



HAL
open science

L'Exercice de l'État : voyage dans le "back-office" de la politique

Charles Bosvieux-Onyekwelu

► **To cite this version:**

Charles Bosvieux-Onyekwelu. L'Exercice de l'État : voyage dans le "back-office" de la politique. Quaderni, 2015, Penser la politique par le film, 86, pp.55-66. 10.4000/quaderni.865. halshs-03544381

HAL Id: halshs-03544381

<https://shs.hal.science/halshs-03544381v1>

Submitted on 28 Jan 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'Exercice de l'État : voyage dans le "back-office" de la politique

Charles Bosvieux-Onyekwelu



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/quaderni/865>

DOI : 10.4000/quaderni.865

ISSN : 2105-2956

Éditeur

Les éditions de la Maison des sciences de l'Homme

Édition imprimée

Date de publication : 5 janvier 2015

Pagination : 55-66

Référence électronique

Charles Bosvieux-Onyekwelu, « *L'Exercice de l'État : voyage dans le "back-office" de la politique* », *Quaderni* [En ligne], 86 | Hiver 2014-2015, mis en ligne le 05 janvier 2017, consulté le 24 avril 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/quaderni/865> ; DOI : 10.4000/quaderni.865

L'Exercice de l'État : voyage dans le "back-office" de la politique

Charles
Bosvieux-Onyekwelu

*Université Paris 1 Panthéon Sorbonne
CESSP*

Film passé relativement inaperçu à sa sortie en salles – 500 000 entrées, tout de même, et quelques distinctions non négligeables¹ – *L'Exercice de l'État* de Pierre Schœller n'en est pas moins d'un grand intérêt pour qui s'aventure à regarder le cinéma avec un œil de politiste. Plus encore que son sujet, c'est par son choix de mise en scène que cette œuvre semble mettre en pratique l'orientation épistémologique défendue par Pierre Bourdieu dans *Sur l'État*, et qui consiste à saisir la logique étatique au travers d'objets en apparence anodins. C'est en effet un angle de vue assez singulier que propose *L'Exercice de l'État*, en donnant à voir ce qui se passe au cœur de l'appareil d'État, dans la machinerie du gouvernement. Ce film peut donc être analysé par les sciences sociales comme un moyen d'accès au « hors-champ » de la politique, un instrument d'observation *sui generis* des coulisses des décisions politiques aussi bien que de leur effectivité.

Si le film de Pierre Schœller développe une logique d'approche du métier politique que, dans la plupart des médias, nous ne voyons mise en œuvre que sporadiquement, il faut d'emblée préciser qu'on ne peut pas mettre sur le même plan un film de fiction et des recherches en sciences sociales. Il existe en effet des logiques différenciées entre les règles de l'espace scientifique et celles de l'espace cinématographique, comme les ont mises en valeur les travaux d'Yvette Delsaux et Audrey Mariette². C'est dans ce sillage que mon propos entend se placer. Méthodologiquement, il se fonde à la fois sur une analyse du contenu du film, sur une revue de presse éclairant les conditions de réalisation de ce dernier et sur des discussions que, avec d'autres chercheurs/chercheuses, j'avais eues avec Pierre Schœller dans



le cadre d'un séminaire de l'école doctorale de science politique de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne consacré à *L'Exercice de l'État*.

L'objet de cet article est ainsi de présenter le film de Pierre Schœller comme une enquête dont l'enjeu est d'arriver à filmer « *un objet politique non identifié* » (comme Saint-Jean est qualifié par sa propre chargée de communication). Je commencerai par revenir sur la question des rapports entre cinéma et sciences sociales, et notamment sur le rapprochement possible entre *L'Exercice de l'État* et la sociologie bourdieusienne. Il sera alors temps de montrer que cette enquête s'affranchit à la fois du réalisme et de l'étude psychologique dans la mesure où son intention est de faire partager le vécu politique en opérant un déplacement vers d'autres genres cinématographiques, via l'emprunt à des codes visuels relevant du surréalisme, du thriller, voire du film d'horreur. Le dernier moment portera sur l'effacement des enjeux idéologiques en lien avec la montée en puissance de la communication dans le monde politique. On pourra ainsi se demander *in fine* si *L'Exercice de l'État* n'est pas une bonne illustration de l'esthétique sceptique dont parle Stanley Cavell dans *La projection du monde* : ce sentiment d'étrangeté, qui fait que nous avons l'impression que la réalité est toujours loin de nous, n'est-il pas pris en charge dans le rapport à la démocratie qui transparait dans le film de Pierre Schœller, fondé sur le divorce grandissant entre « eux » et « nous » ? Dès lors, qu'advient-il de la notion de commun, de mise en partage, qui est censée être au cœur de l'expérience politique ?

