

# VOIR LE RÉEL AU PRISME DE LA FICTION : RÉGIMES SCOPIQUES ET RÉFLEXIVITÉ

Sébastien Lefait

▶ **To cite this version:**

Sébastien Lefait. VOIR LE RÉEL AU PRISME DE LA FICTION : RÉGIMES SCOPIQUES ET RÉFLEXIVITÉ. Sciences de l'information et de la communication. Université Paris Ouest Nanterre la Défense, 2014. tel-03194226

**HAL Id: tel-03194226**
**https://hal.science/tel-03194226**

Submitted on 9 Apr 2021

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

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

# VOIR LE RÉEL AU PRISME DE LA FICTION : RÉGIMES SCOPIQUES ET RÉFLEXIVITÉ

## Mémoire de synthèse
## Habilitation à Diriger des Recherches

**Référente :**
**Madame le professeur Anne-Marie Paquet-Deyris Université Paris Ouest Nanterre la Défense**

**Jury :**

**Mme Donna Andréolle (Rapporteure, U. du Havre)**
**M. Georges-Claude Guilbert (U. de Tours)**
**Mme Sarah Hatchuel (U. du Havre)**
**M. Gilles Menegaldo (Rapporteur, U. de Poitiers)**
**M. David Roche (U. Toulouse 2)**
**M. Dominique Sipière (U. Paris Nanterre)**

**Sébastien Lefait**
**Maître de conférences, Université de Corse**

**Université Paris Ouest Nanterre la Défense** **15 septembre 2014**

# VOIR LE RÉEL AU PRISME DE LA FICTION : RÉGIMES SCOPIQUES ET RÉFLEXIVITÉ

## Mémoire de synthèse
## Habilitation à Diriger des Recherches

**Référente :**
**Madame le professeur Anne-Marie Paquet-Deyris**
**Université Paris Ouest Nanterre la Défense**

**Sébastien Lefait**
**Maître de conférences, Université de Corse**

**Université Paris Ouest Nanterre la Défense** **15 septembre 2014**

# TABLE DES MATIÈRES

**REMERCIEMENTS** ..... **4**
**INTRODUCTION** ..... **5**
**A. La fiction, outil cognitif** ..... **5**
**B. Fiction et réflexivité** ..... **6**
**C. Considérations méthodologiques sur l'étude de la réflexivité fictionnelle** ..... **10**
**D. Réflexivité et régimes scopiques** ..... **11**
**E. Domaines d'application du régime scopique réflexif** ..... **14**
**I. ADAPTER LA FICTION RÉFLEXIVE** ..... **17**
**A. Adaptation et re-production de sens : mise en place d'une hypothèse** ..... **17**
1. D'un système de pensée à un autre : Shakespeare et Orson Welles ..... 17
2. Faiblesses de l'approche et modifications méthodologiques ..... 18
**B. Le dispositif réflexif shakespearien** ..... **22**
1. *The Tempest*, aboutissement du dispositif réflexif ..... 22
2. Le verbe pour susciter un regard déformant ..... 23
3. Régime scopique dramatique et régime scopique du réel. ..... 24
4. L'art dramatique au prisme de la surveillance (Foucault, Banu). ..... 25
**C. Adapter/s'adapter à un dispositif réflexif** ..... **29**
1. Adapter la réflexivité au cinéma : problèmes méthodologiques. ..... 29
2. L'adaptation *making of* ou *unmaking of*. ..... 31
3. Les atouts de l'adaptation sur scène + hors scène. ..... 34
**II. FICTION AUDIOVISUELLE ET MUTATION DU RÉGIME SCOPIQUE DU RÉEL** ..... **39**
**A. L'adaptation face à un régime scopique du réel en mutation, ou « adaptation scopique »** ..... **39**
1. Fondements et fonctionnement de l'adaptation scopique ..... 39
2. Avantages et domaines d'application de l'adaptation scopique ..... 41
**B. Le remake comme adaptation scopique** ..... **49**
1. L'œuvre à revoir : culture visuelle et remake / réadaptation ..... 49
2. L'auto-remake perpétuel par remontage: *Filming Othello*. ..... 51
**C. Réel impur, sociétés de l'écran et formes bâtardes : un nouveau rapport au sens.** ..... **52**
1. Bâtardise, « allusionnisme » et référentialité : la citation permanente (Jullier). ..... 52
2. Le cinéma à l'ère du simulacre (Baudrillard). ..... 54
3. Le cinéma du quotidien : l'inéluctable impurification du film (Badiou). ..... 55
4. Le film et ses auteurs multiples (Jenkins). ..... 56
**D. La métafiction à l'ère de la mise en abyme permanente** ..... **57**
1. L'acte créateur banalisé. ..... 57
2. L'éclatement du « quatrième mur ». ..... 58
3. Refonder le métacinéma. ..... 58
4. Retrouver la frontière entre réel et fiction. ..... 60
**E. Filmer un monde devenu profilmique : la question de la surveillance.** ..... **61**
1. Apports mutuels des « surveillance studies » et des « film studies ». ..... 61

