

L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

198-199 | 2011

De l'anthropologie visuelle

L'impossible réalité brute

Daniel Dayan



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/22749>

DOI : 10.4000/lhomme.22749

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 25 juillet 2011

Pagination : 191-212

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Daniel Dayan, « L'impossible réalité brute », *L'Homme* [En ligne], 198-199 | 2011, mis en ligne le 18 juillet 2013, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/22749> ; DOI : 10.4000/lhomme.22749

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

© École des hautes études en sciences sociales

L'impossible réalité brute

Daniel Dayan

1 *ÉLODIE PERREAU*

2 — Au cours de vos recherches, vous avez exploré plusieurs aspects de la création audiovisuelle et vous avez toujours tenu compte de la dimension sociale de la production des images en posant les questions du contexte d'usage et de la position du spectateur. Vous vous êtes penché sur l'analyse de différentes sortes de « textes » : les films ethnographiques, le western, le journalisme de télévision, ou encore les grandes cérémonies télévisuelles. J'aimerais connaître la façon dont vous appréhendez les tensions qui peuvent exister entre vérité et fiction dans le domaine de la création audiovisuelle. Après la célèbre déclaration de Nietzsche « les faits n'existent pas », dont beaucoup se reconnaissent les héritiers aujourd'hui, est-ce que la distinction vérité/fiction garde un sens ?

3 *DANIEL DAYAN*

4 — Il faut d'abord reconnaître l'importance de la formule de Nietzsche. Un fait n'existe que parce qu'il est noté, et un fait n'est noté que parce qu'il est notable. Comme le rappelle Barthes, ce qui est « notable » renvoie à des valeurs, à une pertinence, à un discours. Derrière tout fait, il y a un geste, et il y a une force. Il y a un discours qui cherche à prouver ou à promouvoir quelque chose. Toute factualité engage une construction. Toute monstration est une démonstration. La question est alors de savoir quelle est la relation entre les faits et les gestes qui les produisent. La prise de conscience de cette relation est essentielle, mais elle peut amener à négliger les faits au profit de leur généalogie. Certains diront alors : « À la limite, peu importent les faits puisque les faits ne sont que les enfants des discours. Sautons donc à pieds joints par-dessus les faits, et occupons-nous des discours. Les discours sont plus réels que les faits qu'ils ont produits.

5 Le problème est alors que tous les discours susceptibles de produire des faits n'en produisent pas nécessairement. De plus, les mêmes discours peuvent produire des faits très différents les uns des autres. L'existence des faits est déterminée par des forces discursives, mais elle ne se confond pas avec celles-ci. Hannah Arendt réfléchit au déclenchement de la Première Guerre mondiale. Comme l'écrit Jeff Goldfarb, les causes de ce déclenchement sont susceptibles d'interprétations multiples. Pourtant quelle que soit

l'interprétation choisie, il faut tenir compte de certains faits. Par exemple, c'est l'Allemagne qui envahit la Belgique et pas l'inverse. Ce « fait » existe. Quel que soit le récit que l'on offre de la Première Guerre mondiale, on ne peut pas faire de la Belgique l'envahisseur de l'Allemagne. Seuls des régimes tyranniques pourront escamoter ou inverser l'invasion, et mettre ainsi leurs faits en conformité avec une certaine interprétation de l'Histoire. Dire que les faits n'existent pas, c'est faciliter la tâche de ces régimes.

- 6 Si toute factualité est portée par des discours, il reste néanmoins que certaines factualités relèvent de discours non seulement différents mais antagonistes. L'interprétation des faits se prête aux controverses. C'est ce pouvoir de susciter les controverses qui intéresse Hannah Arendt lorsque celle-ci fait du respect de la factualité l'une des conditions de la démocratie. En d'autres termes, les faits peuvent être portés par des discours, comme on porte une accusation, mais les mêmes faits peuvent être portés par des discours différents, et ils peuvent aussi survivre aux discours qui les ont mobilisés. Walter Benjamin remarque que c'est aux moments où elle s'écroule que l'histoire est la plus riche en images. Ces images sont des images-index, des images-traces, des fragments de factualité libérée, des fragments de factualité orpheline. Plus de récits pour les porter. Ces récits ont fait naufrage. Comment alors nommer ces fragments de réel qui flottent à la surface ?
- 7 À un moment donné, il était important de résister à un certain aplatissement positiviste ; de rappeler que toute réalité est construite et que toute construction renvoie à un pouvoir. Il me semble qu'aujourd'hui l'aplatissement vient d'ailleurs, et la résistance se situe plutôt du côté de l'affirmation de la factualité. Pour en revenir à Nietzsche, il est essentiel de comprendre la généalogie d'un « fait » ; mais il est important de comprendre que cette « généalogie » n'est souvent qu'une sorte d'adoption (ou de rapt).
- 8 Les critiques postmodernes soutiennent que l'histoire est un art du récit. Cette assertion me semble incontestable. Mais il existe malgré tout une différence entre les récits qui revendiquent une véridicité, qui se réfèrent à une factualité, et ceux qui ne le font pas. Certes, l'histoire s'apparente à la littérature. Mais l'existence d'une telle parenté ne signifie pas pour autant qu'il faille passer l'éponge sur la différence entre l'Histoire et les autres formes de littérature. Ne pas voir cette différence relève de la cécité.

9 ÉLODIE PERREAU

- 10 — Dans votre dernier ouvrage, *La Terreur spectacle. Terrorisme et télévision*¹, vous parlez de rhétorique de la cruauté. Comment se construit la relation entre vérité et fiction dans les images d'actualité que vous avez étudiées ? Le choix du cadrage à la prise de vue, la sélection des images au montage, et les commentaires du journaliste qui viennent éventuellement s'ajouter au montage constituent une transformation du réel.

11 DANIEL DAYAN

- 12 — Vous soulevez plusieurs questions. Je vais les aborder une à une. La première : l'image des « nouvelles » télévisées propose la monstration d'un réel, et une monstration n'est jamais neutre, elle est toujours démonstration de quelque chose. Mais, en deçà de cette monstration, y a-t-il transformation du réel ? Évidemment, puisque le réel devient du discours. Pourtant, cette remarque est trop vaste et trop vague pour nourrir un discours critique. Elle ne devient intéressante qu'à partir du moment où l'on reconnaît que, loin d'être informes, les interactions qui constituent le réel sont déjà structurées par des récits et par des dramaturgies auxquels les acteurs réfèrent leurs actes. Deux questions se

posent alors : a) est-ce que ces dramaturgies qui constituent le « réel » sont respectées par celles que proposent les médias ? A-t-on affaire à des représentations fidèles ? Les traits pertinents des interactions représentées sont-ils restitués ? b) Est-ce que ces dramaturgies qui constituent le « réel » sont affectées par le fait d'être filmées, au point de se transformer en d'autres dramaturgies ? La présence de caméras amène-t-elle les participants à changer de scénario ?

