *storytelling*, Christian Salmon a ravivé la crainte de vivre dans un monde potentiellement toujours déjà ordonné et scénarisé à des fins mercantiles ou stratégiques. Cette suspicion à l'égard des représentations massivement partagées n'est pas sans rappeler le paradigme spectaculaire développé par les situationnistes dans les années soixante. Notre article s'intéresse aux valeurs et postures critiques d'Henri Lefebvre, Guy Debord et Jean Baudrillard, et surtout aux manières dont Christian Salmon semble recycler, prolonger ou contrarier cette influence dans sa dénonciation du *storytelling*.

Mots-clés : spectacle, fiction, simulacre, *storytelling*, critique

Un nuovo avatar dello spettacolo ?

Dalla precessione dei simulacri alla performatività dei racconti

Riassunto

Insistendo sulla formidabile efficacia delle pratiche dello *storytelling*, Christian Salmon ha riacceso il timore che si viva in un mondo potenzialmente sempre già ordinato e ridotto a una mera scenografia per finalità d'interesse o strategiche. Un tale sospetto nei confronti delle rappresentazioni condivise dalle masse ci ricorda il paradigma dello spettacolo proposto dall'avanguardia situazionista negli anni Sessanta del Novecento. Il presente articolo s'interessa ai valori e al posizionamento critico di Heny Lefebvre, di Guy Debord et di Jean Baudrillard e in particolare al modo in cui, nel denunciare lo *storytelling*, Christian Salmon sembra riciclare, prolungare od opporsi a tale influenza.

Parole chiave: spettacolo, fiction/finzione, simulacro, *storytelling*, critica

A New Avatar ?

From the Precession of Simulacra to the Stories' Performativity

Abstract

By insisting on the formidable efficiency of storytelling, Christian Salmon has revived the fear of living in a world perpetually organised and scripted for market-related

and strategic ends. This suspicion towards the massively shared representations reminds of the show paradigms that the situationists developed in the sixties. Our article focuses on the values and critical positioning of Henry Lefebvre, Guy Debord and Jean Baudrillard, and notable how Christian Salmon appears to recycle, extend or oppose their influence in his denunciation of storytelling.

Keywords: spectacle, fiction, sham, storytelling, criticism

Introduction

Dans le sillage de l'ouvrage éponyme de Christian Salmon (2007), le *storytelling* est devenu, en France, un objet d'inquiétude et de débats. Le terme semble avoir pleinement intégré nos répertoires critiques, en permettant de mettre le doigt sur un nouvel instrument de gestion et de manipulation, dont l'efficacité serait directement liée aux mutations les plus récentes du capitalisme. L'apparente nouveauté du concept et des réalités qu'il désigne ne doit néanmoins pas nous empêcher d'en proposer une mise en perspective.

En effet, à bien y regarder, la dénonciation contemporaine du *storytelling* (Salmon, 2007 ; Citton, 2010), n'est pas sans rappeler la théorie critique développée par l'École de Francfort. Repérée par certains commentateurs (Lits, 2012 ; Migozzi, 2010), cette filiation intellectuelle se noue autour d'une méfiance commune à l'encontre de l'industrie culturelle et médiatique et de l'homogénéisation des désirs et opinions qu'elle induit. Près de quarante ans après que Marcuse (1968) a analysé la production de « faux besoins » par la « société industrielle avancée », Christian Salmon sous-titre son texte « La Machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits ». Il y convoque les *spin doctors*, l'*infotainment* et la communication narrative en entreprise pour nourrir un diagnostic en apparence homologue à celui de la théorie critique élaborée près d'un demi-siècle auparavant: « Dans les studios de télé-réalité, comme sur les consoles de jeu vidéo, sur les écrans des téléphones portables et des ordinateurs, de la chambre à coucher jusqu'à l'automobile, la réalité est désormais enveloppée d'un filet narratif qui filtre les perceptions et stimule les émotions utiles » (Salmon, 2007 : 16).

En dénonçant l'« arme de distraction massive » du *storytelling*, Christian Salmon renoue ainsi avec un impératif de dévoilement valorisé par les théoriciens de l'École de Francfort - résolu, avant lui, à mettre au jour les machineries de la domination sociale. Salmon, comme plus tard Yves Citton (2010), fait d'ailleurs référence au « Conteur » de Walter Benjamin. Dans ce texte de 1936, Benjamin diagnostique une crise de la narration : divers traumatismes collectifs - inflation économique, manœuvres politiques, violences civiles et militaires - auraient dépossédé les

individus de leur faculté d'échanger des expériences partageables. Pour Salmon, les années 1980-1990, auraient vu se reproduire cette crise : à un niveau collectif (fin de la guerre froide, multiplication des délocalisations, épidémie de VIH) comme individuel (valorisation de l'adaptabilité, travail par projets, insécurité affective), l'homme serait tiraillé entre la nouveauté de ses expériences fragmentées et son inaltérable besoin de donner sens à son histoire. C'est de cette situation d'« apesanteur narrative » (Salmon, 2010 : 29) que le développement des pratiques de *storytelling* a su tirer profit.

