

Comme des poissons dans l'eau

Aperçus généalogiques sur la médiatisation du quotidien

Pierangelo Di Vittorio

DANS **MULTITUDES 2012/4 n° 51**, PAGES 127 À 136

ÉDITIONS **ASSOCIATION MULTITUDES**

ISSN 0292-0107

ISBN 9782916940854

DOI 10.3917/mult.051.0127

Date de mise en ligne : 08/02/2013

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-multitudes-2012-4-page-127?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Comme des poissons dans l'eau

Aperçus généalogiques sur la médiatisation du quotidien

Pierangelo Di Vittorio

Association Multitudes | Téléchargé le 03/09/2026 sur <https://shs.cairn.info> (IP: 216.73.216.252)

Rêve ou réalité? C'est avec ce doute qu'*Inception* prend congé du spectateur en fixant à jamais le malaise qui n'a pas cessé de s'accroître tout au long du film¹. Dominic Cobb est un « extracteur » qui entre dans les rêves pour voler des informations, et qui accepte un jour de pratiquer une *inception*: il va essayer « d'implanter » dans l'esprit Robert Fischer l'idée de démanteler son empire économique. En échange, on lui promet d'effacer les fausses accusations lui empêchant de rentrer dans son pays et de retrouver ses enfants. À la fin du film, l'implantation ayant été menée à bien à la suite d'une péripétie onirique digne d'un *action movie*, le héros passe sans problème la douane et retrouve le visage familier de ses enfants. Le malaise éclate lorsque le doute – rêve ou réalité? – resurgit dans la dernière scène du film, en prenant à contre-pied le spectateur prêt à jouir de l'*happy end*. Quand il lance sa petite toupie en métal – le « totem », dans le jargon des extracteurs, strictement personnel et secret qui devrait donner la certitude de ne pas être dans le rêve d'autrui ou bien de pouvoir distinguer le rêve de la réalité –, on la voit pivoter, vaciller, pivoter à nouveau, avant que l'écran noir n'en vienne à décréter la fin du film, sans que le spectateur puisse décider si elle retombera enfin sur la table ou pas. La fin reste ouverte, et cette suspension a pour effet d'impliquer le spectateur lui-même dans le problème de l'effritement des frontières entre le rêve et la réalité. La sensation de désarroi, renforcée par la mise en suspens de l'*happy end*, sert à implanter dans l'esprit du spectateur l'idée que la réalité elle-même ne pourrait être, en général, que la continuation d'un rêve ou d'un film.

1 Christopher Nolan, *Inception*, USA/Royaume Uni, 2010.

La scène de l'hypnose

Inception ne cesse pas de questionner le rapport entre la réalité et le rêve, en le pensant en termes de continuum, de brouillage des frontières ou de renversement hiérarchique. Significative est la scène dans l'arrière-boutique du chimiste qui élabore les sédatifs nécessaires pour s'enfoncer dans les rêves. Avec l'apparence d'une fumerie d'opium, on y voit des personnes gisant sur des lits : « Ces gens viennent ici, non pas pour être endormies, mais pour être réveillées, car le rêve est devenu leur propre réalité ». Ce renversement fait signe vers la question de ce « surplus » de rêve nécessaire à la réalité pour se manifester comme telle. Question qui renvoie bien sûr au surréalisme, avec son idée du « merveilleux », fruit de l'expansion constante de la vie consciente par la vie onirique, et capable de suspendre la réalité donnée en l'ouvrant à d'autres possibilités de sens et d'existences. Mais on peut se référer aussi à cette autre forme de « surréalisme », qui n'a pas du tout les mêmes visées, et qui est le produit massif et industrialisé du medium télévisé. Dans *Vidéodrome*, le professeur Brian O'Blivion, le fondateur d'une soi-disant « Église Cathodique », fait l'annonce apocalyptique d'une nouvelle religion universelle : « L'écran télévisé est désormais le vrai œil de l'homme... La télévision est la réalité, et la réalité est moins que la télévision² ».

