

# LE FEINT DU MONDE

François JOST

*Les mécanismes mentaux qui font que l'on distingue ou que l'on confond fiction et réalité doivent être abordés par ceux qui travaillent pour la télévision, car pour la plupart c'est encore quelque chose d'inconnu.*

**Karl Popper**

L'un des obstacles épistémologiques majeurs à la compréhension des programmes télévisuels qui travaillent la réalité, comme d'ailleurs à l'analyse de l'information, réside dans la pauvreté des outils conceptuels que nous nous donnons. Témoin l'opposition, souvent réitérée, entre réalité et fiction. Si l'on peut soutenir à la fois que tout film est un film de fiction (Christian Metz) et que tout film est un documentaire (Jean-Luc Godard), c'est bien que l'on n'a pas trouvé le critère qui permettrait de discriminer ce moment où le document bascule dans un autre univers de sens. Ou alors c'est que tout est dans tout et réciproquement.

Pour ceux qui voient du fictif partout, la fiction commence avec la prise de vue et la duplication; pour d'autres, c'est avec le montage que débute son territoire. Aucune

de ces deux thèses ne résiste longtemps à l'analyse. Aux tenants du tout-fictif, on opposera que les irréfutables écarts engendrés par la reproduction de la réalité sont certes définitoires de la représentation, mais nullement de la fiction, et qu'on ne saurait, par exemple, considérer *La Montagne Sainte-Victoire* comme fictive du seul fait qu'elle est peinte. A ceux qui voient dans le montage le Rubicon de la fiction, on rappellera que celui-là est bien antérieur à l'audiovisuel et que, s'agissant d'un triptyque, il ne viendrait à l'idée de personne de tenir les effets de montage créés par les échos, les résonances entre les panneaux, pour des preuves de fictivité de ce qu'ils représentent.

Allons plus loin. Si la frontière entre fiction et réalité, entre le factuel et le fictif, est si difficile à tracer, n'est-ce pas tout simplement que ces catégories n'appartiennent pas au même paradigme?

Tandis que les discours sur la réalité obéissent globalement aux mêmes règles que les assertions – ils se jugent en termes de vérité et de fausseté et engagent le locuteur (1) –, la fiction, contrairement au mensonge, échappe à ces règles, ne requérant de la part de son locuteur que la cohérence et la consistance d'un discours.

### **Feintise, fiction, fictionnel, fictif**

S'agissant de discours sur la réalité, seul le mensonge ou la contrefaçon s'opposent à la vérité. En ce qui concerne la représentation, et non plus la langue, la fausseté peut revêtir des formes plus douces et des degrés divers : de même que nos sens nous trompent, les raisins de Zeuxis abusent les oiseaux qui viennent les picorer, sans que le peintre puisse à proprement parler être traité de menteur : virtuose en son art, il a si bien feint la réalité qu'un spécialiste aviaire peut s'y tromper. Pour décrire une telle illusion, Käte Hamburger avance un troisième terme : *la feintise* (2).

Si le *factuel* renvoie à un événement posé comme ayant réellement eu lieu (ou

(1) SEARLE, 1979.

(2) HAMBURGER, p. 48.

ayant lieu, dans le cas du direct), le *fictif* s'en sépare par le fossé que creuse l'invention et non par quelque caractéristique formelle qui les différencierait intrinsèquement *a priori* (sur ce point je m'écarte de Hamburger). Chacun peut, d'ailleurs obéir à une logique spatio-temporelle du même ordre, construite également par un être qui me ressemble en vue de me dire quelque chose, sans doute sous forme de récit, quelle que soit la nature de ce quelque chose, factuelle ou fictive. En ce sens, le documentaire se distingue de la fiction par *l'inventio* (il est contraint de composer avec le réel), pas forcément par la narrativité de sa *dispositio* (3), en sorte que le montage n'est pas une ligne de partage entre l'un et l'autre.

La feintise, quant à elle, ne touche ni les événements ni leur mise en récit. Elle n'est efficiente qu'au niveau de la *représentation* : d'un trompe-l'œil nous ne disons pas qu'il est fictif, mais qu'il *feint* la réalité.

Pour Käte Hamburger, qui s'intéresse aux genres littéraires, la feintise s'introduit dans le récit, dès que l'on fait usage de la première personne. Son argumentation est la suivante : le *Je* est moins fictionnel que les autres pronoms, parce qu'il évoque inmanquablement « un sujet d'énonciation déterminé, individuel, donc "historique" au sens le plus large (4) », un « Je-origine » réel. La théoricienne allemande ne veut pas dire que le *Je* renvoie inévitablement à l'auteur d'un ouvrage d'histoire, mais simplement que tout récit à la première personne « témoigne d'une personne individuelle », comme la lettre, par exemple, et nous intéresse à ce titre (5). Du seul fait de la nature du *Je* historique, orienté vers la vérité objective du narré et ancré dans une personne précise, il est difficile, pour le lecteur, de faire le départ entre une autobiographie et une histoire in-

ventée racontée à la première personne, entre le témoignage vécu et le roman (6).