Cette référence à Benjamin renforce l'intuition d'une parenté entre la dénonciation contemporaine du *storytelling* et la théorie critique. C'est pourtant à d'autres auteurs que nous nous intéresserons, assumant que l'École de Francfort n'a pas l'apanage du déchiffrement. En effet, à l'influence des théoriciens de Francfort sur le champ intellectuel français - la réception du concept d'« industrie culturelle »¹, par exemple - s'est ajoutée celle d'autres courants, dont la sémiologie et le situationnisme, qui, dès la fin des années cinquante, ont alimenté une véritable frénésie critique (Rancière, 2008 : 50)². Déconstruire les illusions, faire tomber les masques, dévoiler les simulacres : ce sont, bien sûr, les ambitions des *Mythologies* de Roland Barthes, mais aussi de *La Société du spectacle* de Guy Debord, de la *Critique de la vie quotidienne* d'Henri Lefebvre ou encore de *La Société de consommation* de Jean Baudrillard. Ce sont, en particulier, ces trois derniers auteurs dont notre contribution s'attachera à mesurer l'influence sur la dénonciation du *storytelling*.

Rassembler ainsi ces auteurs n'a rien d'arbitraire : ensemble, ils ont constitué un espace d'interlocution et d'échanges plus ou moins houleux - Lefebvre a dirigé la thèse de Baudrillard et invité les situationnistes lors d'un séminaire universitaire (Penot-Lacassagne, 2015 : 49). Tous ont partiellement contribué au mûrissement et/ou à la critique du concept situationniste de spectacle : Lefebvre en amont, en développant son concept de « vie quotidienne » et en aiguisant son analyse de l'urbain, Baudrillard en aval, en mettant progressivement en crise le paradigme spectaculaire³. L'affinité entre les schémas du spectacle et du *storytelling* nous a été suggérée par Daniel Bensaïd qui, dans son ouvrage inachevé *Le spectacle, stade ultime du fétichisme de la marchandise* (2011), annonçait une section consacrée au *storytelling* à la suite de considérations sur Baudrillard et sa théorie du simulacre. D'une certaine manière, l'ambition de cet article sera de suivre l'intuition de Bensaïd, en réintégrant le *storytelling* dans une histoire intellectuelle du « faux » que nous ferons graviter autour d'Henri Lefebvre, Guy Debord et Jean Baudrillard.

Procédant ainsi, notre analyse opère un tour de force, puisque Salmon comme Citton se réclament davantage de la pensée de Michel Foucault que d'une

éventuelle influence situationniste. Questionner le paradigme du *storytelling* à partir de celui du spectacle, c'est donc moins en faire la généalogie intellectuelle qu'en questionner les intérêts à l'échelle de l'histoire d'un motif : celui qui voit la frontière entre le vrai et le faux perturbée par les diverses mutations du capitalisme (consommation, circulation de l'information, organisation du temps de travail et de loisir). Toute singulière qu'elle soit, cette focalisation nous semble riche de questions nouvelles. Le *storytelling* serait-il le nouvel avatar du spectacle ? Dans quelle mesure « les histoires qui nous gouvernent » se distinguent-elles du fétichisme des images ? Des années soixante à nos jours, les promesses d'émancipation ont-elles pris d'autres formes ?

1. De la fabulation comme falsification

Comme l'a récemment souligné Françoise Lavocat (2016), la dénonciation du *storytelling* puise une partie de son vocabulaire dans celui de la fiction, au risque de rabattre le sens de cette dernière sur celui de l'illusion⁴. En effet, loin de la « feintise ludique partagée » (Schaeffer, 1999) chère à la tradition pragmatique, les diverses « fictionnalisations » analysées par Salmon s'apparentent davantage au mensonge et à la tromperie. Plus ambigu, encore : les pratiques de *storytelling* qu'il commente utilisent autant les ressources du récit (l'histoire d'une entreprise) que celles de la fiction (un conte devenu outil managérial) ; elles s'appuient autant sur les puissances de l'intrigue (les épisodes d'une campagne politique) que sur celles des mondes possibles (les univers développés par certaines enseignes).