*

Au moment de qualifier *L'Exercice de l'État*, on serait tenté de reprendre ce que Zabou Breitman, la chargée de communication du ministre des Transports, dit à Olivier Gourmet (« *Tu es un objet politique non identifié* »), et ainsi affirmer que ce long-métrage est un « objet filmique non identifié ». Le film de Pierre Schœller est en effet difficile à classer. C'est un film *sur la politique*, ce qui n'en fait pas pour autant un film politique, puisque l'esthétique de l'œuvre, mêlant thriller, surréalisme et film d'action, déborde largement les limites du genre. Dans *L'Exercice de l'État*, la politique n'est en fait pas un genre, un objet indépendant et bien déterminé qu'on pourrait montrer en tant que tel ; c'est la vie même, le pouvoir, qui s'incarne dans les rapports de force symboliques et corporels. Pour parler de son film, Pierre Schœller dit ainsi qu'il a voulu mettre en scène ce qui se passait au cœur de l'appareil d'État, « *dans les soutes, là où il y a le charbon, là où il faut alimenter la machine*³ ». Le choix des termes employés est significatif⁴ : il souligne la dimension opérative, physique, de la mise en scène, et insiste sur le fait que le film n'est pas un énième focus sur les à-côtés du pouvoir ou sur la psychologie des gens qui nous gouvernent.

La singularité du film de Pierre Schœller se signale également par son titre. Comme le fait remarquer Mathieu Potte-Bonneville dans un article très stimulant, « *la formule retenue est passablement étrange : on s'attendrait davantage soit à un titre plus convenu et plus dramatique ("L'Exercice du pouvoir"), soit à un titre conceptuellement plus rigoureux, si on veut désigner la manière précise d'exercer un pouvoir institutionnel ("L'Exercice du gouvernement")*⁵ ». La formule « L'Exercice de l'État »



est donc fondée sur une forme de contrepied, dans la mesure où, aussi bien conceptuellement que linguistiquement, l'État ne « s'exerce » pas (on ne pourrait ainsi pas former une phrase du type « *L'État est actuellement exercé par François Hollande et Manuel Valls* »). Un pouvoir, une fonction s'exerce, mais l'État, principe de gouvernement par essence impersonnel, surplombe ces pouvoirs ou ces fonctions, au sens où il en est tout à la fois le motif constituant et la source de légitimation. Ce décalage entre les deux termes qui composent l'expression éponyme du film marque la volonté du réalisateur de ramener une notion hiératique comme l'État à son effectivité de tous les jours, et de la maintenir constamment sous cette perspective.

La seconde remarque que l'on peut faire au sujet du titre du film concerne la particule « de » et son complément du nom. Grammaticalement parlant, cette particule introduit en effet un génitif, qui peut être compris aussi bien comme un génitif objectif que comme un génitif subjectif⁶. Dans le cas qui nous occupe, l'exercice de l'État peut renvoyer à la façon dont l'État, principe actif et vivant, s'exerce au jour le jour, se rend effectif, agit de façon autonome, etc. (génitif subjectif) ; il peut aussi signifier la manière dont les gouvernants représentent l'État en usant de cet exercice (génitif objectif). Le film ne permet pas de trancher entre ces deux interprétations, sûrement parce qu'elles sont complémentaires l'une de l'autre, peut-être aussi parce c'est une de ses lignes de force que de rester, à l'image de son personnage principal, « flou ».

Par le parti-pris de filmage qui est le sien, et malgré les différences de situation relevées plus

haut entre champ scientifique et champ artistique, *L'Exercice de l'État* fait écho au programme de recherches décrit par Pierre Bourdieu dans *Sur l'État*, lequel consiste à saisir la logique étatique au travers des objets en apparence les plus insignifiants : une circulaire, une commission, un parapheur, même. Pour expliquer à son auditoire pourquoi il s'est penché sur le cas de la commission Barre sur le logement, Bourdieu déclare en effet dans le cours du 25 janvier 1990 : « *Je suis parti, dans ce développement, de la notion de commission pour vous montrer comment à un certain niveau d'élaboration, les choses les plus triviales de l'ordre bureaucratique ordinaire sont ce que j'ai le plus de mal à accepter comme objet de pensée parce que, s'il y a une chose qui paraît triviale quand on est constitué sociologiquement comme intellectuel, c'est d'arriver à réfléchir sur ce qu'est une circulaire, une commission.*⁷ ».