Dans la fiction, qui, pour Käte Hamburger, ne s'exprime bien que dans la forme épique, la troisième personne, le temps comme les énoncés ne sont pas renvoyés à un Je-origine réel, mais à des Je-origines fictifs, des personnages.

Qu'un roman inclue des événements ou des personnages ayant existé, peu importe. Il est « vécu comme non réel, comme la réalité fictive de personnages fictifs » (7). Qu'on ne s'y méprenne pas : Käte Hamburger ne dit pas qu'il est impossible de raconter des histoires inventées à la première personne ou, au contraire, de rapporter des événements réels à la troisième, mais elle insiste, dans une perspective somme toute gnoséologique (8), sur le fait que, du point de vue de la lecture, le récit à la troisième personne, propre à la fiction, et le récit à la première personne s'opposent : alors que l'un repose sur « l'expérience de non-réalité qui est au fondement de l'expérience psychologique du lecteur » (9), le second est fondé sur « le sentiment du vécu que nous éprouvons » (10), d'où sa feintise. En sorte que, si la fiction est de l'ordre du *comme*, de la *mimésis* de la réalité, la feintise est une *mimésis* de l'énoncé de réalité : elle semble s'ancrer dans un Je-origine réel.

De cette différence sémantico-phénoménologique entre la fiction et la feintise, Käte Hamburger donne un exemple très convaincant : celle de l'interprétation que nous faisons du temps. Tandis que, dans un roman, le « il était » désigne en fait le présent du personnage qui vit telle ou telle situation, le « j'étais » du récit à la première personne désigne un véritable passé par rapport auquel le lecteur peut situer également son propre temps. Le prétérit de la fiction perd sa fonction grammaticale de

(3) Voir à ce sujet F. JOST, « Propositions pour une typologie des documents audiovisuels », à paraître dans *Semiotica*, premier trimestre 1996.

(4) *Loc. cit.*

(5) *Loc. cit.*

(6) *Ibid.*, p. 75.

(7) *Ibid.*, p. 289.

(8) Comme la qualifie Jean-Marie Schaeffer, « Fiction, feinte et narration », *Critique*, juin 1987, p. 556.

(9) *Ibid.*, p. 75.

(10) *Ibid.*, p. 275.

passé, contrairement au passé ancré dans un Je-origine réel, qui, lui, associe émetteur et récepteur « dans un espace de réalité unique et dans une même expérience de la réalité » (11).

On aurait pu s'attendre à ce que l'image formée par duplication mécanique soit d'emblée placée du côté de la feintise par Käte Hamburger. Ne suscite-t-elle pas, mieux que le trompe-l'œil, une illusion ? Or, prisonnière de la tripartition traditionnelle des genres épopée-drame-lyrisme, elle est plus encline à faire la part, dans le film, de ce qui ressortit à l'épique et au dramatique, qu'à considérer la matérialité même de l'image et du son ou, si l'on préfère, l'énonciation audiovisuelle.

Abandonnant donc en ce point la lettre de Käte Hamburger, j'en garderai néanmoins l'esprit, en me demandant de quelle façon un document audiovisuel donne le sentiment, plus ou moins immédiat, du vécu. Question cruciale évidemment, pour qui s'intéresse à ces récits de vie particuliers que sont les *reality shows*. Car si l'on veut en constituer la généalogie, comme c'est mon ambition, il importe avant tout d'avoir les idées claires sur quelques termes dont l'usage est, pour l'instant, largement incantatoire : scénarisation, fiction, mise en scène, etc.

Commençons par « fiction ». Je poserai d'abord que la construction du regard ou la présence d'un acteur sont fictionnalisants, dans la mesure où elles font dépendre les images d'un Je-origine fictif. A partir du moment où l'image s'ancre dans un œil, dans une ocularisation interne, il y a un personnage (12). L'image documentaire, purement factuelle, ne renvoie qu'à la caméra, et ce faisant au « filmeur », cameraman ou reporter. En d'autres termes, un mouvement heurté de caméra

ne s'interprète pas de la même façon selon qu'il est le fait d'une bousculade à laquelle participe un cameraman ou qu'il vise à reconstituer le trajet d'un violeur avançant vers sa future victime, dans le wagon d'un train de banlieue. La première image témoigne des conditions de tournage, la seconde reconstruit un regard.