La résurgence actuelle de cette problématisation du rapport entre le rêve et la réalité peut être interprétée de deux manières différentes, qui ne s'excluent pas entre elles. D'abord, il est évident que cette question est comme une flèche qui, en parcourant toute la courbe historique du cinéma, en revient à interroger ses origines secrètes : « par sa nature hypnotique, le cinéma constitue le langage le plus pénétrant que le genre humain ait jamais conçu, lui qui est capable d'inoculer à grande vitesse des concepts et des désirs en notre esprit³. Le cinéma ne serait au fond en lui-même qu'une sorte d'*inception*, et son histoire pourrait trouver son origine dans la « scène de l'hypnose » : ce moule d'où surgissent et se développent, en même temps, le cinéma et les sciences psychologiques, dont la psychanalyse, c'est-à-dire une forme de spectacle et une forme de science. C'est cette généalogie qu'il faudra esquisser, afin d'analyser si le phénomène de la *reality television* – et plus généralement l'univers actuel du *reality show* comme fusion de réalité et de spectacle – ne s'inscrit pas encore, d'une manière ou d'une autre, dans cette scène originaire de l'hypnose.

La deuxième clé de lecture est que le brouillage des frontières entre la réalité et le rêve (ou plus généralement entre la réalité et ses médiatisations fictionnelles ou spectaculaires de toutes sortes) est ressenti aujourd'hui avec une préoccupation accrue, pour des raisons à la fois politiques et culturelles au sens large, à propos des conditions de production de la « vérité » dans le monde contemporain⁴. Il suffit de penser aux récurrentes prises de position en faveur d'un certain « réalisme » – qu'il s'agisse de littérature, d'art ou de savoir scientifique et philosophique –, dont la limite est qu'elles semblent parfois ignorer, ou faire

2 David Cronenberg, *Vidéodrome*, Canada, 1983.

3 Orlando Senna, cit. dans Raymond Bellour, *Le corps du cinéma, Hypnose, émotions, animalités*, Paris, P.O.L. éditeur, 2009, p. 21.

4 En Italie, cette discussion autour du rapport entre la réalité et le rêve, la fiction, le spectacle a pu s'appuyer sur une évidence politique majeure : le « populisme médiatique » de Silvio Berlusconi.

semblant d'ignorer, que les produits culturels capables de séduire un public et de trouver une place sur le marché sont ceux qui arrivent à fondre la réalité et la fiction, jusqu'à ne pouvoir plus les distinguer. On prêche le réalisme, mais souvent on finit par contribuer à la « mise en spectacle » de la réalité.

Anciens et nouveaux charismes

Le *reality show* représente l'incarnation opératoire de cette sorte de *double bind*: fusion parfaite de la réalité et de sa médiatisation spectaculaire, de la banalité, voire de la trivialité quotidienne et de sa transposition onirique ou hypnotique, de la vie ordinaire et de sa projection narcissique industrielle, de l'extrême proximité mimétique avec l'homme ordinaire et de sa mise à distance auratique. En ce sens, le « dispositif-reality » pourrait définir, bien au-delà de la télé-réalité comme forme de spectacle parmi d'autres, le cadre général de la production de « vérité » à l'époque du marketing et du spectacle, dans son rapport avec les processus de constitution subjective (éthique, psychologique), anthropologique et politique. Une vérité qui ne serait rien d'autre que le *charisme de la réalité*, à savoir le pouvoir de la réalité elle-même – la plus proche, aussi médiocre ou « normale » qu'elle soit – de charmer et de produire de l'identification ou du consensus par sa simple mise en spectacle massive et permanente⁵.

La préoccupation de ne plus arriver à distinguer la réalité de l'illusion de réalité (comme dans le rêve ou la psychose) ou de l'impression de réalité (comme dans l'hypnose ou le cinéma)⁶, mais aussi de voir renversé le rapport hiérarchique entre la réalité et ses doubles, est confirmée par une constellation de films récents, qui semble indiquer que le questionnement du cinéma sur lui-même est redoublé par un questionnement plus général de l'homme contemporain sur les conditions de son être-là. Des films tels que *Matrix*, *Avatar* et *Shutter Island* insistent, tout comme *Inception*, sur un aspect dont on ne saurait surestimer l'importance : « quoi qu'il arrive, ce qui est décisif se décide ailleurs que dans la réalité », c'est-à-dire dans le rêve, l'hallucination, le sommeil, ou bien dans l'interface ambiguë entre ces derniers et la réalité.