L'État, « *point de vue des points de vue* », comme l'appelle Bourdieu, apparaît comme le lieu par excellence des idées générales et de la théorisation qui va avec. Avant même d'être un principe ou un concept, l'État est un mot, peut-être le seul de la langue française, qui change de sens selon que l'on lui mette une majuscule ou non. Cette forme de transsubstantiation explique les comportements de dévouement et de dévotion à l'égard de l'État, la pompe avec laquelle on se sent parfois obligé d'en parler. Comme le dit Bourdieu à sa façon, « *cette vision de l'État comme quasi-Dieu est sous-jacente à la tradition de la théorie classique et fonde la sociologie spontanée de l'État qui s'exprime dans ce qu'on appelle parfois la science administrative, c'est-à-dire le discours que les agents de l'État produisent à propos de l'État, véritable idéologie du service public et*



du bien public⁸ »

Si cette idéologie du service public est incarnée dans le film par le personnage de Michel Blanc, qui joue à merveille le rôle de « l'homme-fonction » croyant en l'universel qu'il est censé représenter, on ne saurait pour autant considérer *L'Exercice de l'État* comme la traduction cinématographique du cours de Bourdieu au collège de France. Pierre Schœller dit s'être beaucoup inspiré, pour l'écriture de son scénario, de l'ouvrage d'Aude Harlé *Le coût et le goût de l'exercice du pouvoir*⁹, dont il a même imposé la lecture à Olivier Gourmet. De ce point de vue, et même si ce serait considérablement écraser la portée de cette œuvre cinématographique que de la réduire à sa valeur documentaire, on peut relever l'existence d'une certaine dette du film à l'égard de la science politique, et, plus généralement, à l'égard des sciences sociales. Réciproquement, on peut être « reconnaissant » à Pierre Schœller et à son équipe d'avoir mis en image une certaine approche du métier politique, et ainsi de nous donner accès à ce que nous ne voyons habituellement pas. Cinéma et science politique peuvent ici se correspondre, tout en opérant sur des plans de réalité qui doivent être distingués. En rapprochant *L'Exercice de l'État* de *Sur l'État*, mon but n'était pas de confondre les deux œuvres, mais de faire ressortir la manière dont elles s'inspirent toutes deux d'une volonté démystificatrice afin de se jouer des grands problèmes : « *Il faut ruser avec les « grands problèmes » : parler de l'État avec un grand É, avec un tintamarre philosophique, peut conférer une certaine forme de succès, mais je pense que ce n'est pas une bonne stratégie parce que ce sont des problèmes trop difficiles ; ma stratégie constante est d'attraper ces grands*

*problèmes par un côté accessible où ils livrent l'essentiel qui est caché sous les apparences de l'insignifiant.*¹⁰ »

*

Aussi, rien n'empêche, au moins à première vue, de considérer *L'Exercice de l'État* comme un support heuristique, et de voir dans ce long-métrage un moyen « *de prolonger l'apport de l'observation ethnographique du politique*¹¹ ». Cette possibilité est d'autant plus tentante que Pierre Schœller a mené un véritable travail d'enquête pour saisir à quoi pouvait bien ressembler la vie dans un cabinet ministériel et comprendre les logiques et les rapports de forces qui y sont à l'œuvre. On sait par exemple que Olivier Gourmet avait été autorisé à suivre, pendant une journée entière – c'est peu, diront certains – le ministre de la Culture de l'époque, Frédéric Mitterrand.

Si l'on cherche à interroger *L'Exercice de l'État* sous l'angle de son rapport à la réalité, on peut faire valoir qu'il y a assez de réalisme dans le film pour que tout ce qui s'y passe soit à la fois crédible et plausible. On pourrait appeler ce réalisme le réalisme « politico-administratif » : le bureau du ministre et de ses collaborateurs est toujours envahi de dossiers et de parapheurs ; on y parle souvent de rapports ; le ministre *fait* ministre, le directeur de cabinet *fait* grand commis, les conseillers *font* conseillers. Bref, un certain nombre d'éléments sont réunis pour faire croire que ce qui se passe sous l'œil du spectateur pourrait être la vie réelle.