Grand défenseur de la littérature, Salmon montre comment ses outils privilégiés - le récit et la fiction - peuvent être récupérés par certaines logiques marchandes. L'objet de ce recyclage ? La « suspension provisoire de l'incrédulité »⁵ (Salmon, 2007 : 13, 39), ce pacte, que dévoie le *storytelling*, et grâce auquel chacun devient indifférent à la distinction entre le vrai et le faux. Or, c'est précisément cette distinction dont Debord, Lefebvre, et surtout Baudrillard, avaient diagnostiqué l'affection par la société de consommation. Entreprise de falsification généralisée, le spectacle debordien consacre le factice: choix illusoire (§ 62), conflits maquillés (§ 101), jouissances simulées (§ 153). Lefebvre s'inquiète aussi de la manipulation des consciences (Lefebvre, 1968 : 158), quand Baudrillard proclame l'indistinction entre désirs authentiques ou fabriqués, dans un monde où la plupart des messages, médiatiques et publicitaires, sont vidés de leur référent (Baudrillard, 1960 : 101).

On nous objectera que tout questionnement sur l'idéologie raisonne nécessairement sur des prismes de perception, et *a fortiori* sur certaines déformations du réel : pas de quoi s'étonner, donc, de cette affinité superficielle entre théoriciens

du spectacle et du *storytelling*. Pourtant, la comparaison nous semble mériter l'intérêt, d'abord parce que Christian Salmon cite autant Baudrillard (Salmon, 2010 : 30, 39, 44, 48) que Marx lui-même, mais aussi parce qu'il ravive un motif prégnant dans la pensée critique des années 60 : celui de la récupération. En effet, dans l'après-guerre, le capitalisme retrouve son dynamisme et l'Etat-Providence intègre les contestations du mouvement ouvrier. Un certain nombre de publications s'interrogeront alors sur les possibilités et les alternatives toujours forcloses par un système digérant par avance la critique (Bensaïd, 2011 : 27-31). Parmi ces textes, *L'Homme unidimensionnel* de Marcuse (1968 [1964]), *Les Choses* de Perec (1965), mais aussi plusieurs autres de Guy Debord, Henri Lefebvre et Jean Baudrillard.

Ce motif de la récupération, très présent chez les situationnistes, nous permet d'interroger en retour certaines obsessions de Salmon. Dans le récit qu'il en fait, l'histoire du *storytelling* est avant tout celle d'une mainmise du marché sur les ressources de la fiction et du récit, un véritable « hold-up sur l'imaginaire » (Salmon, 2007 : 20). Ce vocabulaire de la reprise et de l'accaparement s'accorde parfaitement aux références faites par Salmon au *Nouvel Esprit du capitalisme* de Boltanski et Chiapello (1999). Souvent cité et commenté, ce texte a contribué à populariser l'idée selon laquelle les mots d'ordre de Mai 68 (l'authenticité, la créativité, l'autonomie) auraient en réalité permis au capitalisme de se régénérer, digérant la critique « artiste » en la satisfaisant. Le capitalisme aurait alors changé son « esprit », c'est-à-dire les raisons donnant à chacun la justification de son engagement dans le système (Boltanski, Chiapello, 1999 : 41). Après Mai 68, la flexibilité au travail, la prise d'initiatives et la gestion par projets auraient permis de remobiliser des individus assoiffés de réenchantement. À l'échelle de cette histoire, le *storytelling* apparaît donc comme un nouvel instrument directement lié au troisième esprit du capitalisme : après avoir assimilé les valeurs contestataires de l'art - la créativité, l'autonomie -, il s'agirait d'en récupérer les formes d'expression - le récit, la fiction.

Au-delà de l'obsession de la récupération, c'est aussi un intérêt grandissant pour les effets culturels du capitalisme qui s'affirme dans le champ intellectuel français des années 1960 : « massification de la classe ouvrière industrielle, compromis social, société de consommation, marchandisation de la culture, irruption de la jeunesse, etc. » (Bensaïd, 2011 : 91) occupent le débat. La colonisation de la vie sociale par la marchandise est d'ailleurs au cœur de l'âge spectaculaire décrit par Debord (1967 : § 42-43). Elle motive aussi l'intérêt de Lefebvre pour le quotidien, ce « résidu » où à la fois s'exerce la domination et se renouvelle l'espoir révolutionnaire (Lefebvre, 1968 : 30).

Là aussi, l'analyse de Salmon converge avec cette vision d'un monde social où l'aliénation déborde les cadres du travail pour s'exercer sur les vies quotidiennes : le *storytelling* encourage l'achat et suscite le vote, mobilise le travailleur et contente le militant. C'est peut-être de Baudrillard que Salmon se montre le plus proche, lorsque ce dernier tient la chronique de pseudo-événements simulés : du scandale du *Watergate* aux promesses de clonage, du développement d'hologrammes au fonctionnement symbolique du musée Beaubourg (Baudrillard, 1981). La même ampleur, chez les deux auteurs, le même désir de mettre au jour des dynamiques similaires animant souterrainement la consommation, la politique et la culture.