Par analogie, on pourrait penser à des chefs-d'œuvre du grand cinéma muet allemand, tels que *Le Cabinet du Docteur Caligari* et surtout *Docteur Mabuse*⁷. Vrai manifeste du cinéma-hypnose, ce film est le témoignage vivant de cette époque « où le cinéma s'invente alors même que la psychanalyse et toutes les formes d'hypnose cohabitent »⁸. Son tournage démarre en 1921, pendant que Hitler fait ses débuts en politique, et que Freud publie à Vienne *Psychologie des foules et analyse du moi*. Étrange jeu de miroir entre Freud et Mabuse, le second semblant naître de la plume du premier, tandis que Lacan affirmera plus tard que,

5 Cf. Pierangelo Di Vittorio, « Charismes du réel : l'œuvre d'art à l'époque du marketing et du spectacle », *Multitudes*, n° 48/mars 2012.

6 Raymond Bellour, *Le corps du cinéma*, op. cit., p. 84.

7 Robert Wiene, *Le Cabinet du Docteur Caligari*, Allemagne, 1920; Fritz Lang, *Docteur Mabuse. Le Joueur, une image de notre temps*, suivi de *Inferno, une pièce sur les hommes de ce temps*, Allemagne, 1922.

8 Raymond Bellour, *Le corps du cinéma*, op. cit., p. 359.

pour lui, « le premier personnage d'analyste, c'est Mabuse, ce n'est pas Freud », et qu'il a fini par savoir « quelque chose de Freud à force de penser à Mabuse »⁹.

L'analogie pourrait donc concerner la conjoncture historique: la préoccupation visant les rapports entre la réalité et le rêve, le somnambulisme, l'état hypnotique, n'est-elle pas caractéristique aussi bien de notre époque que des années 1920-1930? La comparaison avec les années de l'entre-deux-guerres pourrait être focalisée à partir du lien existant entre la turbulence politique et la turbulence culturelle à propos des conditions de production de la « vérité », cette dernière étant liée à son tour aux bouleversements déterminés par l'émergence de nouvelles technologies. Tout se passe comme si la crise de la démocratie en appelait à une problématisation du savoir, de l'art et de la technique. Comment « penser » et « créer » à l'époque de la crise de la démocratie? Il va de soi que le pivot autour duquel tourne l'analogie avec les années 1920-1930 est la question du « charisme ». N'est-ce pas cette capacité illusionniste d'enchanter les foules, de les hypnotiser, de les mener comme des troupes de somnambules qui préoccupait hier comme elle préoccupe aujourd'hui, en lien avec la puissance consensuelle des moyens de communication de masse?

Le devenir-pop du pouvoir

L'analogie ne se limite pas pourtant au constat d'une ressemblance, mais elle cherche à dégager aussi et surtout des différences. L'hypothèse générale soutenant notre analyse est que, si l'on vit aujourd'hui une époque de suggestion de masse, le charisme qui la produit se configure comme une vaste machine polymorphe horizontale, dans laquelle tout le monde trouve sa place en tant que rouage en principe « libre, autonome et désirant »¹⁰. Les grands ogres hypnotiseurs de foules sont morts, en accouchant de la foule des petits hypnotiseurs ordinaires, chacun d'entre nous donnant notre contribution personnelle à la production à grande échelle de ce charisme de la réalité dans lequel on nage comme des poissons dans l'eau, et qui consiste d'abord à être les premiers médiums de sa propre suggestion.

Pour analyser ce charisme de la réalité produit aujourd'hui par le dispositif-reality, on pourrait commencer par considérer sa généalogie comme une histoire faite de plusieurs histoires qui se superposent et s'entrecroisent. La première est celle qu'on pourrait appeler *le devenir-pop du pouvoir à l'époque moderne*. L'une des analyses le plus suggestives à cet égard se trouve dans *La vie des hommes infâmes*¹¹. Dans ce texte, Foucault revient sur les documents (datés entre 1660 et 1760) des archives de l'enfermement de l'Hôpital général

⁹ Entretien cité dans *Ibid.*, p. 112.