Néanmoins, le réalisme dont il est question dans *L'Exercice de l'État* n'est pas un réalisme froid,



qui reproduirait la réalité politique comme une copie dupliquerait son original. Tout d'abord, les personnages du film évoluent « sans filet », au sens où ils ne représentent personne. C'est ce qui distingue *L'Exercice de l'État* d'autres films politiques comme *La conquête* de Xavier Durringer ou *Frost-Nixon* de Ron Howard¹². Ce point, auquel Pierre Schœller tient beaucoup, implique une plus grande liberté de jeu pour les acteurs, en même temps qu'une certaine pression, puisqu'ils n'ont aucune boussole, aucun modèle pour les orienter. De plus, dans le film, les responsables gouvernementaux apparaissent au-delà de l'image lissée que les hommes et les femmes politiques réels cherchent à donner d'eux-mêmes, et que la plupart des médias dominants n'ont aucun problème à relayer. Saint-Jean, par exemple, tout ministre qu'il est, a un côté incarné, dionysiaque : il vomit, saigne, pleure, fornique, fume, boit. On peut même se dire que le réalisme poussé à l'extrême, jusqu'au souci du détail, est destiné à tourner en ridicule l'obsession de l'image chez les professionnels de la communication politique (ainsi quand la conseillère en communication, au moment de l'accident de car, demande au préfet d'échanger sa cravate avec celle du ministre, parce que « *la couleur va pas* »).

Dans le même esprit, la nature de la mise en scène permet également de nuancer le réalisme du film. Tout se passe comme si le réalisateur avait voulu faire passer l'idée que l'État ne dort jamais. L'accident de car au début du film survient ainsi en pleine nuit, et on réveille le ministre et le directeur de cabinet pour le leur annoncer. La musique qui accompagne le passage d'une scène à une autre est de nature syncopée ; elle est à l'avant d'une mise en scène fondée sur la vitesse

et sur de nombreux effets d'entraînement. Il faut ainsi que le spectateur puisse suivre le ministre des Transports, qui, par définition, est toujours en déplacement. Il est d'ailleurs frappant de constater que c'est Saint-Jean qui est toujours sur le terrain, toujours en train de courir aux quatre coins du territoire, alors que Gilles, le directeur de cabinet, apparaît à chaque fois dans le décor feutré de son bureau au ministère.

Enfin, il n'y a pas, dans *L'Exercice de l'État*, de réalisme dans l'étude psychologique des personnages. On pourrait même aller jusqu'à affirmer qu'il n'y a pas de psychologie du tout. Encore une fois, la description de Saint-Jean et de son entourage est réaliste, au sens où ses faits et gestes font penser au quotidien d'un ministre (ou du moins à ce qu'on peut en imaginer). Mais à aucun moment, nous n'avons accès à ses pensées profondes ou à d'autres éléments qui pourraient nous faire comprendre pourquoi il reste ministre dans un gouvernement qui veut privatiser les gares alors qu'il est opposé à ce projet. Comme cela a été relevé plus haut, ce nonaccès à la psychologie du ministre participe du « flou » du film et du caractère non identifié (et non identifiable) de son personnage principal.

*

Le fait que Saint-Jean soit un objet politique non identifié est à rattacher à l'intention initiale de Pierre Schœller, qui est de faire un film « politique » au-delà de la question de la division entre la gauche et la droite. « *Oublions pendant une heure cinquante les questions de droite ou de gauche* », dit Schœller dans le dossier de presse qui a accompagné le film à sa sortie, « *regardons*



le pouvoir, ses rituels et ses humeurs, la sueur, le sang, la libido ». Cette intention initiale ne doit pas être mal interprétée : elle ne veut pas dire que *L'Exercice de l'État* n'est ni de droite ni de gauche, que c'est un film neutre ou apolitique. Il serait plus opportun de dire que cet effacement des enjeux idéologiques doit beaucoup au fait que le rapport que le film veut instaurer avec la réalité n'est pas direct, un peu comme si le réalisateur avait voulu que les personnages et les situations du film ne puissent pas être référencés.

En revanche, le film peut être dit axiologiquement neutre en ce sens qu'il se garde bien de juger ses personnages, et qu'il ne tombe pas dans une opposition à la Saint-Just entre les purs et les impurs. Le récit est trop intelligent, trop complexe pour se contenter des oppositions manichéennes entre les droits et les tortus ; *L'Exercice de l'État* est plutôt un long-métrage sur la lucidité d'un personnage qui n'est ni dans le cynisme ni dans le calcul, et qui du reste évolue sans modèle, puisque le personnage de Saint-Jean ne renvoie à aucun homme politique réel. Ce que voit le spectateur lorsque la lumière est projetée sur Saint-Jean, c'est moins ses travers (notamment une forme d'aboulie, puisqu'il n'arrive par exemple pas à dire à sa chargée de communication qu'il ne veut plus d'elle) que sa déréliction. « *4 000 contacts et pas un ami* », se lamente Saint-Jean en regardant son téléphone, comme pour mieux rappeler ce paradoxe de la solitude, qui veut que ce soit lorsqu'on est en compagnie qu'on se sent seul¹³. Si l'on devait vraiment juger le personnage joué par Olivier Gourmet, on dirait ainsi volontiers qu'il n'est ni tout blanc ni tout noir, mais plutôt « gris » : pas assez cynique pour accepter sans mot dire la privatisation des gares, mais assez opportuniste pour changer de portefeuille lorsque

le président de la République lui en offre la possibilité.