Ainsi, quand Salmon consacre un ouvrage au mannequin britannique Kate Moss, dont il fait « une sorte de 'scoubidou' social, qui entretisse, comme autant de fils plastiques, les 'valeurs' de l'époque : la jeunesse, la vitesse, la transgression » (Salmon, 2010 : 18), on ne peut s'empêcher de penser à Debord, épinglant les vedettes, qui incarnent le « système » et mutilent l'imaginaire de ceux qui s'y identifient à tort (§ 60-61). On pense, aussi, à Lefebvre qui, comme Baudrillard (1970 : 56, 197), voit dans la mode l'illustration de la malléabilité de signes décrochés de leurs référents : « On dit tout avec des robes, comme avec des fleurs : la nature, le printemps et l'hiver, le matin et le soir, la fête et le deuil, le désir et la liberté » (Lefebvre, 1968 : 225)⁶.

Dans *Kate Moss Machine*, Salmon radicalise le diagnostic d'une perte d'adhérence au réel : non seulement nous évoluerions dans un réseau de signes de plus en plus éloignés du réel, mais depuis les années 90, le *storytelling*, l'injonction à se mettre en scène et les diktats de la mode inoculés à même la vie (valorisation du « naturel », transformations des modes de vie en *lifestyle*) serviraient d'oripeaux à notre pauvreté existentielle.

Cet intérêt de Salmon pour le « phénomène Kate Moss » s'inscrit dans une analyse plus large de l'efficacité des images, modèles et autres mythes sur le monde social. C'est donc tout naturellement que Salmon questionne aussi le rôle des médias et de la circulation de l'information à l'ère du *storytelling*, de la démocratisation d'Internet et des réseaux sociaux. On s'attendrait à ce que Salmon problématise la linéarité des schémas de communication traditionnels - schémas mass-médiatiques qui avaient beaucoup préoccupé les philosophes et sociologues des années 1950 et 1960⁷. Pourtant, si Salmon reconnaît un véritable foisonnement « postmoderne » des sources, formes et producteurs d'informations, c'est moins pour penser un éventuel horizon « postmédiatique » (Citton, 2010 : 148-149) que pour réaffirmer les puissances pernicieuses des *spindoctors* et des *storytellers*. La fragmentation et le pullulement des savoirs auraient, semble-t-il, moins reconfiguré la distribution du pouvoir que favorisé l'avènement de la communication narrative,

seule « capable d'enserrer dans une prise unique la dispersion des intérêts et des discours » (130-131). Ainsi, Salmon fait rarement place aux cas où le *storytelling* échoue par la résistance que lui opposent les capacités interprétatives et critiques des récepteurs⁸. Il souligne au contraire la redoutable efficacité du « nouvel ordre narratif » (Salmon, 2007 : 199).

2. Les nouveaux visages du danger

Faut-il en conclure que Salmon ne fait que convertir anachroniquement un ensemble de motifs critiques issus des années 1960 ? Ce serait méconnaître à la fois certaines originalités de ses travaux et les effets de leur réception. Quoiqu'on en dise, force est de constater que la notion de *storytelling* circule, suscite des recherches et appelle des prolongements. Si elle connaît un tel succès, c'est qu'elle possède, malgré le poids de l'histoire dans laquelle nous l'avons resituée, une acuité proprement contemporaine. Celle-ci est peut-être liée au glissement du paradigme, visuel, du « spectacle » ou du « simulacre », à celui, proprement narratif, du *storytelling*.

En effet, chez Lefebvre, Debord et Baudrillard, c'est toute une économie des signes qui est mise en branle par la société de consommation. Pour Henri Lefebvre, les années 50 et 60 auraient vu se substituer à la domination des signes (depuis l'invention de l'imprimerie), celle des signaux : signes sans signification qui ordonnent des comportements, à la manière de feux de signalisation (121-122). Le spectacle debordien est lié à une domination de l'image sur le vécu, du signifiant sur le signifié, de la carte sur le territoire (§ 31). Même principe chez Baudrillard qui met en évidence le caractère primitif de la mentalité consummatrice. Il s'agit toujours de mobiliser des signes : accumuler les objets pour feindre la satisfaction, s'informer pour s'illusionner de sa présence au monde, styler ses manières de consommer pour jouir du leurre de la liberté.

Dans tous ces exemples, c'est toujours le signe, et plus précisément le signe visuel, qui domine et formate l'expérience. Avec le *storytelling*, Salmon permet d'attirer davantage l'attention sur des mises en forme qui s'étirent dans le temps et qui excèdent le seul domaine des images. On s'éloigne alors plus nettement du paradigme spectaculaire qui faisait primer la mise à distance visuelle sur le vécu effectif, et déplorait la passivité et l'aliénation auxquelles étaient condamnés les « spectateurs » (Debord, 1967 : § 18-19, Debord, 1989 : X).