- 13 Passons maintenant à la relation entre vérité et fiction dans ces images. Regardons Oussama Ben Laden. Vêtu de grands voiles, il apparaissait de face, émacié, immobile dans des paysages désertiques. Comme le montre Gilles Kepel, le « look » de Ben Laden illustre une iconographie traditionnelle. Il s'agissait de ressembler au prophète, de suggérer une comparaison avec ce dernier. Tout comme les mendiants accoutrés de vêtements bibliques par Rembrandt, le personnage « réel » dont nous suivons les interventions dans les nouvelles, est une fiction. Le millionnaire Ben Laden a sans doute des placards pleins de complets gris perle. Mais ces placards sont hors fiction. En un mot, les « réalités » dont nous parlent les nouvelles sont très souvent des fictions ou des dramaturgies. Elles renvoient à l'univers du récit ou à celui de la mise en scène.
- 14 Prenons un exemple « cruel ». L'exécution de Daniel Pearl nous montre le journaliste agenouillé au premier plan. Derrière lui, il y a des hommes masqués, encagoulés, armés. À nouveau, nous avons affaire à des images du « réel ». Quoi de plus « réel » que la mort d'un homme en plan-séquence ? Ces images échappent-elles pour autant à la dramaturgie ?
- 15 Les hommes groupés au fond de l'image sont armés de mitraillettes. Pourquoi égorger quelqu'un lorsqu'on dispose d'une mitraillette ? On ne peut pas à la fois mitrailler et égorger. Soit le couteau est de trop, soit la mitraillette est de trop. L'une des deux armes relève du magasin des accessoires. Regardons maintenant les terroristes eux-mêmes. Pourquoi portent-ils des masques ou des cagoules ? J'imagine, par exemple, que les assassins de Daniel Pearl sont très jeunes. Si on les voyait sans cagoule, ils seraient d'autant moins impressionnants que probablement ils sont en train de trembler à l'idée de ce qu'ils vont faire dans quelques instants. Voir des jeunes gens pris de tremblote est bien moins impressionnant que de voir des masques sans expression. À nouveau, nous avons affaire à une mise en scène ; à une mise en scène inspirée par de nombreux modèles qui tous visent à la déshumanisation de la victime. Je n'en cite que trois : le modèle des *snuff movies*, constamment évoqués dans les films d'horreur américains des années 1990, avec la mise à mort filmée des victimes de sévices sadomasochistes que l'on souffle, après usage, comme on « mouche » une bougie ; le modèle du mouton sacrifié ; le modèle du *Persée* de Benvenuto Cellini, brandissant à bout de bras la tête de la méduse. Comme toute mise en scène, la mort de Daniel Pearl se situe ainsi au carrefour de plusieurs traditions iconiques.
- 16 L'objet des nouvelles se révèle souvent équipé de sa dramaturgie. Celle-ci n'a pas besoin d'être effroyable. Monsieur le ministre sort gracieusement de sa voiture et gravit quatre à quatre les marches de l'Élysée. C'est une saynète que chacun connaît. Changeons maintenant d'échelle. Prenons les événements de mai, en 68. Pour Roland Barthes, les « événements de mai » relèvent à la fois de l'histoire et du ballet réglé. Certains des danseurs vont s'emparer du drapeau rouge. D'autres danseurs vont s'emparer du drapeau bleu blanc rouge. Les uns vont s'emparer de la rive droite. Les autres vont s'emparer de la rive gauche. Aux uns les Champs-Élysées, aux autres la Bastille. Et ils vont se dresser les uns contre les autres dans une danse qui joue avec la violence, mais ne débouche jamais

sur l'irréversible. Il existe toujours un moment où il est possible de s'éloigner de l'abîme, de faire marche arrière. Ce que cet événement scénographique a de particulier est qu'il est le plus « réel » des événements français de la fin du xx^e siècle.

17 Je résume mon propos. La construction des nouvelles engage des fictions ou des récits. Mais les situations rapportées dans les nouvelles sont déjà des fictions ou des récits. Les deux ordres de récits vont-ils s'exclure, s'ignorer ? Vont-ils au contraire se confondre ? Ou bien, rejetant à la fois l'exclusive et la fusion, vont-ils se parler ? Entrer en dialogue ? Il me semble que c'est ce dialogisme qu'il faut explorer. À mon avis, l'image d'un événement ne relève pas d'une problématique de la perception, mais d'une performance de traduction. Il ne s'agit pas, comme on l'avance trop souvent, d'observer la rencontre entre une réalité brute et un langage, mais d'observer la rencontre entre deux langages.

18 ÉLODIE PERREAU

19 — Est-ce que certains reportages n'affaiblissent pas la réalité des faits, dès lors qu'ils essaient de traiter de l'immontrable : des pratiques de la mafia, des trafics de drogue, du terrorisme ?

20 DANIEL DAYAN

21 — La question est d'abord de savoir ce qu'on entend par « immontrable ». Il y en a de plusieurs sortes. Une situation peut être immontrable parce que « si je la filme, on va me couper la main » ou me fusiller, comme on fusillait, dans les camps de concentration, les prisonniers qui prenaient des photos². Ou bien, « si je filme tel épisode, les autorités qui contrôlent le territoire où je filme vont me retirer ma carte de journaliste et je ne pourrai jamais plus filmer ». Mais il existe d'autres « immontrables ».

22 Assister à la mort de Daniel Pearl représente pour un certain nombre de publics un traumatisme insupportable. Si on montre cette mort, ils vont détourner les yeux, éteindre leur poste. Je sais par exemple qu'au cinéma, il existe des moments où, au lieu de regarder l'écran, je ferme les yeux, en me disant, je vais compter jusqu'à trois, et dans trois secondes je vais rouvrir les yeux. Peut-être telle image traumatisante sera-t-elle alors passée. Les chaînes de télévision anticipent cette réaction du spectateur en s'abstenant de montrer certaines images. Celles-ci sont alors « immontrables ».

23 Reste une dernière forme d'immontrable. Devant certaines situations, on se dit : « Montrer est trop difficile, je n'en suis pas capable ». Ou encore : « La situation est bien trop grave pour être montrée. Je n'en ai pas le droit ». Ou : « C'est tellement terrible que nul récit ne serait capable d'en rendre compte ». Tel est le sens de la fameuse remarque d'Adorno sur la représentation de la Shoah. Pourtant, un certain nombre de cinéastes ou d'écrivains ont malgré tout montré ce qui était immontrable, dit ce qui était indicible. Marguerite Duras dit qu'il est impossible de raconter Hiroshima. Selon un spécialiste du Japon, Bernard Esmein, cette impossibilité n'a pas du tout été ressentie comme telle par les cinéastes japonais dont beaucoup ont offert un récit de l'explosion atomique et de ses suites. Primo Levi, de même, a été capable de parler de douleurs que lui-même affirmait indicibles. De la même façon, toujours à propos de la Shoah, Claude Lanzman a inventé une stratégie qui consiste à ne montrer qu'indirectement l'immontrable en se focalisant sur le moment du témoignage ; en filmant les effets produits par le témoignage sur l'être humain qui parle. Comment un événement reste-t-il inscrit sur le corps du témoin ? Comment ce témoin devient-il non pas l'auteur du témoignage, mais le témoignage lui-même ?

24 ÉLODIE PERREAU

25 — Vous avez en partie répondu à la question, en expliquant qu'il y a d'autres voies pour montrer qui ne sont pas forcément celles du reportage. La question était cependant « Est-ce que le reportage n'affaiblit pas la réalité des faits ? » Qu'en est-il si l'on s'en tient au reportage ? Qu'en est-il de cette réalité des faits si, justement, on ne peut pas tout montrer ?