Les deux éléments qui viennent d'être décrits – l'estompage des clivages politiques et le côté « insituable » politiquement des personnages – ne sont pas sans rapport avec la conception entrepreneuriale de l'action publique qui ressort du film. Cette conception entrepreneuriale utilise tous les ressorts de la communication politique actuelle, ce qui peut être mis en évidence à partir de deux séquences du film qui exemplifient selon moi à merveille la façon dont Pierre Schœller met à l'épreuve la conception « arendtienne » de la politique comme horizon d'un monde commun fondé sur la durabilité. Le premier passage se situe au début du film, juste après que le ministre s'est rendu dans les Ardennes sur les lieux d'un accident de car qui a fait plusieurs victimes, dont la plupart sont des enfants. Le lendemain matin, Bertrand Saint-Jean est l'invité de Marc-Olivier Fogiel dans la matinale d'Europe 1, qui est un peu le « 20 heures du matin » pour les hommes et les femmes politiques. Dans la seconde séquence, Saint-Jean s'est invité dans la caravane de Martin, son chauffeur, pour un dîner improvisé en compagnie de Josépha, la compagne de ce dernier. Il me semble que ces deux scènes méritent d'être mises en regard, car elles montrent admirablement la clôture sur lui-même d'un monde politique gavé de communication, et sa résultante inéluctable, à savoir le divorce grandissant entre « eux » et « nous », entre les gouvernants et le peuple, seulement appelé à désigner les acteurs d'un jeu qui se déroule sans lui. Il n'est d'ailleurs pas anodin de constater que dans la seconde séquence, ce que Saint-Jean cherche à tout prix à savoir, c'est si Josépha vote.



Dans la première séquence, on voit le ministre en train d'affronter le feu roulant des questions de Marc-Olivier Fogiel, y compris les plus absurdes (« *Vous avez appelé le PDG de Renault ?* »). Il garde sa contenance alors que l'animateur radio prend un air de plus en plus rogue, le pousse dans ses retranchements jusqu'à lui arracher sa position personnelle et un engagement du gouvernement. On peut également relever qu'il existe un rapport d'homologie structurelle entre les deux hommes, puisque le journaliste est exactement dans la même logique que son interviewé : il est à la recherche du « buzz », il veut, comme le disent les communicants, « *occuper l'espace médiatique* ».

Pas de chance pour Saint-Jean : au même moment, le ministre du Budget, son collègue Péralta, est sur RTL (ironie de l'histoire : lorsque sa conseillère lui avait annoncé qu'il serait sur Europe 1 le lendemain matin, le ministre lui avait répondu « *RTL, c'est mieux* »). Le privilège du *live* et la vitesse de l'information nous font voir Péralta interrogé sur la prise de position de son collègue des Transports. Ce ministre du Budget incarne un autre type de personnage politique : il fait très « techno », très propre sur lui. Dans son intervention, tout y est : l'extrême gravité, le « *je vais vous faire une confidence* » (pour attirer la bienveillance de son interlocutrice) et la grande déclaration générale visant à faire passer l'homme politique pour quelqu'un de désintéressé (« *La France mérite mieux que de vivre dans un perpétuel déficit* »). On est là en plein dans ce que Bourdieu nomme « *la théâtralisation de l'intérêt pour l'intérêt général*¹⁴ » : l'homme politique doit *mettre en scène* sa conviction d'homme politique, sa foi dans ce qu'il fait.