¹⁰ *The social network* (2010), le film de David Fincher qui raconte la création du réseau social Facebook par Mark Zuckerberg dans le campus de l'université d'Harvard, montre bien la logique qui a présidé à cette transformation d'abord des étudiants, ensuite de tout le monde, en porteurs d'eau consentants au moulin du reality. Chaque jour, des millions de personnes connues et inconnues participent, bien au-delà de la télé-réalité, à la production active et motivée du charisme de la réalité, par la mise en spectacle de leur vie quotidienne, grâce au passage en temps réel du flux provenant de leurs médiums personnels (ordinateurs, smartphones, tablettes) directement dans l'océan médiatique des réseaux sociaux.

¹¹ Michel Foucault, *La vie des hommes infâmes* (1977), dans Id., *Dits et écrits, Dits et écrits*. 1954-1988, Paris, Gallimard, 1994, vol. III, p. 237-253.

et de la Bastille, et d'entrée de jeu il dit qu'il ne s'agit là ni de « littérature » ni de « grandeur », mais « d'existences réelles » d'hommes et de femmes ordinaires. C'est par le médium de l'écriture que ces vies se sont offertes aux prises du pouvoir : on s'adresse au roi pour lui demander de résoudre les petites turbulences de la vie quotidienne. Par des suppliques au style excessif, grandiloquent, l'entourage sollicitait l'intervention du roi afin de régler des obscures affaires de famille : un conjoint débauché ou gaspilleur, un enfant indocile, une jeune fille sans mœurs. Un reality d'aujourd'hui voulant se faire regarder à Versailles. Après une enquête de la police, un ordre spécial du roi – *lettre de cachet* – décrétait le cas échéant l'enfermement de l'un de ses sujets.

Par ce système, la souveraineté politique commence à circuler horizontalement, au ras du sol, et à être utilisée par les uns et les autres comme une arme mortelle : « *Homo homini rex* », dit Foucault, en faisant faire un tour complet à la théorie politique moderne. Pourtant, ce pouvoir, il faut d'abord « le séduire », c'est-à-dire l'intercepter et l'infléchir dans la direction que l'on souhaite. Les traces que Foucault redécouvre dans les archives de l'enfermement sont aussi les fragments d'un discours amoureux entre les gens ordinaires et le pouvoir, qui commence à se déployer à l'âge classique, et qui se réalise grâce à un dispositif « bio-médiatique » primordial. Ce moment étonnant de « splendeur », dans lequel la bassesse quotidienne s'offre en spectacle par elle-même, représente le surgissement « de ce système de contrainte par lequel l'Occident a obligé le quotidien à se mettre en discours ». Un système auquel on pourra facilement reconduire les formes successives de « mise en spectacle de la vie quotidienne » – de la télévision, à la télé-réalité jusqu'au reality diffus d'aujourd'hui.

Le devenir-hybride de la réalité et du spectacle

La deuxième couche historique est celle qu'on pourrait appeler le « devenir-fantôme de l'ensemble de la réalité »¹². Dans certains de ses romans, Balzac a établi une analogie frappante entre, d'une part, les sciences occultes et les visions nouvelles de la psychologie, et, d'autre part, l'invention de la photographie. Dans les cas de l'hypnose et du somnambulisme, on assiste à un transport d'images mentales, par l'intermédiaire des médiums humains, donnant lieu à un spectacle d'idées ; dans le deuxième cas, on assiste par contre à un transport d'images réelles, pas l'intermédiaire du médium photographique, donnant lieu à un spectacle de corps. Les deux états se rapprochent, jusqu'à se recouper presque, car on assiste à chaque fois à un *devenir-spectacle-spectral de la réalité*, aussi bien physique que psychique¹³. « Si quelqu'un, écrit Balzac, fût venu dire à Napoléon qu'un édifice et qu'un homme sont incessamment et à toute heure représentés par une image dans l'atmosphère, que tous les objets existants y ont un spectre saisissable, perceptible, il aurait logé cet homme à Charenton. (...) Et c'est là cependant ce que Daguerre a prouvé par sa découverte¹⁴. »

¹² Raymond Bellour, *Le corps du cinéma*, op. cit., p. 33.