Pareillement, dès qu'il y a un acteur, c'est-à-dire à partir du moment où la personne filmée n'endosse pas dans la vie la responsabilité des gestes qu'elle fait, l'image peut être dite fictionnelle (13). Qu'il s'agisse d'un regard construit « en creux », une ocularisation interne primaire, ou d'un événement joué par un acteur, le Je-Origine qui voit et qui vit n'est pas réel. Néanmoins, si ces deux critères sont constitutifs du *fictionnel* (il n'y a pas de fiction sans personnage), ils ne sont pas suffisants pour définir la fiction : bâtie sur le *comme*, et non sur le *comme si* de la feintise, elle requiert d'autres propriétés, dont, je l'ai dit, la cohérence et la consistance des postulats qui la fondent. A la représentation du monde, la fiction ajoute une construction où les relations entre individus et objets obéissent à des propriétés identifiables et plus ou moins stables.

Cette distinction entre la fiction et le fictionnel explique qu'un documentaire puisse contenir des procédés constitutifs de la fiction (par exemple, un raccord de regard) sans pour autant relever de la fiction. Inversement, la fiction peut contenir des éléments ou des propriétés du réel (Mitterrand, le suffrage universel) sans être un documentaire. Seuls sont fictifs ceux qui sont inventés ou qui n'existent pas dans notre monde : disons Fabrice del Dongo dans la *Chartreuse de Parme* versus François Mitterrand apparaissant

(11) *Ibid.*, p. 79.

(12) Pour caractériser la relation entre ce que la caméra montre et ce que le personnage est censé voir, j'ai proposé le terme d'ocularisation. Ou un plan est ancré dans le regard d'une instance interne au monde de la fiction, et il y a ocularisation interne. Ou il ne renvoie à aucun œil interne à ce monde, mais à une instance narrative qui lui est extérieure, et je parle d'ocularisation zéro. L'ocularisation interne primaire définit les cas où se marque dans le signifiant la matérialité d'un corps ou la présence d'un œil qui permet immédiatement, sans le secours du contexte, d'identifier un personnage absent de l'image. L'ocularisation interne secondaire caractérise ces moments où le regard est construit par le montage et les raccords (comme dans le champ-contrechamp), par une contextualisation dont cf. JOST, ([1987], 1989).

(13) « L'acteur ne feint pas d'être le personnage littéraire qu'il incarne, dit Käte HAMBURGER, mais le représente comme fictif. » (P. 276.)

comme personnage dans un roman de politique-fiction.

### Le champ de la feintise

Toutes ces distinctions (\*) sont particulièrement opérantes quand on travaille des programmes qui visent à raconter des *histoires de Français*. S'agissant d'émissions qui prétendent rapporter ou faire revivre des événements ayant eu lieu, une première question se pose : où commence l'invention de l'événement ? Deux réponses de bon sens viennent à l'esprit :

- si un événement n'a pas existé, il est fictif (14) ;

- il n'existe pas d'événement hors de la construction qui en est faite, et ce faisant, toute représentation audiovisuelle est fictive.

Un rapide coup d'œil à l'histoire de l'image-mouvement incite pourtant à nuancer aussitôt une telle alternative : dès la première année de l'existence du cinéma, les « vues » montrent des événements qui, bien qu'ils fussent mis en scène, bien que, même, dans certains cas, ils n'eussent pas eu lieu sans l'intervention de la caméra, ne doivent pas pas être pour autant considérés comme inventés ou comme faux, mais plutôt comme *feints*. De même que la feintise littéraire « une simulation, en quelque sorte apocryphe, d'autobiographie authentique » (15), la feintise audiovisuelle prend l'allure du vécu. Comment ? En donnant l'impression que celui qui garantit les images (c'est-à-dire, étymologiquement, *l'auctor*, celui qui augmente la confiance) a entretenu un lien existentiel avec ce qu'elles représentent (16).

Pour construire cet effet de témoignage,

l'audiovisuel dispose de trois moyens :

1. Identifier ce qui est montré à un témoignage oculaire en dotant le *filmeur* d'une existence empirique (à l'opposé de cet ange désincarné qui filme la fiction), *feintises profilmiques* (17) ;

2. Asseoir le vécu ou le vu sur l'autorité du verbe et sur la *feintise narrative* d'une première personne protagoniste ou spectatrice de l'action ;

3. Mimer l'énoncé de réalité, en l'occurrence, donner au document la forme *documentaire*, par un pastiche de l'énonciation de celui-ci, *feintises énonciatives*.

Ces trois voies de la feintise sont aussi trois façons de penser la responsabilité énonciative du document audiovisuel et l'on ne s'étonne guère, dans ces conditions, d'y retrouver les strates décrites par une théorie énonciative de l'énonciation (18).