Cette scène est également l'illustration de ce qu'il est monnaie courante d'appeler « *la cacophonie gouvernementale* », liée au fait que chaque ministre a besoin d'exister, y compris contre ses camarades du gouvernement. La force de la séquence est précisément de faire entendre en creux que cette cacophonie, que la plupart des médias nous présente comme le fruit de maladroites accidentelles, est en fait devenue quelque chose de structurel et d'inhérent à la division du travail gouvernemental. Dans la suite de la scène, qui se passe dans la voiture de Saint-Jean, on voit que le ministre « est parlé » plus qu'il ne parle (il ne fait que répéter ce que lui soufflent son directeur de cabinet et sa conseillère en communication) ; on assiste aussi au recyclage cynique des événements par le marketing politique, recyclage que Saint-Jean reprendra à son compte un peu plus tard en déclarant : « *Dans la communication de crise, la réalité ne compte pas. Il n'y a que la perception qui vaille. C'est cette perception qui nous fera marquer des points ou en perdre* ». En somme, on est placé au cœur d'un phénomène de trop-plein communicationnel, phénomène que le film illustre également à d'autres moments par l'apparition de SMS à l'écran. Si monde commun il y a ici, cela ne peut être que dans la discontinuité, tant la saturation du champ médiatique met à mal la conception de la politique comme « *domaine du monde dans lequel les hommes pénètrent tout d'abord en tant qu'acteurs et octroient aux affaires humaines une durabilité à venir qu'elles ne pourraient pas obtenir autrement*¹⁵ ».

Ce trop-plein communicationnel s'oppose, dans le second passage sur lequel je souhaite revenir, au mutisme du personnage de Martin (joué par



un comédien non professionnel), personnage dont il faut rappeler qu'il est chômeur de longue durée et qu'il est devenu pour quatre semaines le chauffeur du ministre dans le cadre du plan solidarité-emploi du gouvernement. Josépha, sa compagne, est infirmière. Or il n'y a pas meilleur exemple que l'hôpital public pour illustrer le hiatus entre la rationalité technocratique et le vécu des acteurs sur le terrain.

Josépha exprime avec ses mots ce que l'on vient de voir dans la scène précédente (« *Vous brassez du vent, vous n'avez rien dans les mains à part votre petite ambition* »). Il ne faut pas se tromper sur la nature de cette scène : en dépit de la familiarité, de la décontraction liée à la commensalité et à l'alcool, elle est porteuse d'une grande violence symbolique. Il faut en effet insister sur l'importance du silence dans le personnage de Kuypers, qui est exclu de la conversation. Il est là pour illustrer ceux qui n'ont pas voix au chapitre, ceux qui, au contraire des manipulateurs de symboles que sont les politiques, n'ont pas les outils de l'intelligence oratoire. Ce passage souligne ainsi le fait qu'il y a une distribution inégale dans le « *partage du sensible* » dont parle Jacques Rancière, ce que cet auteur reconnaît lui-même lorsqu'il écrit que « *le partage du sensible fait voir qui peut avoir part au commun en fonction de ce qu'il fait, du temps et de l'espace dans lesquels cette activité s'exerce* », et qu'« *avoir telle ou telle "occupation" définit ainsi des compétences ou des incompétences au commun*¹⁶ ». Par sa verve et son côté humain, Saint-Jean essaie d'aller au-delà de ce partage inéquitable, mais le laconisme que lui oppose Kuypers paraît sans appel.

Après sa mort, dans la vibrante oraison funèbre qu'il prononce intérieurement, Saint-Jean décrira

Kuypers comme appartenant à « *ceux qui sont incapables d'engager le contact, avec la peur qu'ils ont de l'incompréhension et la crainte de l'absence de bonté de ce monde* ». D'ailleurs, le fait que les proches de Kuypers, lors de cette scène de l'église, demandent aux autorités de ne pas prononcer de discours, est également révélateur de cette importance du ministère de la parole, comme si les proches avaient compris qu'en privant le politique du verbe, ils le privaient du seul attribut qui lui restait pour exister et pour créer du commun, « commun » désignant ici la capacité de l'État à créer un monde social à son image.

En prenant comme point d'ancrage l'ontologie du cinéma livrée par Stanley Cavell dans *La projection du monde*, on peut alors se demander dans quelle mesure le lien social, en l'absence de commun, est amené à se dissoudre, ou au contraire comment il est susceptible de résister à un « commun » qui se délite. Dans ce livre, Cavell définit le film comme une succession de projections automatiques du monde, ce qui le conduit à comparer le cinéma avec la photographie, qui nous fait voir « *des choses qui sont invisibles, ou qui ne nous sont pas présentes, ou qui ne sont pas présentes avec nous*¹⁷ ». Nous sommes ainsi absents à la présence du monde, de sorte que le cinéma, qui est l'héritier de la photographie dans l'esprit de Cavell, nous permet de contempler le monde sans être vu, comme dans l'anneau de Gygès.