Au spectateur enchaîné dans la caverne (Debord, 1967 : §13) succéderait ainsi l'individu qui *participe* à la mise en récit, y investit des affects et développe à son tour des compétences narratives. Les exemples que commentent Salmon

montrent en effet des salariés encouragés à contribuer au récit d'entreprise, des consommateurs ravis par l'univers narratif d'une marque, des citoyens charmés par une scène de vie présidentielle. En s'appuyant sur Foucault et Deleuze, Christian Salmon pense le *storytelling*, et à travers lui une autre modalité d'aliénation : celle qu'exerce un « *soft power* » misant sur les affects des individus et leur propension naturelle à se projeter dans des récits⁹.

Par ailleurs, là où les penseurs du spectacle étaient marqués par le développement des mass-media (la démocratisation de la radio, de la télévision et du cinéma), le *storytelling* semble moins tributaire de technologies particulières : si son avènement concorde avec la démocratisation d'Internet et la multiplication des accès à l'information, sa pratique se prête à n'importe quel canal (discours, rapport écrit, jeux vidéo). Les *storytellers* eux-mêmes légitiment leur pratique en la faisant remonter aux origines de l'humanité - mythes ancestraux, veillées, chefs-d'œuvre littéraires -, et en multipliant les références douteuses aux théories du récit de Roland Barthes ou de Paul Ricoeur.

Même si elles prêtent à rire, ces coquetteries nous renseignent sur une autre particularité du *storytelling*. Alors que le spectacle debordien, bien que théorisé à partir de Feuerbach, Marx et Lukàcs, rejouait simultanément le vieux procès platonicien à l'encontre du théâtre (Rancière, 2008 : 7-29), le *storytelling* ravive l'antique suspicion à l'égard de la mimésis et de ses effets supposés, mais en inquiétant moins le modèle des beaux-arts ou du spectacle que celui de la littérature¹⁰.

Se pose alors une question : le caractère participatif et narratif du *storytelling* induit-il des modalités particulières pour le dénoncer et le combattre ? En d'autres termes, les points d'appui critique offerts par les pensées de Lefebvre, Debord et Baudrillard sont-ils semblables à ceux que Salmon prétend dégager ? Pour répondre à cette question, revenons aux positions de ces trois auteurs. Tous évoluent dans une société bureaucratique promise à l'abondance qui, au sortir de la Deuxième Guerre mondiale, a montré sa capacité à phagocyter les forces susceptibles de la subvertir.

Partant de ce constat, chacun adopte une posture différente. Entre les différents tomes de sa *Critique de la vie quotidienne*, Lefebvre a vu se renforcer un appauvrissement du quotidien (rationalisation galopante, perte du sens historique, obsession du changement, flottaison des signifiants). Il reste néanmoins persuadé de l'intérêt du quotidien comme espace de contradictions pratiques : entre le règne de la rationalité et l'archaïsme des superstitions, entre l'imposition d'un temps linéaire et la persistance de cycles, entre les promesses de bonheur et la réalité des conditions d'existence. Puisque le monde, privatisé, marchandisé, lui semble

désormais sans « dehors », Lefebvre choisit de s'installer dans ses contradictions, de révéler les espaces immanents de sa destruction prochaine - ou en tout cas espérée.

Entre *La Société du spectacle* (1967) et ses *Commentaires* (1989), les analyses de Guy Debord se font, elles aussi, de plus en plus crépusculaires. Les échecs de Mai 68, la crise pétrolière de 1973-1974, le triomphe néolibéral de Thatcher et Reagan, amènent probablement Debord à voir se refermer le cercle de la domination :

Le spectacle s'est mélangé à toute réalité, en l'irradiant. Comme on pouvait facilement le prévoir en théorie, l'expérience pratique de l'accomplissement sans frein des volontés de la raison marchande aura montré vite et sans exceptions que le devenir-monde de la falsification était aussi un devenir-falsification du monde (Debord, 1989 : 1598).

Malgré cela, Debord restera toujours fidèle à une critique de l'aliénation spectatrice - cherchant simultanément à développer une praxis et une théorie révolutionnaires - là où Baudrillard répudiera tout geste qui prétende échapper à la société contestée (1970 : 316). Ainsi, si Debord admet le caractère de plus en plus « intégré » du spectacle, Baudrillard, lui, prendra radicalement acte de l'indistinction entre réalité et représentation. Alors que la distance des images, élevées au rang de fétiches, était à la fois source d'aliénation et cible de renversements possibles pour Debord; chez Baudrillard, cette distance s'abolit - et s'abolit avec elle tout projet d'émancipation:

Nous assistons à la fin de l'espace perspectif et panoptique (hypothèse morale encore et solidaire de toutes les analyses classiques sur l'essence « objective » du pouvoir), et donc à l'abolition même du spectaculaire. La télévision [...] n'est plus un médium spectaculaire. Nous ne sommes plus dans la société du spectacle dont parlaient les situationnistes, ni dans le type d'aliénation et de répression spécifique qu'elle impliquait (Baudrillard, 1981 : 52-53).