26 DANIEL DAYAN

27 — Un reportage n'a pas à « tout montrer ». La question ne se pose même pas, car le reportage obéit à des règles de pertinence. Qu'est-ce que ça veut dire que tout montrer ? Prenons un événement. On a l'impression qu'un événement, ce serait un être comme moi, comme vous. Par exemple, moi, je m'arrête ici. Ma peau empêche que mon sang flotte dans la pièce. J'ai un corps, et ce corps marque mes limites. Mais quelle est la limite de l'événement ? Qui définit la peau de l'événement ? Comment sait-on qu'il y a un tout de l'événement ?

28 L'acte qui consiste à donner un nom à l'événement, à lui donner une peau, à l'arrêter, marque une autorité plutôt qu'un savoir. Il n'y a de tout de l'événement que par rapport à des conventions narratives ou à des critères de pertinence. C'est en référence à ceux-ci qu'on peut se dire : « Tiens, il y a quelque chose qui manque ». Le fait de ne pas « tout montrer » signifie « ne pas tout montrer de ce que les conventions attendent que l'on montre ». Cela renvoie alors à ce contrat implicite par lequel le journaliste s'engage à respecter les critères de pertinence, qui pour une société donnée, président à la monstration de tel ou tel type de situation. De tels critères n'ont rien de « naturel ». Mais à un moment historique donné, ils sont en vigueur.

29 ÉLODIE PERREAU

30 — Mais est-ce que les spectateurs, de leur côté, ne passent pas nécessairement par une forme de fiction pour appréhender ces faits morcelés ?

31 DANIEL DAYAN

32 — Le 11 septembre 2001 a montré à quel point il est nécessaire pour les spectateurs de passer par des formes de fiction afin d'appréhender le réel morcelé dont on leur propose les fragments. Les spectateurs du monde entier ont commencé par croire que les images des Twin Towers étaient celles d'un film catastrophe. Mais la situation n'est pas très différente pour les journalistes. Dans les deux cas, l'activité qui donne sens aux images repose sur la médiation exercée par un récit qui préexiste à l'événement. Tout comme les spectateurs, les journalistes font appel à des répertoires fictionnels pour organiser leur lecture d'un événement en cours. Un journaliste de télévision est extrêmement démuni s'il n'y a pas un récit qui fournit d'avance une intelligibilité à ce qu'il est sur le point de filmer. Mais jusqu'à quel point le journaliste filme-t-il le récit qu'il a dans la tête ? Et jusqu'à quel point filme-t-il la situation factuelle qui se présente à lui ?

33 Les spectateurs ont donc leurs fictions. Les journalistes ont les leurs. Reste une différence, et cette différence est de taille. L'interprétation pratiquée par les spectateurs est une réaction et elle relève de la sphère privée. L'interprétation pratiquée par les journalistes est une performance, et elle relève de la sphère publique. La première est invisible. L'objectif des travaux sur la « réception » a été précisément de l'arracher à cette invisibilité. La seconde est hautement visible et elle est jugée pour sa qualité et pour sa cohérence.

34 Cette différence entraîne une conséquence intéressante. La lecture pratiquée par les spectateurs est souple, pragmatique. Elle obéit à des objectifs cognitifs. Je fais appel à la fiction A pour lire tel événement, mais si, en cours de route je m'aperçois que la fiction A ne convient pas, je suis prêt à changer mon fusil d'épaule, à faire appel à la fiction B ou C. C'est ce qu'avait souligné Barthes à propos de l'activité du lecteur de roman : lire un texte, c'est construire une série d'hypothèses à son propos. Le lecteur nomme, le lecteur dé-nomme, le lecteur renomme. En revanche, la lecture pratiquée par les journalistes doit obéir à des exigences de cohérence idéologique et de consistance interne. Une fois qu'il a décidé que tel ou tel modèle de fiction lui permettra de lire une situation, un journaliste est d'une certaine façon engagé. Une fois engagé, il lui est difficile de faire marche arrière, ce qui par contre ne pose aucun problème au spectateur.

35 Il me semble alors important de concevoir la rencontre entre une situation et un preneur d'images, comme une rencontre dialogique entre deux récits : celui que le preneur d'images a dans la tête ; celui qui détermine les actions de ceux qu'on filme. Ces deux récits, ces deux constructions dramaturgiques vont entrer en dialogue, ou en collision. Il y a collision lorsque la prégnance du récit que le preneur d'images a dans la tête est telle qu'il finit par ne plus voir l'objet filmé.

36 *ÉLODIE PERREAU*

37 — Finalement, la fiction, disons la mise en récit, est-elle utilisée pour relater des faits, pour les rendre intelligibles aux spectateurs ?

38 *DANIEL DAYAN*

39 — Les journalistes vont le plus souvent faire appel à des « mises en intrigue » si convenues que leur dimension fictionnelle cesse d'être visible. Tel est le cas de ces grands récits qui rapportent le tout venant des événements à la guerre froide ou à l'altermondialisme, et dont on finit par oublier qu'ils sont historiquement construits. La fiction mobilisée est ensuite celle des spectateurs. Ceux-ci peuvent alors faire appel aux mêmes fictions que les journalistes. Mais ils peuvent faire appel à des fictions interprétatives non seulement différentes, mais inattendues, voire saugrenues. Ainsi le mélodrame ou le thème du complot permettent-ils aux spectateurs égyptiens d'interpréter la mort de Lady Diana comme un assassinat commandité par sa belle-mère, dans un registre proche des feuilletons locaux. Les fictions qui permettent ces lectures « aberrantes » sont particulièrement intéressantes, car les « malentendus » dont elles témoignent, au niveau de la réception, sont souvent les signes précurseurs de crises graves. Enfin, il faut noter que les fictions proposées par les journalistes n'ont pas toujours une longueur d'avance sur celles que proposent les spectateurs. Par exemple, le 11 septembre 2001, les premières images des attaques contre New York ne sont pas des images de journalistes. Ceux-ci découvrent ces images en même temps que les autres spectateurs. Le travail d'interprétation s'enclenche alors en même temps pour tout le monde. Les journalistes sont amenés à gérer publiquement leur incertitude quant à la nature exacte des faits.

40 *ÉLODIE PERREAU*

41 — Pour en revenir au reportage et à ce que vous avez étudié dernièrement, ne pensez-vous pas que les théoriciens dits « postmodernes » ont un peu hâtivement écarté la question de la référentialité ? Les événements existent-ils indépendamment de la personne qui vient les filmer ?