Dans la spécificité de ce rapport, deux thèmes se croisent : l'étrangeté et le scepticisme. L'automatisme cinématographique vaut en effet comme promesse de l'obtention d'une liaison avec la réalité. Or ce que Cavell appelle notre scepti-



cisme, c'est précisément cette recherche d'une liaison avec la réalité, laquelle est le propre de l'expérience humaine, puisque nous avons toujours l'impression que la réalité est loin de nous. Photographie et cinéma représentent alors l'apparition d'une voie inverse pour la liaison avec la réalité : c'est la manifestation d'un monde qui apparaît comme objectif parce que nous n'y intervenons pas. Il nous faut donc apprendre à vivre avec ce scepticisme, qui renvoie chez Cavell à une structure fondamentale de l'existence¹⁸. Plus exactement, ce scepticisme ne porte plus sur l'existence du monde extérieur, mais sur notre propre existence : nous avons l'impression que le monde pourrait se passer de nous, et finissons par ne plus trouver notre place dans notre conviction de la réalité.

Si j'ai fait ce détour par l'ontologie du cinéma développée par Cavell dans *La projection du monde*, c'est parce qu'il m'a semblé que l'esthétique du film de Pierre Schœller relevait d'une même forme de scepticisme : il y a « eux » et « nous », les gouvernants et leurs conseillers d'un côté et, de l'autre, le peuple, muet la plupart du temps, violent quand il apparaît à l'écran. Les hommes et les femmes politiques d'aujourd'hui semblent jouer un jeu qui n'est pas le nôtre, ce que *L'Exercice de l'État* montre admirablement.

Tout chercheur en sciences sociales habitué à déconstruire, comme dit Bourdieu, la sociologie « spontanée » de l'État, a de grandes chances d'être interpellé par la puissance de démystification de *L'Exercice de l'État*. Ce film met en effet en scène les responsables politiques par rapport à ce qu'ils sont devenus aujourd'hui, à savoir des individus dont l'agir est compressé

par une temporalité qui leur échappe. Il en résulte fatalement une impression de vanité, ce qui apparaît par exemple dans la façon dont le conflit entre l'éthique de conviction et l'éthique de responsabilité est surjoué, notamment au travers de l'opposition entre Bertrand et Gilles. Cette démystification, dont je ne suis pas sûr qu'elle figure parmi les intentions de départ du réalisateur, est crue, crue comme le rêve érotique du ministre sur lequel s'ouvre le film. Je terminerais ainsi en disant que *L'Exercice de l'État* est pour moi fondé sur un paradoxe, qui est que plus l'époque prétend communiquer, plus elle manque de vocabulaire et moins elle arrive à « bien parler », en entendant par là non seulement l'art du discours, l'art de bien dire, mais aussi et surtout le fait de dire ce qu'il faut, c'est-à-dire le vrai.

N · O · T · E · S

1. Le film a été présenté en 2011 au festival de Cannes dans la catégorie « Un certain regard », où il a obtenu le prix de la critique internationale. Il a également été désigné meilleur film français pour l'année 2011 par les auditeurs du *Masque et la plume*. La même année, *L'Exercice de l'État* s'est vu décerner le César du meilleur son, son réalisateur Pierre Schœller le César du meilleur scénario original, et Michel Blanc le César du meilleur acteur dans un second rôle.

2. Voir, d'Yvette Delsaut, « Éphémère 68 : à propos de *Reprise*, de Hervé Le Roux », *Actes de la recherche en sciences sociales*, numéro 158, 2005, pp. 62-95, et, de la même auteure, *Reprises : cinéma et sociologie*, Paris, Raisons d'agir, 2010. Pour Audrey Mariette, on peut renvoyer à son article « Pour une analyse des films de leur production à leur réception : du "cinéma social" au cinéma comme lieu de mobilisations collectives », *Politix*, numéro 93, 2011, pp. 47-68.

3. Entretien croisé de Pierre Schœller avec Franck Louvrier, *Libération*, 26 octobre 2011.

4. Pierre Schœller dit tenir à ce qu'on utilise le terme de « soutes » plutôt que celui, beaucoup plus courant, de « coulisses ». Pour le titre de cet article, j'ai pour ma part choisi l'expression un peu provocatrice de « back-office » (en bon français « service d'appui », « post-marché » ou « arrière-guichet »), pour mieux suggérer ce qui est selon moi un des faits saillants du film, à savoir la conversion de la politique à une logique managériale, où il s'agit de « vendre » son action, d'assurer le service-après-vente des réformes (pour reprendre la phraséologie du marketing politique), et où l'opinion publique se conquiert comme des parts de marché.

5. Mathieu Potte-Bonneville, « Ministère et mystère – notes sur *L'Exercice de l'État* de Pierre Schœller »,

intervention au British Film Institute dans le cadre des *Philosophical screens*, Londres, 25 avril 2012.