A un premier niveau, que je nomme l'énonciation filmique, c'est sous l'angle du tournage qu'est construit le responsable de l'énonciation : le vu est renvoyé à l'intervention d'un *filmeur* « en chair et en os » ayant entretenu une relation existentielle et indicielle avec ce qu'il a capté. A un deuxième niveau, c'est au responsable de l'énonciation en tant qu'il raconte, le *narrateur*, qu'on renvoie tel ou tel signe, images, sons ou énoncés verbaux. Au troisième, enfin, se construit la responsabilité des choix stylistiques ou langagiers, l'énonciation audiovisuelle d'un *supposé-réalisateur*.

### Feintises profilmiques

Examinons d'abord les différents types de valeur de vérité de la chose vue sous l'angle de sa relation indicielle au filmeur.

(\*) On trouvera en annexe une récapitulation des propositions terminologiques avancées dans cet article.

(14) Telle est la position de Jerzy PELC, p. 4 : « The events and phenomena are here treated as non-existent or fictitious because they are not individual physical objects. »

(15) GENETTE, 1986, p. 12.

(16) Cf. cette remarque de Käte HAMBURGER : « *Le fait que la description du voyage en traîneau* (dans la lettre de Rilke) *se présente à nous dans un document historique authentifié lui donne le caractère d'une réalité, ce qui signifie simplement que nous la "vivons" comme un événement vécu par le sujet énonciateur en cause.* » (*Ibid.*, p. 60).

(17) « Profilmique » est un terme proposé par Etienne SOURIAU (1957) pour désigner ce qui est pris par la caméra.

(18) Voir JOST, 1992.

Une chose est de nous faire croire que nous assistons à une sortie des usines Lumière prise sur le vif ou à la vie d'un authentique Esquimau nommé Nanook, alors que celui-ci a été payé par Flaherty pour accomplir les gestes qu'on lui voit faire à l'écran, une autre est de nous faire croire que nous sommes en direct avec un navigateur solitaire approchant des côtes françaises, lors d'une course, alors qu'il se trouve en réalité à quelques rues de distance du studio de télévision qui le relaie (19).

Dans le cas de la course en solitaire, il s'agit de jouer sur le *possible* – le navigateur approchait bien des côtes françaises –, pour camoufler l'invention d'un événement qui ne vaut que par sa singularité. En ce sens, le faux est essentiellement singulatif. En revanche, que *La Sortie des usines Lumière* ait été organisée ou refaite (il y en a au moins trois versions) ou que les gestes de Nanook aient été mis en scène n'empêchent que la singularité indicielle qu'a captée le film est de l'ordre du *probable* : elle concentre une scène répétée quotidiennement, dont le filmeur a pu être témoin à de multiples reprises. Pour caractériser cette répétition plausible, je parlerai de *feintise itérative*. Nul n'est plus emblématique de cette catégorie que la série d'émissions de Roger Louis intitulée *Ce que j'ai vu chez vous* (20). Tout en prétendant, à juste titre d'ailleurs, témoigner de la réalité des campagnes en 1954, elles ne montrent que des scènes *répétées* – en tous les sens du terme : déjà vécues et déjà vues, mises au point pour les besoins du film – : paysanne qui traite les vaches, qui nourrit les cochons, prépare le repas de son mari, le mari lisant son journal dans la cuisine, le soir, etc. (21) Bien qu'elle soit par essence indicielle et singulative, la prise de vue a, en l'occurrence, valeur iconique.

Ici, la caméra agit certes sur la réalité, mais cette action peut sinon se calculer, du moins se penser (comme le principe d'Heisenberg théorise l'impossibilité de mesurer simultanément la position et la vitesse d'une particule quantique). Cette feintise ostensible, et offerte à des inférences spectatoriennes qui s'exercent plus ou moins sur les images, donne à la répétition l'allure d'une simple *monstration* (22).

L'utilisation d'images d'archives dans le journal télévisé repose sur l'extension de cette réduction structuraliste de l'événement, où la constance d'une relation entre sujet et prédicat est tenue pour plus pertinente que ses variations empiriques. La vérité de l'information empruntant pour l'occasion les atours de l'eschatologie.

Cette feintise mesurée à l'aune du probable connaît un degré supplémentaire : la *monstration visuelle* d'événements qui n'auraient pas forcément eu lieu sans la caméra, qui peut-être n'ont jamais eu lieu, sans être tout à fait fictifs pour autant. Je m'explique. Dans l'émission *F comme Français* (23), des reportages illustrent les grands types de famille dégagés par les « sociostyles » de Bernard Cathelat. On voit, par exemple, un jeune homme appartenant à la famille des « recentrés », qui file à travers Paris sur son vélomoteur de livreur, puis qui regarde un film d'action, qui écoute des disques, participe à une fête entre amis, etc. : toutes ces scènes sont jouées, bien sûr, le jeune homme n'a, à la lettre, « vécu » aucune de ces scènes (il se peut même qu'il ne passe jamais dans les rues filmées, qu'il n'ait jamais visionné le film qu'on lui voit regarder). Peu importe. Ces scènes feintes n'ont aucune valeur en tant qu'événements singuliers, elles ne sont que des exemples types du mode de vie d'un individu statistique qui, lui, est considéré comme vrai. Ce n'est plus la

(19) Je fais allusion ici à ce journal de 20 heures, sur TF1, où un radio-amateur se fit passer pour le navigateur Alain Gautier, en passe de remporter le Vendée Globe Challenge, et s'entretint en direct avec Patrick Poivre d'Arvor (je dois à l'Inathèque d'en avoir retrouvé la date exacte : le 11 mars 1993).