Par rapport à ces trois postures critiques - travailler les contradictions, révéler la domination, renoncer à l'émancipation - c'est peut-être de celle de Debord dont Salmon se fait le plus proche. Il adopte ainsi la posture du pédagogue, dont Rancière a souligné les ambivalences. Salmon, sociologue, décrypte pour les ignorants les récits qui les aliènent presque quotidiennement sans qu'ils le sachent. Pour libérer les individus pris dans les rets des mythes contemporains, il reproduit sans cesse la distance qu'il était censé combler entre le maître et l'ignorant, l'expert et le profane. Surévaluant l'efficacité du *storytelling*, il assume la posture du savant éclairant la lanterne des hommes, quitte à faire peu de cas de leurs savoirs et de leurs potentiels d'émancipation propres.

3. Pouvoir du maître, puissances de la multitude

En contrepoint, nous voudrions évoquer ici les prolongements qu'Yves Citton a donnés aux analyses de Christian Salmon. Dans *Mythocratie. Storytelling et imaginaire de gauche* (2010), Citton admet partager la plupart des vues de son confrère sociologue. Comme Salmon, il part de l'efficacité des récits qui mettent en forme nos perceptions du monde et de ses sphères d'activité : travail, loisirs, militance, consommation (2010 : 12-13). À l'instar de Salmon, Citton use d'un vocabulaire qui souligne l'infaillible efficacité des pratiques de *storytelling* : le récit est une « machine de capture de nos désirs et de nos croyances » (2010: 71) qui « canalise et retraite » l'attention et les affects qu'on y fait entrer (2010 : 116). De ce point de vue, Citton semble presque aller plus loin que Salmon, en biologisant le modèle ricoeurien de la mimésis : pour lui, tout récit implique un investissement d'affects, qui vont nécessairement ouvrir un frayage neuronal et favoriser ainsi l'orientation des comportements futurs.

Mais cette « refiguration » des affects et du rapport au monde n'est pas nécessairement néfaste. En réalité, Citton rappelle que tout récit doit s'appuyer sur du pré-convenu pour pouvoir être reçu, mais qu'il conserve aussi la capacité de réorienter et d'ouvrir la gamme des possibles offerte à celui qui le lit ou l'écoute. C'est là le tour de force opéré par Citton : plutôt que de dénoncer le triomphe d'un imaginaire mutilant dont il faudrait percer les secrets, il appelle à se saisir des puissances cognitives, morales et politiques du récit. Ce faisant, son geste consiste moins à déchiffrer des fables qu'à encourager leur circulation, moins à valoriser des contre-narrations¹¹ démythificatrices que des contre-fictions enchanteresses.

Citton se démarque ainsi de Salmon : non seulement il admet que les récits font partie de nos modes de régulation sociale, mais en plus il se refuse à les trier en fonction de leur valeur de vérité ou d'intégrité. À la distinction vrai/faux, Citton substitue celle, inspirée de Spinoza, entre affects actifs et passifs : « Les contes de la *WelfareQueen*, de la *Veuve de l'île de Ré* ou de la *Fée Téléphone* ne sont pas nuisibles en tant que contes, mais en tant qu'ils poussent notre esprit à éprouver du ressentiment envers des individus déjà défavorisés, à rejeter la correction fiscale des inégalités de revenus ou à nous illusionner sur la valeur réelle des modes de régulation économique » (Citton, 2010 : 77). Citton se départit ainsi de la posture du pédagogue qui sépare, pour les autres, la vérité du mensonge.

Ce refus de discerner entre vrai et faux participe d'un projet plus global de Citton. S'il met sur un même pied la scénarisation que j'opère sur mon interlocuteur téléphonique et celle d'un écrivain sur ses personnages, s'il parle de « métalepse¹² » pour désigner les effets d'une diégèse dans le monde réel du lecteur, c'est sans

doute moins par manque de rigueur conceptuelle que par volonté, délibérée, de revaloriser la capacité de l'imaginaire, et *a fortiori* de la littérature, à agir dans et sur le réel. Ainsi, si l'on peut qualifier de « panfictionnalistes » les démarches de Baudrillard et de Citton, elles divergent radicalement quant à leurs aboutissements : là où Baudrillard sombre dans une sorte de nihilisme postmoderne en faisant de toute protestation un spectacle, Citton fait du champ de force où s'entre-scénarisent les corps et affects un nouvel enjeu de lutte et d'émancipation.