¹³ Cf. *Ibid.*, p. 32-34.

¹⁴ Honoré de Balzac, *Le Cousin Pons*, Paris, Gallimard, « Folio », p. 146.

La dernière couche historique qu'il faudra rajouter aux précédentes est justement celle de l'*hybridation entre la réalité* – cette réalité que la science est censée saisir et documenter – et la *fiction*, considérée en général comme ce surplus inventif ou créatif nécessaire à faire éclater en spectacle la réalité elle-même. Il s'agit au fond de tracer l'histoire de l'une de ces tensions et de ces ambivalences, caractéristiques de la *modernité*: celle qu'on peut faire remonter à l'*hypnose* en tant que dispositif fondamentalement hybride, mélangeant sans solution de continuité, non seulement magie et science, mais aussi science et spectacle¹⁵.

D'habitude, les histoires de la psychologie font remonter à l'hypnose la psychothérapie, la psychologie clinique et la psychanalyse. En réalité, la filiation de l'hypnose est double: à sa visée « psychologique, thérapeutique et médicale, de caractère scientifique ou parascientifique », s'ajoute une autre visée « de spectacle, héritée d'une longue tradition: à travers tous les arts de la scène et les lieux qui la servent (théâtre, music-hall, opéra, salle de jeu, clubs, etc.), se dégage une complicité de principe entre le dispositif de l'hypnose et celui du cinéma¹⁶. Or, la caractéristique de l'hypnose en tant qu'hybride, l'ambivalence qu'elle transmet à sa double filiation, consiste en ceci qu'il y aura toujours du spectacle dans la science et de la science dans le spectacle. Pour ce qui concerne le premier aspect, on se référera à la généalogie menant du magnétisme animal et de l'hypnose aux expériences de la psychologie sociale¹⁷. La composante « théâtrale » que les premiers auraient soufflée dans les deuxièmes relève de l'idée qu'il ne saurait pas y avoir de science expérimentale dans le domaine de la psychologie sans des dispositifs fictifs visant à « illusionner » les sujets: « Le sujet doit être leurré par l'expérimentateur pour que devienne très probable l'hypothèse que les phénomènes magnétiques sont l'effet d'une faculté psychologique, l'imagination, relayée par ailleurs par l'imitation¹⁸. »

« Souriez, vous êtes dans une expérience de psychologie sociale ! »

À la base des expériences de la psychologie sociale, il y a donc le dispositif clairement hybride de la « tromperie expérimentale ». C'est en particulier dans le cadre de la psychologie des foules qu'on voit surgir toute une série de « théâtres médicaux »: de celui des convulsionnaires de Charcot à la Salpêtrière aux « crimes de laboratoire » de Bernheim et de Binet. Sous la direction des scientifiques-suggestionneurs, ces foules expérimentales permettent de tester aussi bien le pouvoir charismatique du chef que l'imitation entre les individus.

¹⁵ Cf. Isabelle Stengers, *L'hypnose entre magie et science*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 2002. Cette ambivalence multiple ou exponentielle est incarnée par le Mabuse de Lang. Sa figure d'hypnotiseur est suspendue en effet à plusieurs niveaux: d'une part, entre le savant-scientifique (psychanalyste) et le savant-magicien (magnétiseur); d'autre part, entre le savant en général et l'homme de spectacle.

¹⁶ Raymond Bellour, *Le corps du cinéma*, op. cit., p. 358.

¹⁷ Cf. Jacqueline Carroy, « Foules expérimentales, psychologie des foules et psychologie sociale expérimentale de Bernheim à Milgram », *Sociétés contemporaines*, n° 13/1993, p. 167-172.

¹⁸ *Ibid.*, p. 168.