(20) Cette série de treize émissions de Roger LOUIS, réalisées par Marcel BLUWAL, a été diffusée à partir du 7 janvier 1954, à 21 heures, puis à 21 h 30 ou 21 h 45.

(21) Cette suite de scènes est extraite d'*Etat d'urgence*.

(22) Sur ce concept, voir A. GAUDREAU, 1988.

(23) Antenne 2, 30 octobre 1985 (Prod. : P. BREUGNOT, B. BOUTHIER, réal. : M. LEDOUX [vidéo], J.-M. PERTHUIS [film]).

lettre de l'événement, mais son esprit qui est probable. Néanmoins, les scènes sont présentées comme si elles avaient eu lieu indépendamment de la présence effective du témoin-filmé. Dans la mesure où il s'agit de le mettre en scène pour faire sentir un monde, une *diégèse*, ou un personnage, je propose de parler de *feintise diégétique*. De la monstration d'un événement régulier à celle d'un événement probable, ces feintises du premier type règnent sur ce qui est capté par la caméra, sur ce que les théoriciens du cinéma nomment le profilmique.

### Feintises narratives

Deuxième niveau : celui des événements qui sont principalement construits par le récit verbal et par ce que j'appelle précisément l'énonciation narrative. D'emblée, la feintise littéraire pointée par Käte Hamburger se complexifie. Prenez le récit à la première personne qui, aux dires de la théoricienne allemande, donne le « sentiment du vécu ». Dès qu'il est mis en images, les situations narratives se ramifient, selon que ce récit est montré ou narré, selon qu'il a été vécu par son narrateur ou joué par un acteur, selon que la voix est *sur* des images (*over*), *in vivo*, en quelque sorte, ou émise par un individu présent sur le plateau, *in vitro*.

Voyons d'abord le récit narré depuis le plateau (*in vitro*). A l'état pur, ce récit à la première personne est celui du témoin qui raconte son expérience. Même un récit inventé produit, dans ce contexte, un fort effet de réel et, à ce titre, la situation de communication orale ne se distingue guère de la situation de communication écrite analysée par Käte Hamburger : la narrateur à la première personne donne toujours l'impression d'être l'auteur de son propre texte, au point que le spectateur est beaucoup moins attentif à l'énonciation audiovisuelle (mise en cadre, mouvements et

angles de caméra, etc.) qu'au récit verbal.

Le degré zéro de la visualisation de cette feintise verbale est une feintise scénique (prenant souvent les allures du *psychodrame*). Il nous est proposé par la première émission de *L'Amour en danger* (28 octobre 1991) (24). Dans un studio, sans aucun décor, le couple dont le problème est au centre de l'émission, rejoue « la querelle de la brosse à dents », cette scène qui concentre tous les reproches que l'un fait à l'autre. Ici, ce sont les dialogues qui feignent de nous faire revivre – et, d'abord, de faire revivre au couple – une certaine vérité quotidienne. Dans cette logique, le profilmique – à commencer par le décor – ne compte pas ou compte peu, seule la communication verbale est pertinente.

Il va de soi que, dans une telle mise en scène, réduite à sa dimension scénique et scénaristique au détriment de tout effet de réel, la feintise est affichée comme telle, ce qui n'empêche pas le téléspectateur d'attribuer aux propos tenus par le couple la vérité que l'on attache à l'autobiographie.

Seconde variation de la visualisation du récit à la première personne : la *feintise filmique*. Ainsi, cette séquence du premier numéro de *Psyshow* (25) où, en voix *over*, le couple commente les images qui le montrent dans la vie quotidienne de leur station-service : la femme qui fait le plein d'un véhicule, l'homme qui lave un pare-brise, etc. Bien que ces vues soient, à l'évidence, mises en scène et montrent ce qu'aucun des deux ne peut voir, en ocularisation zéro (26), cette mise en scène explicite est authentifiée par les voix *over* et tenue, *ipso facto*, pour un équivalent convenable de la réalité, en sorte que le vu par le téléspectateur est doté, du même coup, de la dignité du *vécu*. Là encore, nous sommes face à une représentation concrète d'un phénomène itératif et cyclique qui aurait, au fond, la même vérité

(24) Prod. B. BOUTHIER ; Présentateur : J. PRADEL et C. MULLER ; F. BOULAIN. Diffusion : TF1, 22 h 30.