42 *DANIEL DAYAN*

- 43 — Cela dépend. D'une part il y a des événements qui existent indépendamment de l'institution qui vient les filmer, même si ces événements indépendants sont affectés par le processus même du tournage. De l'autre, il y a des événements qui n'existent que pour être filmés. L'historien américain Daniel Boorstin propose ainsi une distinction entre des pseudo-événements et des événements véritables³. Un pseudo-événement est un événement qui n'est fait que pour pouvoir être diffusé. C'est non seulement un discours aussi (ce que sont tous les autres événements), mais c'est un discours *seulement*. Il existe alors, d'une part, des événements qui existent et qui de plus sont diffusés, et d'autre part, des événements qui n'existent que pour être diffusés. Ils existent pour permettre de montrer certaines images ou de prononcer certains mots.
- 44 Prenons une autre distinction, proposée cette fois-ci par un historien anglais : Paddy Scannell. Scannell distingue entre ce qu'il appelle *event* (un événement qui aurait une dimension symbolique, une portée expressive), et ce qu'il appelle *happening* (le fait que quelque chose arrive). Un *happening* est un événement qui survient mais n'a pas nécessairement de portée symbolique. Évidemment, nous savons tous, pour en revenir à Nietzsche, qu'un *happening* ne sera rapporté que si, rétrospectivement, on lui trouve une dimension symbolique. Sinon, on ne le rapporterait pas. Un *happening* absolu n'existe pas. Néanmoins, il y a une différence entre un train qui déraile, et une grande manifestation publique. Le train qui déraile peut témoigner de l'incurie d'un gouvernement ou servir d'argument contre une dérégulation nocive et donc devenir, rétrospectivement, un événement symbolique. Malgré tout, au moment où il a lieu, le déraillement n'est expressif de rien du tout. Par contre, lorsque des foules manifestent dans la rue, leur manifestation est symbolique *a priori*. Elle a pour sens d'être symbolique. Si elle n'était pas symbolique, elle n'existerait pas.
- 45 Y a-t-il recoupement entre l'approche de Boorstin (pseudo-événement/ événement réel) et l'approche de Scannell (*happening*/événement symbolique) ? À mon avis, non. Du côté des « événements expressifs », il me semble particulièrement important de distinguer entre des « événements » qui sont faits uniquement pour la caméra, et des événements qui existeraient sans la caméra. Les uns et les autres peuvent avoir le même impact. Mais ils ne semblent pas avoir le même degré de validité. Je voudrais revenir ici sur un certain type d'événement expressif : la dramaturgie des manifestations. La manifestation est un genre, une forme rhétorique, un moyen pour une société civile de se parler à elle-même et de s'adresser à l'État. Cette « façon de parler » est commandée par des règles. Il existe des styles de manifestations, et ces styles de manifestations vont évoluer dans l'histoire. Par exemple, il est aujourd'hui impossible qu'une manifestation ne soit pas scénarisée. On ne peut pas mettre 300000 personnes dans la rue sans coordonner leurs actions. Pourtant, si un certain niveau de scénarisation est nécessaire, jusqu'à quel point peut-on scénariser ? Est-ce que toutes les mises en scène se valent ? Le problème n'est pas de savoir s'il y a ou s'il n'y a pas scénarisation. Le problème est de savoir quelles sont les scénarisations légitimes, et quelles sont celles qui le sont moins. La question que pose alors la scénarisation d'une manifestation est, par exemple, celle de l'authenticité. Quel est l'objet de la manifestation ? Qui sont les véritables acteurs d'une manifestation ? Prenons l'exemple d'une manifestation qui pour moi est un pseudo-événement.
- 46 Ce pseudo-événement a été diffusé sur Arte. Il s'agit d'un sujet sur un groupe de femmes, présentées comme des *pacifistes*, qui font le tour du Proche-Orient à bicyclette, de façon à porter un message de paix aux différents peuples engagés dans les conflits locaux. L'entreprise est louable. Sa scénarisation – une soixantaine de femmes à bicyclette – est

originale. Cependant 50 ou 60 femmes, ce n'est pas vraiment beaucoup, même si elles sont à bicyclette, et c'est d'autant moins significatif que l'on ne nous dit pas qui elles représentent, à quelle organisation elles appartiennent. Je commence à éprouver une sorte de doute : je ne sais pas qui sont ces dames. Je sais pourtant l'essentiel : le sens de leur action. Mais le sais-je vraiment ? Leur tour du Proche-Orient commence à Beyrouth. Ensuite, elles passent à Sabra et Chatyla. Puis, elles se rendent à Damas et à Amman. Le voyage se termine à Beyrouth. Je ne suis pas sûr d'avoir bien compris. Il s'agit pour les cyclistes d'œuvrer pour une paix au Proche-Orient. Mais pourquoi a-t-on besoin d'elles pour faire la paix entre des pays qui sont déjà en paix ? Il existe un seul pays en conflit avec les autres pays visités au cours de cette tournée. On pourrait imaginer que des pacifistes passeraient nécessairement par ce pays. Mais non. Leur tournée n'inclut pas ce pays. Les pacifistes font un crochet pour l'éviter. À ce moment-là, je m'interroge : « Est-ce qu'elles sont pacifistes ? Quel sens y a-t-il à rapprocher des populations déjà en paix ? De qui ou de quoi l'événement est-il représentatif ? De quoi s'agit-il ? » À chacune de ces questions, il est impossible de répondre. Nous avons ici l'exemple de ce que peut être un pseudo-événement expressif.

- 47 À nouveau, il ne s'agit pas de dire qu'un événement authentique n'est pas construit, n'est pas une fiction. Il me semble que tous les événements « expressifs » sont construits et que tous, de ce point de vue, sont des fictions. Le problème est de savoir comment ils sont construits. Quels sont leurs modes de fabrication. Il me semble alors que la grande différence entre les pseudo-événements et les événements que je définirais comme authentiques est que ces derniers sont validés par les sociétés où ils se produisent, avant d'être validés par les médias. En d'autres termes, il existe deux étapes de validation. Les médias ne représentent que la seconde de ces étapes. Avant d'être validé par les médias, un événement à portée expressive doit être validé par les institutions dont il se réclame, par les groupes dont il est censé exprimer la voix. Il est important que l'événement soit validé d'abord par l'une de ces instances, et ensuite par les médias.
- 48 C'est une telle validation qu'illustre mon second exemple : le passage en jugement du président Nixon devant une commission sénatoriale, à propos des effractions qu'il a commanditées dans les locaux du parti démocrate et du Watergate. Le sociologue Jeff Alexander note que la liste des infractions commises par Nixon est connue près d'un an et demi avant que le président ne passe devant le comité du Sénat. Alexander se demande alors : « Pourquoi ce décalage d'un an et demi ? Qu'est-ce qui se passe au cours de ces dix-huit mois ? » La réponse est intéressante. Pour mettre le président en examen, il faut qu'un certain nombre d'institutions représentatives acceptent la validité de la procédure. Il faut donc faire le tour de ces institutions et leur demander : « Est-ce que vous approuveriez que le président soit mis en examen par une commission sénatoriale ? » Au cours de ces dix-huit mois, la proposition de faire passer Nixon devant une commission dont les auditions seront télévisées en continu va être validée par un certain nombre d'instances représentatives de la société civile et du centre américain. C'est seulement alors que l'interrogatoire pourra devenir un événement médiatique.
- 49 La question essentielle est alors peut-être celle de la validation grâce à laquelle une situation construite – une fiction – devient une réalité collective. Je vais la formuler en termes que j'emprunte à un célèbre exemple de Geertz. Clifford Geertz décrit les combats de coqs à Bali⁴. Il dit : « Voici deux coqs qui se combattent. Ces coqs sont d'une férocité effroyable, il se réduisent en pièces, il ne reste plus sur l'arène où ils combattent que des plumes, de la poussière et du sang. Et voici deux autres coqs encore plus féroces que les

premiers. Même tourbillon de plumes. Même spectacle sanglant. Qu'est-ce qui fait que le premier combat de coqs est considéré comme un événement important qu'on aurait tort de rater ? Et qu'est-ce qui fait que le second combat de coqs – tout aussi cruel, tout aussi féroce – est considéré comme une distraction mineure et que l'on peut se permettre d'ignorer ? » Geertz répond que la validation du combat ne vient pas de la combativité des coqs ; elle est liée à l'identité de leurs propriétaires. Selon l'identité de ces propriétaires, il y aura « jeu superficiel » ou « jeu profond ».