Elles apparaissent ainsi comme des miroirs en modèle réduit par lesquels on essaye de comprendre «les convulsions de la Révolution, de la Commune ou du Boulangisme¹⁹». On a donc affaire à l'émergence de cette tendance à la « mise en spectacle scientifique et expérimentale de la réalité sociale », qu'on verra à l'œuvre de manière plus évidente dans les expériences des années 1960-1970.

Dans sa filiation de cet hybride qu'est l'hypnose, la psychologie sociale abrite une dimension théâtrale qui met en tension ou en suspens sa volonté expérimentale. Or, à partir de cette même filiation, on retrouvera à l'inverse de la « science psychologique et sociale » dans ces formes de spectacle qui sont le cinéma et la télévision. La *Reality Television* est notamment une forme de spectacle qui pourrait partager cette généalogie, ne serait-ce que pour la place que la « tromperie expérimentale » et la « simulation » de situations limites y occupent. Il y a bien sûr de la science dans cette forme de spectacle, mais c'est surtout son « indiscernabilité » par rapport aux expériences contemporaines de psychologie sociale qui témoigne qu'on a peut-être affaire à un moment ultérieur de cette histoire : celui de la fusion complète entre la réalité et son double spectaculaire, celui de l'avènement d'un hybride qui tend même à effacer l'ambivalence qui le constitue.

Les héros de cette histoire sont Allen Funt, le créateur de *Candid Camera*, et Stanley Milgram, l'auteur de l'expérience sur l'obéissance à l'autorité légitime, mieux connue comme l'expérience Eichmann. *Candid Camera* est une émission diffusée de 1959 à 1967 aux États Unis et ensuite reprise un peu partout dans le monde, dans laquelle on montre des gens ordinaires aux prises avec des situations inhabituelles ; filmées grâce à une caméra cachée, elles ignorent être observées, en participant ainsi à leur insu à un spectacle qui a aussi une visée scientifique et pédagogique ; ces sketches se terminent à chaque fois avec la révélation cathartique de la tromperie qui les anime : « *Smile, you're on Candid Camera!*²⁰ » *Candid Camera* est donc l'une des émissions pionnières de la *Reality TV* et permet de comprendre la grande différence séparant la « première vague » de la télé réalité de celle qui se développera par la suite, des années 1990 jusqu'à nos jours.

Si aujourd'hui la présence de *real people* caractérise la plus « basse » des formes télévisées, dans l'après-guerre elle définissait par contre l'idéal vers lequel le médium télévisé devait tendre, dans le cadre de l'esthétique « réaliste » dominante. Les captations furtives de Funt étaient considérées comme « des documents visuels précieux et éducatifs », capables non seulement d'offrir « des analyses critiques de la société moderne à l'intérieur de la culture de masse », mais aussi d'œuvrer au service des « projets libéraux de réforme » de la société elle-même²¹.

Pourtant, même si *Candid Camera* se présente comme un médium privilégié de connaissance de la réalité sociale, il est clair qu'il s'agit aussi, voire, surtout, de « spectacle ».

¹⁹ *Ibid.*, p. 169-170.

²⁰ Anna McCarthy, « Stanley Milgram, Allen Funt, and Me ». *Postwar Social Science and the "First Wave" of Reality TV*, dans Susan Murray et Laurie Ouellette (dir.), *Reality TV: Remaking Television Culture*, New York, New York University Press, 2009, p. 35 et 37.

²¹ *Ibid.*, p. 25-26.

Tout en soulevant des profondes questions morales qui ne manqueront pas de saisir l'attention de scientifiques tels que Milgram et Zimbardo, cette émission semble faite pour divertir un public de masse en suscitant son hilarité. À la base des captations de la caméra cachée, il y a une « ambigüité » fondamentale entre « la fiction et la réalité » qui créera « de persistants dilemmes » sur leurs usages à des fins de critique sociale et de production de connaissance²². Quoi qu'il en soit, il s'agissait pour Funt de faire converger la documentation de la réalité et sa mise en scène spectaculaire. C'est pourquoi on a fini par le ranger parmi les représentants de cette *operational aesthetic* se voulant « à la fois didactique et sensationnaliste ». *Candid Camera* veut éduquer et divertir à la fois. Mais c'est surtout un redoutable continuum qu'on voit se mettre en place ici.