(25) Prod. P. BREUGNOT, D. CHEGARAY ; réal. B. BOUTHIER, présentation : A. GILLOT-PETRÉ, P. BREUGNOT, S. LECLAIRE, 26 octobre 1983.

(26) A aucun moment le plan n'est réduit à la vision subjective de celui ou celle qui commente en voix *over*. Le point de vue adopté est véritablement ce *nobody's shot* propre à l'ocularisation zéro (cf. notre 12).

qu'une pomme qui tombe pour exemplifier la théorie de la gravitation. La différence de cette *feintise filmique* avec ce que j'ai appelé plus haut la feintise itérative réside principalement dans le fait que la voix avalise la représentation visuelle, rendant, du même coup, l'itérativité plus ostensive. Ce type de feintise n'est pas né dans les années 80. On le trouve déjà dans l'émission *Etat d'urgence* évoqué plus haut, où un paysan commente, de sa voix marquée par le terroir, les scènes typiques de sa vie. Ici la voix *over* atténue ce que la feintise comporte de fausseté ou d'approximation en authentifiant comme une signature la mise en images.

### Feintises énonciatives

Si la feintise peut porter sur le mode de représentation de l'événement, et non sur sa mise en scène (*feintise scénique*), si elle peut trouver son origine dans le récit verbal (*feintise filmique*), elle peut aussi porter sur le mode de représentation propre au média lui-même, au document, *feintise énonciative*. C'est alors par un emploi particulier de la rhétorique audiovisuelle que le supposé réalisateur donne au document les accents de la vérité documentaire. Là encore, différents degrés sont possibles : du pastiche au plagiat, en passant par le faux. Depuis le faux JT de *Vive la crise* (22.2.1984), où Christine Ockrent annonçait une série de mesures d'urgence décidées pour réduire le déficit de la sécurité sociale, au « Zérorama », de *Nulle part ailleurs* (Canal +).

On est ici, véritablement, dans l'empire du trompe-l'œil où, dans des cas limites, seule la place du document dans la grille ou le savoir sur la programmation permettent de distinguer le vrai du faux. A présent, les événements peuvent être vrais, c'est le document qui est travesti (une conférence de presse de Balladur ressemble à un document d'actualité pétai-

niste dans « Zérorama »). La feintise énonciative consiste à faire prendre l'énonciation audiovisuelle pour un discours de vérité, émis par un supposé réalisateur répondant de la vertu informative des images quant au factuel. Le champ de cette feintise énonciative est aussi large que l'énonciation audiovisuelle elle-même : imitation de la rhétorique, du genre, du style d'une émission. La travailler reviendrait à rouvrir le dossier de ce que Genette a appelé, pour la littérature, l'hypertextualité (27).

Faute de place, je n'explorerai pas ce territoire que j'ai parcouru un autre jour (28). Je me contenterai de pointer deux grands types de parodies *in praesentia*, particulièrement efficaces dans la télévision contemporaine :

- les parodies de *mimésis* : leur objet privilégié est le document d'information. Le jeu, auquel excelle le « Zérorama », consiste à détourner une citation audiovisuelle (par exemple, les images du journal télévisé) en lui donnant l'apparence d'un document d'une autre époque (actualités pétainistes, télévision des années 70 ou télévision régionale) par un travail sur l'énonciation (passage au noir et blanc, rayures ou couleurs criardes) : du côté du factuel par l'utilisation de la représentation visuelle d'événements singulatifs, ces images relèvent de la feintise par leur reconstruction du Je-origine qui est à leur source (29).

Cet effet relève bien de la feintise, et non de la fiction, au sens de Hamburger, puisque l'ancrage dans un Je-origine portraitisé en réalisateur d'un temps révolu renvoie émetteur et récepteur dans un passé réel supposant un savoir ou, même, une expérience commune, des discours télévisuels consacrés au factuel.

- les parodies de dispositif : la feintise repose sur l'imitation d'une forme générique réelle et connue du téléspectateur, par exemple, faux journal télévisé emprun-

(27) GENETTE, 1982.

(28) JOST, 1989.

(29) Je rejoins ici Roger ODIN, 1984, qui envisage un moment que l'opposition entre la « lecture fictivisante » et la « lecture documentarisante » réside dans la construction par le lecteur, dans le premier cas, d'un Je-origine fictif et, dans le second, d'un Je origine réel.

tant le vrai générique, le présentateur et la signalétique de telle chaîne (*Vive la crise*). C'est la conservation d'un certain nombre d'éléments du parodié qui accrédite l'idée que l'énonciation audiovisuelle est factuelle.