50 La plupart des événements expressifs auxquels nous sommes confrontés sont construits théâtralement. Cela ne les empêche pas d'être souvent des événements véritables. Ils sont de véritables événements parce qu'ils sont validés comme tels. Ils deviennent alors *deep play*. L'accès au jeu profond ne signifie pas que l'événement cesse d'être une fiction. Mais il y a des fictions qui sont validées par une société, et il y a des fictions que seuls les médias vont valider en les montrant. Les premières sont des événements véritables, les secondes sont, selon moi, des pseudo-événements.

51 ÉLODIE PERREAU

52 — Est-ce que la question de la réception et du public entre également en jeu ? Il se peut aussi, au moment de la réception, que ce qui a été validé comme un événement ne le soit pas finalement aux yeux du public ?

53 DANIEL DAYAN

54 — Lorsque les médias proposent leur validation, celle-ci n'est pas la dernière. J'ai parlé d'un premier niveau de validation par le « centre », ou par la société civile, puis d'un deuxième niveau de validation par les médias, mais une fois que ce deuxième niveau a eu lieu, il existe un troisième niveau de validation : celui que représente la sanction du public.

55 Il se peut qu'un événement expressif soit validé au niveau des institutions ou des groupes qui s'expriment, et à nouveau validé par les médias qui le diffusent. Cela n'empêche pas les spectateurs d'en refuser la validation. Par exemple, l'événement majeur de la présidence Nixon consiste à rétablir des liens avec la Chine. Le voyage de Nixon en Chine est à la fois un événement expressif et un tournant crucial dans la politique américaine. Les grands moments de ce voyage sont transmis en direct depuis la Chine. Que se passe-t-il ? Personne ne regarde. Il y a non-validation par le public.

56 Il faut noter cependant que ce type de rejet, tout comme le consensus sur l'importance de l'événement, n'est jamais total. Il est très rare qu'un événement reçoive une réception homogène. Par exemple, un certain nombre d'Anglais, au moment du mariage de Lady Diana, décident de prendre le bateau pour le continent, parce qu'ils ne peuvent plus supporter la sacralisation de cet événement. Cela n'empêche pas une majorité de la population de prendre l'événement au sérieux.

57 Notons enfin que la validation de l'événement comme « réel » ou important ou sérieux, ne s'accompagne pas nécessairement d'une acceptation de ses valeurs. Les différents publics du 11 septembre à travers le monde reconnaissent tous l'importance de l'événement. Mais certains le célèbrent, tandis que d'autres le déplorent.

58 ÉLODIE PERREAU

59 — Je voudrais faire le lien entre ce que vous venez de dire et ces grandes cérémonies télévisuelles qui viennent interrompre la grille des programmes que vous avez étudiées avec Elihu Katz dans votre ouvrage *La Télévision cérémonielle*⁵. Pouvez-vous brièvement

rappeler ce que sont ces grandes cérémonies ? Dans quelle mesure constituent-elles des fictions ?

60 DANIEL DAYAN

61 — Tout d'abord, il s'agit d'événements expressifs, de cérémonies diffusées à la télévision. Ensuite, il s'agit de cérémonies que nous avons étudiées en partant de la réception, en notant que les modalités pratiques de la réception de ces événements contredisaient tout ce qu'on avait l'habitude de dire sur la réception de la télévision. Les spectateurs étaient regroupés en communautés (de célébration ou de deuil) et ils répondaient à l'événement par une myriade de micro-événements improvisés. Le moment de la réception devenait ainsi celui d'une performance collective. Troisièmement il s'agit d'événements qui, dans le registre des nouvelles, comptabilisaient les plus vastes publics simultanés connus, et au travers desquels on pouvait, dès les années 1980, observer l'émergence d'une mondialisation médiatique. Elihu Katz et moi avons alors été frappés par un paradoxe. Ces événements qui attiraient d'immenses publics n'étaient ni des guerres, ni des révolutions, ni des raz-de-marée. Ils consistaient pour l'essentiel en gestes. Ils étaient les événements les plus importants de la période au cours de laquelle ils se produisaient, mais ces événements historiques étaient des pantomimes. Par exemple, Sadat prend l'avion et descend à Jérusalem. Les Israéliens vont jouer l'air national égyptien. Ils vont faire *comme si* l'Égypte était un pays ami ; *comme si* la paix existait au Moyen-Orient. Pendant une semaine, ils font *comme si* ils vivaient dans *Alice au pays des merveilles*.

62 Autre exemple : le pape Jean-Paul II s'adresse aux Polonais à Varsovie, en faisant *comme si* il n'existe pas, à ce moment là, un bloc des pays socialistes à l'intérieur duquel la Pologne est enclavée. Il redessine la géographie de la Pologne en faisant de son pays natal une sorte d'extension de l'Italie. Il substitue une géographie fictive à la géographie effective. Il fait *comme si* la Pologne fait déjà partie d'un bloc qui n'existe pas encore. *Comme si* la Pologne fait partie de l'Europe occidentale. Autre exemple : le mariage du Prince Charles, où l'on fait *comme si* Lady Diana était une pauvre petite Cendrillon. Autre exemple : un « téléthon » de 17 jours, au cours duquel des milliers de membres de familles disloquées par la guerre entre les deux Corées découvrent que les proches qu'ils croient décédés sont encore vivants. Tout le long de ce téléthon, les acteurs des retrouvailles font *comme si* les deux Corées ne sont qu'un seul pays. Notre question est alors de savoir dans quelle mesure ce *comme si* est susceptible de produire ou de ne pas produire d'effets. La télévision peut-elle être créditée, dans certaines conditions, d'une « efficacité symbolique » ?

63 Tous ces événements sont des paris sur le pouvoir du geste ; des formes de jeu renvoyant à cette activité que Caillois et Huizinga nomment *mimicry*. À un moment, les *faire comme si* deviennent non seulement acceptés comme des réalités, mais acceptés comme des réalités plus hautes que la réalité ordinaire. Comment ces fictions peuvent-elles être prises au sérieux par des publics aussi vastes ? Et quelles sont les conséquences de cette prise au sérieux ? C'est ici que Geertz nous a aidés à réfléchir sur ce qui conditionne la « félicité » d'une performance. C'est ici que Geertz nous a orientés vers Austin.

64 Plusieurs des événements que nous avons étudiés ont abouti à une vision transformée de la société où ils se déroulaient. Devenus des réalités historiques, ils ont permis de redéfinir les conditions mêmes à l'intérieur desquelles ils se sont produits.