Dans ce champ, mythes et fables du néolibéralisme n'ont pas les pleins pouvoirs. Bien qu'ils soient particulièrement efficaces, ils s'affrontent toujours à des publics dont les forces et faiblesses sont encore mal connues. D'une part, leur masse en fait des espaces de frayage important, mais chacun y a potentiellement la capacité de transmettre ou de faire bifurquer les courants qui traversent le collectif (Citton, 2010 : 42). Confrontant les analyses de Bernard Stiegler, Éric Macé et Kendall Walton (Citton, 2010 : 78-83), Citton se ménage la possibilité de préserver l'ambivalence des récits : parfois vecteur d'homogénéisation et de mutilation des imaginaires, mais impliquant toujours l'activité affective, cognitive, voire subversive, d'autrui.

À comparer ainsi les perspectives de Christian Salmon et d'Yves Citton, le *storytelling* apparaît comme un enjeu pour la pensée critique : non seulement parce qu'il s'impose à son analyse comme un objet singulier à contrer ou à désamorcer, mais aussi parce qu'il questionne en retour les horizons d'une émancipation déjà promise, parfois trahie ou peut-être à ré-espérer.

Bibliographie

- Adorno, T. Horkheimer, M. 1974 [1947]. *La Dialectique de la Raison [Dialektik der Aufklärung]*. Traduit de l'allemand par Kaufholz, É. Paris : Gallimard.
- Barthes, R. 1967. *Système de la mode*. Paris : Seuil.
- Baudrillard, J. 1981. *Simulacres et simulation*. Paris : Galilée.
- Baudrillard, J. 2009 [1970]. *La Société de consommation*. Paris: Folio Gallimard.
- Benjamin, W. 2000 [1936]. *Le Conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov [Der Erzähler]*, Traduit de l'allemand par de Gandillac, M. In : Benjamin W. *Œuvres, III*. Paris : Folio Gallimard.
- Bensaïd, D. 2011. *Le Spectacle, stade ultime du fétichisme de la marchandise*. Paris : Nouvelles Éditions Lignes.
- Boltanski, L. Chiapello, É. 2011. *Le Nouvel Esprit du capitalisme*. Paris : Gallimard [1999].
- Citton, Y. 2010. *Mythocratie : Storytelling et imaginaire de gauche*. Paris: Amsterdam.
- Citton, Y. 2012. « Contre-fictions : trois modes de combat ». *Multitudes*, mars 2012, n° 48.
- Coleridge, S. T. 1983 [1817]. *Biografia Literaria or Biographical Sketches of my Literary Life and Opinions*. Princeton : Rotledge and K. Paul, Princeton University Press.
- Debord, G. 1967. *La Société du spectacle*. Repris dans Debord, G. 2006. *Œuvres*. Paris : Quarto Gallimard.
- Debord, G. 1988. *Commentaire sur la société du spectacle*. Repris dans Debord, G. 2006. *Œuvres*. Paris : Quarto Gallimard.

- Eco, U. 1985. *La Guerre du faux*. Traduit de l'italien par Tanant, M. Paris : Grasset.
- Ferreira Zacarias, G. 2014. *Expérience et représentation du sujet : une généalogie de l'art et de la pensée de Guy Debord*. Université de Perpignan. [En ligne] : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01142990>. [Consulté le 28 juin 2017].
- Lavocat, F. 2016. *Fait et fiction*. Paris : Seuil.
- Lits, M. 2012. « Storytelling: réévaluation d'un succès éditorial », In : Marti M., Péliissier N. (dir.). *Le storytelling. Succès des histoires, histoire d'un succès*. Paris : L'Harmattan.
- Migozzi, J. 2010. « Storytelling : opium du peuple et / ou plaisirs du texte ? ». *French Cultural Studies*, n° 4, consulté le 12 janvier 2016, [En ligne] : hal-00764242 [Consulté le 28 juin 2017].
- Penot-Lacassagne, O. 2015. « Pour une critique de la vie quotidienne (Retour sur Henri Lefebvre) », In : Penot-Lacassagne, O. (dir.). *Back to Baudrillard*. Paris : CNRS.
- Rancière, J. 2008. *Le Spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique.
- Salmon, C. 2010. *Kate Moss Machine*. Paris : La Découverte.
- Schaeffer, J.-M. 1999. *Pourquoi la fiction ?* Paris : Seuil.
- Schaeffer, J.-M. 2005. « Quelles vérités pour quelles fictions ? », *L'Homme*, n° 175-176 juillet-septembre 2005, mis en ligne le 26 octobre 2005, [En ligne] : <http://lhomme.revues.org/1830>. [Consulté le 19 janvier 2016].