Cette forme de « science sociale populaire », mélangeant sans solution de continuité réalité et fiction, science et spectacle, pédagogie et divertissement, va attirer l'attention des sciences psychosociales : James Mass convaincra Funt de donner des séquences de *Candid Camera* à l'université pour des fins didactiques ; Stanley Milgram cosignera un essai sur cette émission envisagée comme une forme de science sociale, et Philip Zimbardo, l'auteur de la célèbre et très médiatisée expérience de Stanford, collaborera avec Funt à une série de *classroom films* intitulée *Discovering Psychology*.

Comme des poissons dans l'Océan du reality

On pourrait alors se demander quelles sont les conditions ayant pu mener « des intellectuels engagés dans des recherches empiriques politiquement motivées à situer l'horizon imaginaire de leur travail dans le monde du *popular entertainment*²³ ». La réponse est que Milgram et Zimbardo partageaient avec Funt le même « goût » du spectacle. Comme on a pu le constater, depuis ses origines la psychologie sociale recèle un noyau spectaculaire. *Candid Camera* exalte l'usage de ces dispositifs hybrides, à moitié scientifiques et à moitié théâtraux, de la tromperie expérimentale et des jeux de simulation, en les mettant sur le devant de la scène et en en faisant même la pointe séductrice par laquelle saisir le public télévisé. L'expérience dans laquelle Milgram teste l'obéissance à une autorité prétendue légitime, en faisant croire au sujet qu'on est en train de mesurer la capacité de mémoire d'un autre sujet qui en réalité est un acteur, recoupe parfaitement *Candid Camera*, où « la tromperie repose sur un scénario fourvoyant » et qui est souvent « structurée comme une plaisanterie macabre²⁴ ». Il est donc évident que si *Candid Camera* intéresse Milgram et Zimbardo, c'est pour des raisons aussi bien scientifiques que spectaculaires. Autrement dit, c'est le « capital médiatique » contenu dans ce dispositif hybride – mélangeant sans solution de continuité connaissance et sensationnalisme, pédagogie et *entertainment* – qui les intéresse et qu'ils réinvestissent dans le cadre expérimental qui leur est propre.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*, p. 32-33.

²⁴ *Ibid.*, p. 36.

Il est frappant de constater que Milgram pensait sa démarche, voire son identité intellectuelle de manière parfaitement spéculaire à celle de Funt. Il était tout à fait convaincu que « le pouvoir d'attraction » de ses expériences reposait sur leurs « composantes artistiques, non-scientifiques », ce qui est d'ailleurs confirmé par sa décision de tourner un film documentaire sur son expérience : *Obedience* (1965). « Il se peut, dit-il, que la manière de compréhension de l'homme que je cherche à réaliser soit un *amalgame de science et d'art*. Elle sera sans doute refusée soit par les scientifiques soit par les artistes, mais pour moi elle est significative²⁵. » Si l'on considère la place hégémonique assumée ensuite par cet « amalgame », on peut sans doute reconnaître à Milgram ce don de la « prévoyance » qu'il se reconnaissait lui-même, ayant été l'un des premiers à avoir saisi la puissance du dispositif-reality, dans sa capacité de produire ce charisme de la réalité nécessaire à affirmer des contenus de vérité dans l'univers de la culture de masse.

Le capital médiatique de *Candid Camera* a été donc réinvesti avec succès dans les expériences scientifiques de Milgram et de Zimbardo, et c'est grâce à cette nouvelle « accumulation » de marque scientifique qu'il a pu être réinvesti à nouveau par la suite dans une série de romans et de films de fiction, jusqu'à arriver au récent *Le jeu de la mort* : cette sorte de *meta-reality show*, se présentant comme l'application de l'expérience de Milgram sur l'obéissance au monde de la télé-réalité elle-même, dans lequel se réalise en fait une mise en abyme définitive de cette fusion – entre la réalité et le spectacle de la réalité, entre la science et sa médiatisation sensationnaliste – qui s'est construite au cours de l'histoire qu'on a essayé d'esquisser²⁶. Un *reality show* qui est une expérience scientifique sur le monde du *reality show*; Funt qui joue Milgram qui mène une expérience sur Funt...