6. Dans les langues à déclinaison, l'expression « la peur des ennemis » peut signifier « la peur éprouvée par les ennemis » (génitif subjectif) ou « la peur inspirée par les ennemis » (génitif objectif).

7. Pierre Bourdieu, *Sur l'État*, Paris, Éditions du Seuil, 2012, p. 56.

8. *Ibid.*, p. 16.

9. Aude Harlé, *Le coût et le goût de l'exercice du pouvoir : le désenchantement politique face à l'épreuve managériale*, Paris, Dalloz-Sirey, 2010. Dans ses productions précédentes, Pierre Schœller s'était déjà aidé de travaux en sciences sociales, comme par exemple pour son premier long métrage produit pour et par la chaîne Arte (non sorti en salles) *Zéro défaut* (2003), pour lequel il s'était servi de *Retour sur la condition ouvrière* (Paris, Fayard, 1999) de Stéphane Beaud et Michel Pialoux. Sur ce point, voir par exemple Audrey Mariette, *Le "cinéma social" aux frontières de l'engagement : sociologie d'une catégorie entre art et politique*, thèse de doctorat en sociologie, EHESS, 2008, pp. 400-401.

10. Pierre Bourdieu, *Sur l'État*, œuvre citée, p. 142.

11. Expression utilisée par Laurent Godmer et David Smadja dans l'appel à communications de la section thématique numéro 58 (« Film, cinéma et (science) politique ») du congrès 2013 de l'Association française de science politique.

12. Ces deux films sont sortis en salle respectivement en mai 2011 et en décembre 2008. Ils sont donc antérieurs à *L'Exercice de l'État*, sorti lui en octobre 2011.

13. Cette idée n'est d'ailleurs pas sans rappeler le mot de Caton, que Hannah Arendt cite à la toute fin de *Condition de l'homme moderne* : « *Nunquam minus solum esse, quam cum solus esset* [Il n'était jamais moins seul que lorsqu'il était seul] ».



14. Pierre Bourdieu, *Sur l'État*, œuvre citée, p. 109.
15. Hannah Arendt, *Qu'est-ce que la politique ?*, traduction de Sylvie Courtine-Denamy, Éditions du Seuil, 1995 [1993], p. 47.
16. Jacques Rancière, *Le partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, Éditions La Fabrique, 2000, p. 13.
17. Stanley Cavell, *La projection du monde*, traduction de Christian Fournier, Paris, Belin, 1999 [1971], p. 45.
18. Pour une idée plus précise de la façon dont Cavell utilise ce concept, on pourra se reporter au supplément à *La projection du monde* (reproduit dans l'œuvre citée), notamment aux pp. 242-245.

R · É · S · U · M · É

« Oublions pendant une heure cinquante les questions de droite ou de gauche, et regardons le pouvoir, ses rituels et ses humeurs, la sueur, le sang, la libido », déclare le réalisateur Pierre Schœller au sujet de son film *L'Exercice de l'État*. Celui-ci peut être analysé par les sciences sociales comme un moyen d'accès au « hors-champ » de la politique, un instrument d'observation *sui generis* des coulisses des décisions politiques aussi bien que de leur effectivité. L'objet de cet article, qui se fonde à la fois sur une analyse du contenu du film, sur une revue de presse éclairant les conditions de réalisation de ce dernier et sur des échanges avec le réalisateur, est ainsi de présenter *L'Exercice de l'État* comme une enquête dont l'enjeu est d'arriver à filmer la réalité contemporaine du métier politique et sa soumission aux exigences de réactivité immédiate et de communication à tous crins. Sans confondre sciences sociales et fiction, définies comme deux espaces aux règles et aux logiques différenciées, il s'essaie à rapprocher les choix de mise en scène du film avec, entre autres, l'orientation épistémologique défendue par Pierre Bourdieu dans *Sur l'État*.

Abstract

“For an hour and fifty minutes, let's forget questions about the right and the left, and let's look at power, its rituals and its moods, sweat, blood and libido”, says film director Pierre Schœller about his work *The Minister*. This film can be analysed by social sciences as a means to access “off-camera” politics, a specific tool to observe the backstage of policy-making as well as its



implementation. This article, which draws on the content of the film and a press-review highlighting the making-of and discussions with the film director, presents *The Minister* as an enquiry whose purpose is to put into film the present-day reality of politics and the submission of politicians to spin doctors as well as their constant use of communication at any cost. Without mistaking social sciences for fiction, as these two fields obey different rules and logic, this article also attempts to put together what the film chooses to display with, among others, the epistemological trend set out by Pierre Bourdieu in *On the State*.