### **Première forme mixte : la feintise fictionnalisée**

Recourant à des voix qui usent des procédés littéraires, travaillant une image qui donne à la feintise toutes ses dimensions plastiques, mais qui donnent tout aussi bien consistance à la fiction, les émissions se réduisent de moins en moins aux formes simples jusqu'à présent conceptualisées.

Première configuration hybride, celle que nous propose les petits documents préparés par chacun des membres du couple de *Psyshow* pour parler de la quotidienneté (30). Le film de Viviane la montre qui remplit le réservoir d'une voiture, qui répond par CB à un routier, qui fait la cuisine, qui repousse les avances de son mari, etc., tandis qu'une voix *over* nous livre ses sentiments (31). Mais, au lieu de Viviane, c'est une comédienne que l'on entend.

Selon les critères avancés plus haut, ce film transformant une personne en personnage, et présentifiant le personnage par un acteur, serait du côté du fictionnel (et non du fictif, puisque Viviane existe bel et bien : elle est dans le studio et une incrustation dans un volet nous la montre qui regarde celle qui la joue).

En fait, la situation et le type de croyance qu'elle provoque sont moins nets : si l'image ne feint nullement d'être la réalité, l'acteur introduisant la distance du « comme » et représentant, sans conteste, un Je-origine fictif, le texte, lui, dans sa version écrite, non jouée, pourrait aussi bien s'ancrer dans le Je-origine réel de cette Viviane qui, selon Alain Gillot-Pétré, le présentateur, a « préparé » le film. Ce

premier mixte de feintise et de fiction est l'une des formes de ce qu'on appelle d'un terme on ne peut plus vague *reconstitution* (32).

### **Deuxième forme mixte : le factuel fictionnalisé**

Nos actuels *reality shows* reposent sur un tout autre mélange, que l'on observera dans *Témoin n° 1* (9 novembre 1994). Il s'agit de la reconstitution du meurtre d'une secrétaire dans un lycée, dont Jacques Pradel précise par avance « qu'il n'a pas de spectateur » (notez, au passage, que le témoin oculaire de la justice devient, pour l'occasion, un spectateur. Tout juste, si ce n'est pas un téléspectateur). La matière du récit n'est plus un événement probable, mais un événement ayant eu lieu, *factuel*, donc.

De cet assassinat dont « personne n'a rien vu », le présent de la voix *over*, à l'opposé du passé de la narration ultérieure, qui est le temps fictionnel par excellence, nous fait les témoins : « Nous allons tout de suite voir dans quelles circonstances on a découvert le drame. » Dès lors, la description de l'image en narration simultanée mime le reportage avec l'assurance de celui, ou plutôt de celle, qui sait. Du point de vue formel, le sujet est authentifié par une parodie de dispositif. Du point de vue narratif, ce commentaire de femme à la troisième personne, extra- et hétérodiégétique, dirait-on en termes narratologiques, ne feint plus de nous faire partager une situation vécue de l'intérieur. Adoptant délibérément la position de Sirius, elle nous livre, presque minute par minute, la chronologie des événements dans des lieux qui n'ont rien de fictif : l'arrivée d'une élève, Valérie Varlet, au lycée Jean-XXIII, les passages de chacun des collègues de Françoise devant son bureau. Mélangé au témoignage de la véritable lycéenne, ce récit feint la rhétorique du reportage, mais sans

(30) L'émission analysée est toujours celle du 26 octobre 1983.

(31) « Tenir une station-service, c'est un métier qui me plaît (...) je suis en contact avec les routiers qui passent (...) avec toi, Michel, comme tu es toujours près de moi, c'est pas la même chose, je me sens envahie... »

(32) On trouve le même mélange dans *Une sale histoire*, de Jean Eustache, où la confession d'un voyeur, relevant d'un Je-origine réel clairement identifié, est rejouée par un acteur, Michael Lonsdale, Je-origine fictif.

soumettre en aucune façon le visuel à sa loi, comme l'atteste l'illustration pudique des mots de la jeune fille interviewée. A la précision des termes (33) se superposent des images, baignées dans une lumière diffuse et esthétisante, d'une paire de jambes immaculées.

A l'opposé de cette voix d'enquêtrice qui domine dans l'après-coup, tel le journaliste, le fil des événements (ce pourrait être le sens de « reconstitution »), la bande visuelle s'ancre dans un double Je-origine qui le fait basculer dans la fiction.

Subjectivité du supposé réalisateur ou du filmeur qui révèle sa présence dans la majorité des plans par une utilisation accentuée du grand angle, par leurs angles rares et leur vitesse. Mais surtout subjectivité des je-origines fictifs qui guident la caméra. De cet événement que « personne n'a vu », combien de visions nous partageons! Ocularisation interne primaire de celle qui découvre la morte, ocularisations internes secondaires du professeur d'histoire, qui fait signe de la main à la secrétaire, du professeur d'éducation physique, qui l'aperçoit, tandis qu'elle fait des pho-

tocopies. Quel décalage entre l'objectivité de la rhétorique du factuel scandée par le commentaire et la subjectivité de l'image!