65 ÉLODIE PERREAU

- 66 — J'aimerais également parler des personnes qui participent aux *reality shows* en signant des contrats de comédiens avec la chaîne de télévision. Comment situer le rapport vérité/fiction dans ce cas-là ?
- 67 DANIEL DAYAN
- 68 — Les *reality shows* ne sont pas des non-dramaturgies, mais des dramaturgies probabilistes. Ces drama-turgies sont faites pour produire certains types d'événements. En choisissant les participants, en recrutant ces personnes à qui l'on a signé les contrats dont vous parlez, en composant un certain casting, on provoque automatiquement un certain type de crises, et un certain type de dénouements. Des douze personnages que l'on va enfermer dans telle villa sur la Costa Brava, on ne sait pas exactement qui va se disputer avec qui. Ni qui va tomber amoureux de qui. Mais on sait que quelqu'un va se disputer avec quelqu'un, et on sait que quelqu'un va tomber amoureux de quelqu'un. On a bien un scénario, on a des interactions scénarisées, mais c'est une scénarisation sans le temps. On ne sait pas quand ça va arriver. On ne sait pas à qui ça va arriver. On sait simplement que ça va arriver. En d'autres termes, on a affaire à des dramaturgies aléatoires.
- 69 Ces dramaturgies sont gérées par des « dispositifs » assez semblables aux dispositifs expérimentaux que proposaient, il y a un demi siècle, les sciences humaines. Ce que la télé-réalité propose aujourd'hui comme un spectacle, s'étudiait alors sous le nom d'« expérience ». Je pense ainsi à la fameuse expérience de Milgram où l'on demande à des étudiants d'électrocuter d'autres étudiants, et où l'on essaie de voir lesquels vont obéir et électrocuter leurs camarades et lesquels vont se refuser à ce jeu. On sait, que, comme dans les télé-réalités, il y aura toujours quelqu'un qui dira oui et on sait que quelqu'un sera électrocuté. La question est de savoir combien vont le faire, et qui va le faire.
- 70 Mais la filiation qui lie la télé-réalité aux sciences-humaines-comme-spectacle remonte encore plus loin. Pensons à Charcot et à ses présentations à la Salpêtrière. Tout se passe comme si les mêmes dispositifs se reproduisaient dans de nouveaux espaces culturels, sous de nouveaux noms. Ils naviguaient sous un pavillon de complaisance, celui des sciences humaines. Ils ont peut-être trouvé leur véritable drapeau.
- 71 L'un de mes amis est l'auteur de nombreux ouvrages de psychologie sociale. L'un de ses ouvrages relate une expérience extraordinaire. Il le consacre à l'étude de trois schizophrènes dont chacun se prend pour le Christ. Il a alors l'idée – saugrenue ? – de mettre ces trois Christs dans un même appartement. Il veut faire vivre ces trois Christs ensemble et rendre compte de ce qui va se produire. Il pense – assez naïvement me semble-t-il – que le fait de voir deux autres personnes délirer en se prenant pour Jésus, va guérir chacun d'eux. Mais, au lieu de devenir raisonnables, les trois Christs ont commencé à s'entre-tuer. Cette expérience a donné lieu à un livre célèbre : *Les Trois Christs d'Ypsilanti*⁶. Et ce livre est devenu une pièce de théâtre dont les droits ont été vendus à Hollywood. On retrouve ici l'itinéraire qui mène de l'expérience au spectacle.
- 72 D'une certaine façon, l'ambition des *reality shows* comme celle des dispositifs expérimentaux est maïeutique. En cela, elle est proche des ambitions de Jean Rouch. Jean Rouch a su utiliser le cinéma comme un moyen de faire advenir la vérité. D'une certaine façon, tel était aussi l'espoir de l'auteur des *Trois Christs*. Comment se fait-il que Jean Rouch ait réussi là où la plupart des autres tentatives ont échoué ? Peut-être est-ce lié, chez Jean Rouch, à l'héritage surréaliste, à un profond respect de l'imprévu.

- 73 Dans les dramaturgies probabilistes, il advient non pas de l'imprévu mais du parfaitement prévu. Ce qui reste aléatoire n'est pas la prévisibilité de la dramaturgie, mais le moment où elle va se produire.
- 74 Un dernier mot sur la télé-réalité. On peut y voir non plus un dispositif empirique ou fictionnel, mais un dispositif rituel censé gérer les rapports entre deux espaces. D'un côté, l'espace sacré de ceux qui ont accès au monde enchanté de la télévision. De l'autre, l'espace profane de ceux qui n'y auront jamais accès et devront se contenter de chanter des slogans sur les gradins des stades ou de se glisser avidement dans le cadrage pendant que l'on filme quelqu'un d'autre⁷. La télé offre alors une dernière chance pour les invisibles, un changement de statut. À ceux qui sont irrémédiablement exclus de l'univers du petit écran, elle ménage un accès. Elle permet d'y entrer, tout comme le héros de Woody Allen qui se glisse dans l'écran de *La Rose pourpre du Caire*. Mais le prix d'entrée est horriblement cher. Comme dans d'autres formes de potlatch, il faut être prêt à tout sacrifier.
- 75 ÉLODIE PERREAU
- 76 — Pour revenir à la discussion sur les cérémonies télévisuelles, au Brésil, les scénaristes de *telenovelas*⁸, les séries télévisées, incorporent aux mélodrames de nombreuses références à l'actualité. Ils interpellent les spectateurs dans des débats d'ampleur nationale. J'ai observé à cette occasion la création d'un espace social ludique dans lequel la fiction devient un support privilégié de médiation. Dans le cas des grandes cérémonies télévisuelles qui retracent des événements qui sont mis en scène, comment les spectateurs appréhendent-ils la dimension fictionnelle de l'événement ?
- 77 DANIEL DAYAN
- 78 — L'espace social ludique me semble pouvoir fonctionner de plusieurs façons. Certains débats sont si violents, qu'il est parfois crucial de les dédramatiser. Le fait que le débat soit représenté, que l'on sache qu'il s'agit d'une fiction, crée une espèce de filtre, de rampe, de distance. On écoute un argument autrement dès lors que cet argument est avancé par un personnage de fiction. La fiction permet de suspendre une implication trop violente par rapport à des réalités difficiles. Elle permet aussi d'introduire ce qui est généralement le non-dit d'une argumentation : les expériences historiques ou existentielles dont cette argumentation est issue et sans lesquelles bien des arguments semblent incompréhensibles, arbitraires ou creux.
- 79 Le passage par la fiction crée aussi une sensibilisation renouvelée à des problèmes auxquels, dans la vie quotidienne, on finit par être blindé. Cette sensibilisation est merveilleusement décrite par Walter Benjamin dans un petit texte intitulé *Le Narrateur*⁹. Benjamin raconte l'histoire d'un pharaon vaincu qui voit sa famille partir en esclavage. Le pharaon voit partir sa femme. Il voit emmener ses enfants. Comme il est un pharaon, il ne lui sied pas de pleurer. Il ne bouge pas. Il assiste impassible au malheur des siens. Il est impossible de discerner la moindre expression sur son visage. Peu à peu le palais se vide, il n'y a plus personne, on emporte les meubles. Finalement, on traîne un vieil esclave dehors. Ce vieil esclave, le pharaon le connaît à peine. Il ne lui a jamais adressé la parole. Le pharaon voit ce vieil esclave, et il éclate en sanglots.
- 80 Benjamin décrit ici quelque chose d'extraordinaire. Le fait de ne pas connaître cet esclave libère un flot de sentiments que le pharaon a réprimés. La fiction – la pitié ressentie pour des inconnus – rend ceux-ci plus proches, tout comme elle permet de mettre à distance des problèmes trop brûlants. Il me semble que la fiction permet précisément de jouer sur

la distance, de procéder à un calcul de la distance ; d'éviter ainsi le trop ou le pas assez d'implication.

81 Troisième élément de votre question : les grandes cérémonies télévisuelles. Les publics de ces événements savent parfaitement qu'il s'agit de *faire comme si* et donc qu'il s'agit pour eux de suspendre leur incrédulité. Ce n'est pas toujours facile. Pour cela, la plupart des grands événements dont j'ai parlé sont construits autour d'une dimension initiatique. Ils s'entourent d'une sorte de « barrière liminale ». Pour accéder à l'événement, il faut défaire l'emprise de la réalité quotidienne, apprendre à se détacher de celle-ci. Et, à la fin de l'événement, il y aura souvent une phase de réapprentissage de la réalité quotidienne. Gérer la sortie du quotidien, et le retour au quotidien est un aspect essentiel de la performance de la télévision. Cette sortie et ce retour ont pour fonction de créer un espace où règne le *faire comme si*.