Notes

1. Concept développé par Adorno et Horkheimer dans *La Dialectique de la Raison* (1974 [1947]).
2. Séparer ainsi ces courants n'implique pas qu'il faille en ignorer les liens. Rappelons ainsi que Guy Debord avait lu de près *Eros et civilisation* (1963) de Marcuse (Ferreira Zacarias, 2014 : 257-269).
3. Pour Jacques Rancière, la position de Baudrillard est moins une dérive du paradigme spectaculaire que sa seule conséquence logique : « Nous savons le niveau de frénésie que put atteindre, entre le temps des *Mythologies* de Barthes et celui de *La Société du spectacle* de Guy Debord, la lecture critique des images et le dévoilement des messages trompeurs qu'elles dissimulaient. Nous savons aussi comment cette frénésie de déchiffrement des messages trompeurs de toute image s'est inversée dans les années 1980 avec l'affirmation désabusée qu'il n'y avait plus lieu désormais de distinguer image et réalité. Mais cette inversion n'est que la conséquence de la logique originare concevant le processus social global comme un processus d'auto-dissimulation » (Rancière, 2008 : 50).
4. Jean-Marie Schaeffer (2005) distingue quatre « attracteurs sémantiques » qui permettent de comprendre les différents sens donnés historiquement au terme *fiction* : l'illusion, le façonnage, la feintise et le jeu. Chacun de ces attracteurs implique une vision différente de la fiction : le rapprochement avec l'illusion l'attire dans l'orbite de la catégorie de l'erreur, le centrage sur l'idée de feintise la rapproche du mensonge, la mise en avant du façonnage ou du modelage fait apparaître son caractère inventé et fabriqué, enfin la perspective du jeu l'a versée du côté de l'enclave pragmatique « non sérieuse ».
5. « *That willing suspension of disbelief* », selon l'expression, souvent reprise, de Samuel Taylor Coleridge (1983 [1817] : chap. XIV, vol. 2, 6).
6. Il y a un peu de ça aussi, en plus atténué, chez Roland Barthes, dans son *Système de la mode* (1967).
7. Ainsi, par exemple, Debord (1989 : XI, 1612) et Baudrillard (1970 : 188 ; 1981 : 54, 127) commentent tous les deux les thèses de Marshall McLuhan.
8. Cette survalorisation de l'efficacité de la communication est commune à bon nombre d'auteurs contemporains de l'avènement des mass-medias. Elle n'est néanmoins pas une fatalité : alors qu'il jonglait avec les mêmes notions (le faux, la simulation, l'hyperréalité) et partageait les mêmes intérêts que Jean Baudrillard (les parcs d'attraction, les hologrammes, le terrorisme, la « réalité » télévisuelle), le sémioticien Umberto Eco n'en arrivait pas aux

mêmes conclusions. Contre l'efficacité uniforme des messages, il faisait valoir la capacité de tout homme à recevoir, critiquer et interpréter en fonction de sa situation, de ses dispositions et de son éducation (Eco, 1985 : 132-135).

9. Mobilisant Spinoza, Citton insistera encore davantage sur la dimension incorporée de ces flux de pouvoir, en s'évitant de rejouer le procès de la fausse conscience, que Salmon rejoue peut-être parfois malgré lui, notamment dans son sous-titre « La Machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits ».

10. D'emblée, Salmon a d'ailleurs opposé les fonctions émancipatrices de la littérature à celles du *storytelling* (Salmon, 2007 : 16-17) - opposition qu'un projet de recherche intitulé « 'Fiction littéraire' contre storytelling : un nouveau critère de définition et de valorisation de la littérature ? » (OBVIL, Université Paris-Sorbonne, 2014-2016) s'est proposé d'étudier, sous la direction de Danielle Perrot-Corpet. Le projet de recherche (F.R.S.-FNRS) « Storyfic », lancé à l'Université de Liège en octobre 2015, vise à prolonger ces questionnements.

11. À plusieurs reprises, Salmon use de la notion de « contre-narration » pour valoriser la capacité à déconstruire les mythes dominants. Ainsi, qu'elles soient fictionnelles (un roman de Don DeLillo) ou non (une campagne anti-Nike), les contre-narrations valorisées par Salmon visent à démystifier ou décrypter des récits mensongers. Citton va plus loin : il reconnaît cette fonction « dénonciatrice » des « contre-fictions », mais il leur offre aussi d'autres voies : faire valoir les résistances du réel (« contre-fictions documentaires ») et imaginer de nouveaux possibles (« contre-fictions initiatrices ») (Voir Citton, 2012).

12. Dans *Fait et fiction* (2016), Françoise Lavocat lui reproche cette hypothèse de la « métalepse généralisée », qui ne permettrait plus de distinguer et de décrire les véritables jeux intra-fictionnels sur la frontière entre fait et fiction. Or, elle met précisément ces jeux métaleptiques au cœur de son argumentaire pour la défense de cette frontière.