Le sujet suivant de ce numéro de *Témoign n° 1* renforcera encore cette impression, en entrecoupant des images du procès tirées du JT de FR3 et de l'ocularisation interne primaire des jambes de la victime. A présent, on peut parler d'un mélange réalité-fiction, la reconstitution mélangeant à la fois des objets et des lieux réels à des individus fictifs – les acteurs – et un commentaire fondé sur la rhétorique du factuel, mais illustré par un procédé constitutif du fictionnel (emprunter le point de vue d'un personnage).

Cette typologie faite, le paysage du reality-show apparaît un petit peu plus escarpé et plus contrasté. Je ne prétends pas ici tirer des lois d'évolution hâtives des programmes, comme c'est la mode. Néanmoins, un doute m'envahit : et si, au lieu de s'affirmer chaque jour un peu plus comme des lieux de l'authentique, ces shows étaient, au contraire, l'un des derniers territoires conquis par une fiction expansionniste ?

(33) "Le corps était sans vie, elle avait la jupe complètement relevée, elle avait du sang sur le doigt, elle avait un doigt pointé vers moi. Il y avait une tache de sang sur son slip. Très vite, j'ai pensé à un viol."

---

## ANNEXE

---

### PROPOSITIONS TERMINOLOGIQUES FAITES DANS CET ARTICLE

**Factuel** : se dit d'un événement posé comme ayant eu lieu ou ayant lieu.

**Fictif** : qui n'existe pas.

**Fictionnel** : procédé propre à la fiction, notamment l'ocularisation et l'ancrage à un Je-origine fictif.

**Fiction** : construction d'un monde possible, cohérent et consistant renvoyant à un Je-origine fictif.

**Feintise** : construction d'un monde probable par le renvoi à un Je-origine semblant être « un sujet d'énonciation déterminé, individuel, donc "historique" au sens le plus large » (K. Hamburger, p. 48).

#### On distinguera, à la suite de ce travail, plusieurs catégories de feintises :

##### Formes simples

*Feintises profilmiques :*

**Feintise itérative** : mise en scène d'un événement fréquent (probable en tant que tel).

**Feintise diégétique** : mise en scène d'événements probables pour faire sentir un monde ou un personnage.

*Feintises narratives :*

**Feintise verbale** : énoncé semblant renvoyer à un Je-origine « historique ».

**Feintise scénique (psychodrame)** : rejouer les événements qui ont eu lieu, réduits à leur structure narrative.

**Feintise filmique** : visualisation d'une suite d'événements racontés par un Je-origine historique.

*Feintises énonciatives*

Consistent à feindre une énonciation audiovisuelle factuelle. On distingue notamment les parodies de mimésis, qui détournent une citation audiovisuelle par la construction d'une énonciation audiovisuelle révolue et les parodies de dispositif, qui reposent sur l'imitation d'une forme générique réelle et supposée connue du téléspectateur.

##### Formes mixtes

**Feintise fictionnalisée** : visualisation d'un récit raconté par un Je-origine historique jouée par un acteur.

**Factuel fictionnalisé** : récit factuel recourant partiellement à la feintise audiovisuelle mélangée à la construction d'un regard et/ou à l'interprétation des événements par des acteurs.

---

## RÉFÉRENCES

---

- GAUDREULT A., *Système du récit filmique*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988.
- GENETTE G., *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
- GENETTE G., Préface à *Logique des genres littéraires*, 1986.
- HAMBURGER K., *Logique des genres littéraires* (1957), trad. fr., Paris, Seuil, p. 48, 1986.
- JOST F., *L'œil-caméra, entre film et roman*, Presses universitaires de Lyon, 2<sup>e</sup> édition revue et augmentée, 1989, 1987.
- JOST F., « La parodie audiovisuelle dans quelques-uns de ses états », *Dire la parodie*, New York, Peter Lang, 1989.
- JOST F., *Un monde à notre image*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1992.
- JOST F., « Propositions pour une typologie des documents audiovisuelles », à paraître dans *Semiotica*, premier trimestre, 1996.
- ODIN R., « Film documentaire, Lecture documentarisante », *Cinémas et réalités*, Presses de l'université de Saint-Etienne, 1984.
- PELC J., « On Fictitious Entities and Fictional Textes », Montréal, *RS/SI* vol. 6.
- SCHAEFFER J.-M., « Fiction, feinte et narration », *Critique*, juin 1987.
- SEARLE J., « Le statut logique du discours de la fiction », traduction française, *Sens et expression*, Paris, Minuit, 1979.
- SOURIAU E., *L'Univers filmique*, Paris, Flammarion, 1957.