82 La construction du *faire comme si* est fragile. En raison de cette fragilité, l'événement doit être protégé des réalités plus directes avec lesquelles il entre en concurrence. Par exemple, pendant le déroulement des événements royaux en Grande-Bretagne, la BBC a pour règle de ne jamais parler d'un autre événement, quoi qu'il arrive. Qu'il se produise une explosion atomique, ou que le monstre du Loch Ness sorte de la Tamise, on ne parlera que de l'événement monarchique en cours. L'événement « fictif » ne peut pas coexister avec un autre événement. Ce dernier révélerait l'arbitraire des règles qui président à sa construction. Il existe ainsi toutes sortes de rituels de protection de l'événement ; toute une construction télévisuelle de la liminalité. J'ai eu la chance de discuter de cette idée avec Victor Turner¹⁰.

83 ÉLODIE PERREAU

84 — Vous parlez de cérémonies de *faire comme si*. J'aimerais savoir si votre position est proche de celle de Jean-Marie Schaeffer lorsqu'il emploie les termes de « feintise ludique »¹¹ ?

85 DANIEL DAYAN

86 — Il y a « feintise », certainement. Le problème est de savoir si elle est ludique. Il y a feintise, mais à un moment donné, elle cesse d'être ludique. Le « subjonctif » turnerrien est une exploration du possible. Cette exploration peut devenir tout à fait sérieuse. On passe alors du *faire comme si* à la question du « Et si ? », « Et si c'était possible ? » « Et si la paix était possible au Proche-Orient ? » « Et si je pouvais retrouver ma fille qui est dans l'autre Corée ? » Le *faire comme si* peut être investi par un désir ou par une attente. À ce moment-là, sa dimension ludique peut s'évanouir. À travers le *faire comme si*, l'histoire d'une société peut s'engager sur de nouveaux rails. Ce que j'ai appelé le « presque public de la télévision » se détourne parfois de la télévision pour devenir un public à part entière, au sens politique du terme. Il ne s'agit plus de « jouer » avec le possible mais d'exiger que ce qui est possible soit réalisé.

87 ÉLODIE PERREAU

88 — Abordons la question de la vérité et de la fiction sous un autre angle : celui des chercheurs. Les chercheurs ne se fabriquent-ils pas une idée que l'on pourrait dire fictionnelle du public lorsqu'ils étudient l'activité de réception ? L'idée d'une objectivité scientifique ne se trouve-t-elle pas alors en contradiction avec la construction d'un modèle théorique pour appréhender le réel ?

89 DANIEL DAYAN

90 — Je partirai de la référence à Nietzsche par laquelle vous avez introduit cet entretien. Un public, c'est une construction fictionnelle. Schlegel écrit : « Certaines personnes parlent du public comme si c'était quelqu'un avec qui ils avaient pris le déjeuner la veille ». On ne déjeune pas avec un public. Le public, pour Schlegel, ce n'est pas une personne, ce n'est pas une entité, ce n'est pas quelque chose que l'on peut toucher : « le public, c'est un postulat ». Schlegel a ses raisons d'écrire cela¹², que je ne partage pas nécessairement, mais je pense que la nature même de tout public commence par être fictionnelle. Un public, c'est un ensemble de gens qui s'imaginent qu'ils sont un public. Et qui agissent en conséquence. Le fait qu'ils s'imaginent qu'ils sont un public les fait exister comme public effectif. Habermas nous dit : « Regardons les publics du XVIII^e siècle. Ils lisent des journaux où il est question du public ». Ils font alors ce qu'ils lisent. Ils deviennent l'entité dont ils voient la description. D'une certaine façon, les journaux du XVIII^e siècle donnent à un certain nombre d'individus disséminés des injonctions à partir desquelles ces individus disséminés vont « s'imaginer », vont adhérer à une fiction au nom de laquelle ils se transforment en un public. Le public est une fiction essentielle. C'est une fiction cruciale pour déterminer une légitimité démocratique. C'est une fiction qui devient réalité.

Maintenant, tournons-nous vers les chercheurs qui s'intéressent au public : ils s'intéressent soit au public au singulier (dans ce cas là, ils sont plutôt des philosophes), soit à la diversité des publics, et, dans ce cas-là, tendent plus sociologiquement à penser que la sphère publique n'est pas la sphère du public, mais qu'elle est celle *des* publics. Mais ces publics-là, comment est-ce qu'on les définit ?

À mon avis, il existe une immense différence entre les fictions de publics proposées par les publics eux-mêmes, et les fictions de publics proposées par des chercheurs. Voici des militants qui descendent dans la rue et manifestent. Ils ont créé un être imaginaire, mais cet être imaginaire, c'est le leur. Ils s'en servent pour une autoprésentation : « Voici qui nous sommes », disent-ils au reste de la société.

Regardons en revanche la façon dont sont menées un certain nombre d'études d'audience. Un chercheur vient vous dire : « Vous ne le saviez pas, mais vous appartenez au public des moins de trente ans, branchés, habitant Paris dans le VI^e, et voici votre éventail de goûts ». Comme Monsieur Jourdain découvre qu'il fait de la prose, vous découvrirez que vous faites partie d'un public.

Une « fiction scientifique » s'empare de vous et vous définit de l'extérieur. Que vous fassiez ou non partie du public annoncé, est évidemment le dernier de vos soucis. En un mot, il me semble que tous les publics sont issus de fictions de publics, mais que toutes ces fictions ne se valent pas. Il est alors essentiel de savoir si telle ou telle fiction de public est celle qui permet à un public effectif de se constituer, ou si c'est une fiction développée pour se conformer aux exigences de telle ou telle corporation de chercheurs ou aux besoins de tel ou tel annonceur. Bien entendu, leur origine fictionnelle n'empêche en rien la réalité de ces diverses sortes de public.

ÉLODIE PERREAU

— Pour finir, l'étude du rapport vérité/fiction dans le domaine de la création audiovisuelle vous semble-t-elle constituer un bon analyseur des genres et de leur espace communicationnel ?

DANIEL DAYAN

— Si je dois donner une réponse tranchée, il me semble que non, ce n'est pas un bon analyseur. Non seulement l'opposition vérité/ fiction n'engage pas une véritable antithèse, mais, même si on la remplace par d'autres oppositions un peu moins

asymétriques telles que « réalité/fiction » ou « nature/ artifice » ou « pour de bon/pour rire », il n'est pas sûr que ces autres oppositions soient elles-mêmes de bons analyseurs.

Partons de l'opposition « vérité/ fiction ». Cette opposition est dotée d'un statut quasiment canonique. Pourtant, elle n'est que faussement symétrique. « Vérité », en effet n'est pas le contraire de fiction, mais de mensonge. Quant à la « fiction » – qui se rattache étymologiquement à des notions comme faire, *praxis*, fabrication –, elle s'oppose non pas à la vérité, mais à la non-intervention. Le fait de regrouper ces deux notions sur le mode de l'antithèse est alors instructif mais étonnant. Loin de représenter l'opposé de la fiction, l'émergence de la vérité peut être le résultat de celle-ci. Par exemple, le cinéma de Jean Rouch ou celui de Claude Lanzman (que j'ai déjà évoqués) font appel à l'artifice pour produire la vérité. D'autres savants artifices sont aussi censés produire de la vérité d'autres savants artifices. Par exemple, cette forme de torture qu'on appelle la « question ». Il semble incongru de suggérer un parallèle entre des choix de tournage et des formes de torture, mais dans un cas comme dans l'autre, une relation s'instaure entre l'artifice d'une intervention et l'émergence de la vérité.