Le tournant de l'histoire du devenir hybride de la réalité et du spectacle, c'est-à-dire de l'histoire de l'émergence du dispositif-reality a donc lieu autour de ce jeu de miroirs entre Allen Funt et Stanley Milgram : ce dernier, en réinvestissant dans un cadre expérimental la pop-sociologie télévisée du premier, est arrivé à dégager avec une évidence et une force nouvelle le « charisme de la science », à savoir le fait que la possibilité d'attirer un public, afin de lui confier des « vérités » d'ordre scientifique, s'avère directement proportionnelle à l'impossibilité de discerner ces mêmes vérités de leur médiatisation spectaculaire. En ce sens, Milgram peut être considéré comme un pionnier de ce « populisme scientifique » ou, plus en général, de ce « populisme d'avant-garde » – caractérisé par le fait qu'on ne peut qu'expérimenter dans le cadre du *popular entertainment* et dans un jeu de séduction circulaire et permanent avec l'homme ordinaire – qui est devenu aujourd'hui une voie presque obligée : qui pourrait en effet renoncer aisément à la puissance du dispositif-reality qui en est à la fois le présupposé et la condition²⁷ ?

De cette esquisse généalogique, on peut tirer deux considérations conclusives : la première est que si les « sujets » psychologiques, de l'hypnose expérimentale à Milgram, participaient à des expériences qui étaient aussi des sortes de « spectacles », aujourd'hui tout

²⁵ *Ibid.*, p. 37 (nous soulignons).

²⁶ Christophe Nick, *Le jeu de la mort*, France/Suisse, 2009, diffusé sur France 2 le 17 mars 2010.

²⁷ À propos de la notion de « populisme d'avant-garde », cf. Pierangelo Di Vittorio, *Charismes du réel*, op. cit.

le monde participe à un spectacle qui est aussi une sorte d'expérience de psychologie sociale de masse illimitée et permanente²⁸; la deuxième considération est que le reality se caractérise d'abord par « l'indiscernabilité » qu'il arrive à mettre en place entre les deux pôles qui n'ont pas cessé de rentrer en tension et de s'articuler au cours de son histoire. Cette circularité parfaite, effaçant toute possibilité de reconnaître à coup sûr ce qui est de l'ordre de la réalité (science) et ce qui est de l'ordre de la fiction (spectacle), montre qu'on a affaire à une entité nouvelle, *le reality comme continuum de réalité-spectacle*: à savoir, une réalité qui ne se manifeste que par sa médiatisation spectaculaire, et un spectacle qui n'est rien d'autre que la réalité elle-même, aussi banale ou triviale qu'elle soit. Il est donc possible que nous soyons tous « inscrits » dans ce dispositif se présentant comme un paysage, un environnement qui nous enveloppe. Au-delà d'un « dire oui » ou d'un « dire non » conscients et motivés, on consent – par une adhésion implicite et préalable, soustraite à toute réflexion et à toute discussion – à plonger dans le monde du marketing et du spectacle vers lequel le dispositif-reality, en effaçant territoires, frontières et différences, nous reconduit sans cesse. Il ne s'agit pas, bien entendu, de restaurer les frontières entre la réalité et ses doubles, en rétablissant les bonnes hiérarchies d'antan – comme le voudraient certains paladins du nouveau réalisme –, mais plutôt de faire bifurquer la ligne de fuite hybridante du reality, en faisant apparaître en son sein les questionnements radicaux qui mettent en suspens sa puissance contraignante et qui rouvrent les voies du possible²⁹.

²⁸ À la lumière de ce processus, il faudrait considérer comment se transforme la question du « consentement » de ceux qui acceptent de jouer le jeu, dans le passage des laboratoires psychologiques au reality diffus et quotidien : cf. à ce propos, Isabelle Stengers, *L'hypnose entre magie et science*, op. cit.

²⁹ Cf. Action30, « Fendre le possible », *Multitudes* n° 48/mars 2012.