Mais que se passe-t-il si on ne parle plus de « vérité », mais de « réalité » ? L'intervention fictionnelle s'opposerait alors non pas à une « vérité », mais à une réalité sociale avec laquelle elle viendrait interférer. Il y aurait d'un côté une réalité brute et de l'autre des récits ou des dramaturgies prêtes à la capter, et ce faisant à la dénaturer. À nouveau, l'antithèse me paraît peu crédible. Il n'y a pas de réalité sociale brute. Celle-ci est déjà structurée. Elle est structurée par des récits, comme l'a montré toute une tradition qui va de Greimas à Ricoeur, en passant par Barthes. Elle est aussi structurée par des dramaturgies grandes et petites comme le montre une autre tradition qui va de Luigi Pirandello à Erving Goffman. L'intervention de celui qui filme est un discours, mais la « réalité » filmée en est un autre. Et la question devient celle du type de dialogisme qui s'instaure entre ces discours.

Troisième possibilité : parler de « nature » et d'« artifice », mais si d'un côté il y a effectivement « artifice », la question est de savoir si de l'autre côté, il y a une quelconque « nature ».

Une dernière formulation oppose les actions du « pour de bon » aux gestes du « pour rire » ; elle oppose la réalité sociale à l'univers de ce qui n'est pas à prendre au sérieux. Mais j'ai tenté de montrer, en réponse à vos questions sur les grands événements cérémoniels, que la frontière du sérieux et du ludique était parfaitement perméable, et qu'avec l'aide du « mode subjonctif » de Turner, le ludique pouvait parfaitement se transformer en « sérieux ».

Cela peut également se produire dans des circonstances qui n'ont rien de subjonctif. Mon ancien étudiant Arild Feitveit demande ainsi si une offense proférée par un personnage de fiction peut traverser le mur de la fiction, et constituer un outrage réel. Peut-on insulter quelqu'un à travers une fiction ? Je vais écrire une fiction où X insulte Y. Et on me dit : « X insulte Y, vous êtes responsable, vous avez écrit la fiction ». Et je réponds : « Non, non, non, ce n'est pas moi. Moi, j'ai écrit la fiction, mais c'est X qui insulte ».

La construction des limites entre le « pour de bon » et le « pour rire » n'est pas toujours un objet de discussion théorique¹³. Elle peut devenir une question de vie et de mort. Nous prenons toutes sortes de précautions contre le franchissement de la frontière fictionnelle et les risques auxquels il expose (« Toute ressemblance entre ce que je raconte et des personnages qui existeraient dans la réalité, etc. »). Mais, pour ceux qui veulent exécuter Salman Rushdie (au nom des *sacrilèges* contenus dans les *Versets sataniques*) ou pour ceux qui brûlent des ambassades (parce qu'un obscur journal danois a publié des caricatures à

thèmes religieux), la limite entre le « pour de bon » et le « pour rire » ne passe pas là où nous la situerions. Un exercice passionnant consisterait à tenter de traduire la discussion que nous venons d'avoir dans une langue non occidentale. Serait-ce toujours possible ?

Pour conclure, je crois qu'il existe une spécificité de la fiction par rapport aux nombreuses notions que j'ai utilisées à titre d'équivalents ou de synonymes – « récit », « dramaturgie », « jeu », « artifice » –, notions qui ne nous éclairent qu'en partie. Le « faire » fictionnel, tel qu'on l'entend habituellement, consiste à *faire exister* ce qui n'existe pas ; à *faire prendre* des personnages qui n'existent pas pour des personnes réelles ; à *faire-advenir* la suspension de l'incrédulité.

Au cinéma, il me semble que la question de la fiction renvoie plutôt au fait de partager une subjectivité. Il me semble que la fiction apparaît lorsque l'image devient ce que voit quelqu'un. Il y a fiction lorsque je suis amené à partager un voir. Il y a fiction lorsqu'un énoncé visuel témoigne d'une présence. À l'opposé des images de fiction, il n'y aurait donc pas les images des documentaires, mais les images mécaniquement enregistrées des systèmes de surveillance.

L'effet de fiction est peut-être pour moi celui que décrit Proust au début du *Côté de Guermantes*, lorsqu'il évoque la mort imminente de sa grand-mère. Avec celle-ci disparaîtra un point de vue sur le monde, un univers de significations, un lieu mental que le petit-fils a souvent habité.

La méditation de Proust sur le regard de la grand-mère est une sorte de théorie de la fiction. Elle nous parle du geste qui consiste à prêter son regard, et inversement, du geste qui consiste à accepter ce prêt, à voir par les yeux de quelqu'un d'autre. Elle nous parle peut-être d'une certaine forme de confiance.

NOTES

1. Bruxelles, De Boeck/Paris, Ina, 2006 (« Médias recherches. Études »).
2. Cf. Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003 (« Paradoxe »).
3. Daniel Boorstin, *A Guide to Pseudo-Events in America*, New York, Harper & Row, 1964 et *The Image. Or What Happened to The American Dream*, New York, Atheneum, 1962 [trad. franç. : *L'Image : ou ce qu'il advint du rêve américain*, Paris, Julliard, 1963 (« 10/18 »)].
4. Clifford Geertz, « Deep Play : Notes on the Balinese Cockfight », in *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1973.
5. Daniel Dayan & Elihu Katz, *La Télévision cérémonielle*, Paris, Presses universitaires de France, 1996 (« Politique éclatée »). Voir aussi : D. Dayan, « The Tutor-Code of Classical Cinema », *Film Quarterly*, 1974, 28 : 11, 22-31.
6. Voir Milton Rokeach, *Les Trois Christs d'Ypsilanti*, Paris, Gallimard-Nrf, 1967.
7. Nick Couldry, « Live Reality », « The Discourse of Self Disclosure », in *Media Rituals. A Critical Approach*, London, Routledge, 2003
8. Cf. *supra*, dans ce volume, pp. 51 à 66 [ndlr].
9. Rastelli raconte. *Et autres récits*. Suivi de *Le Narrateur*, Paris, Le Seuil, 1995.

10. Victor Turner, *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, Chicago, Aldine Pub. C°, 1969 [trad. franç. : *Le Phénomène rituel. Structure et contre-structure*, Paris, PUF, 1990].
 11. Cf., notamment, Jean-Marie Schaeffer, « Quelles vérités pour quelles fictions ? », *L'Homme*, 2005, 175-176 : *Vérités de la fiction* : 19-36.
 12. Cf. Hélène Merlin, *Public et littérature en France au XVII^e siècle*, Paris, les Belles lettres, 1994.
 13. Voir la discussion qui oppose, par exemple, Jacques Derrida à Austin sur le problème des performatifs « cités ».
-

AUTEUR

DANIEL DAYAN

The New School for Social Research, New York
Institut Marcel Mauss, EHESS-CNRS, Paris
dayand@newschool.edu