2. De la surveillance reflet à la surveillance réflexive ..... 65
3. Surveillance et nouvelles catégories esthétiques. ..... 67
4. La fiction disséminée : du cinéma aux séries ..... 71
**III. VERS UN CONTRÔLE DU RÉGIME SCOPIQUE DU RÉEL : SÉRIES TÉLÉVISÉES ET RÉFLEXIVITÉ. ..... 73**
**A. Les séries : une spécificité qui reste à théoriser ..... 73**
1. Séries et sociétés médiatiques ..... 73
2. Inventer des outils appropriés. ..... 73
3. Narration sérielle et condition postmoderne (Lyotard). ..... 74
4. La scopophilie sérielle (Mulvey, Buonanno). ..... 74
**B. Les séries comme outils critiques : dénoncer les prismes déformants ..... 75**
1. Agir sur le schéma actantiel du quotidien : du méchant au terroriste. ..... 75
2. Dénoncer la mystique de la surveillance: dérives panoptiques et objectivisme sécuritaire (Salmon). . 78
3. Paradoxes de l'hypervision : quand la prothèse oculaire mène à l'aperception. ..... 79
**C. Séries et régimes scopiques : influencer les manières de voir ? ..... 82**
1. Les séries peuvent-elles se contenter de refléter la diversité socio ethnique ? ..... 82
2. Comment les séries peuvent bouleverser notre grille de lecture de l'altérité. ..... 85
**D. La vision sérielle : le monde entier est une émission de téléréalité. ..... 88**
1. Surveillance au cinéma vs. surveillance dans les séries télévisées. ..... 88
2. Insularisation du monde, sérialisation de la fiction (*Siberia*, *The River*, *Under The Dome*) ..... 90
3. Comprendre le nouvel équilibre entre fiction et réel : séries et téléréalité. ..... 93
**CONCLUSION ..... 107**
**BIBLIOGRAPHIE ..... 109**
**FILMOGRAPHIE ..... 123**
**INDEX ..... 126**

## REMERCIEMENTS

Pour commencer, j'adresse tous mes remerciements à Anne-Marie Paquet-Deyris, dont la disponibilité, la gentillesse et la perspicacité ont été indispensables à l'accomplissement de ce travail.

Mes remerciements vont également à Dominique Sipière et à Gilles Menegaldo, qui étaient présents lors de ma toute première intervention orale face à un public universitaire, et que j'ai eu la chance de croiser depuis dans de nombreux colloques. Ils se sont eux aussi constamment montrés prolixes dans leurs encouragements comme dans leurs conseils avisés.

Je tiens également à remercier ici Sarah Hatchuel et Nathalie Vienne-Guerrin. Leur présence a jalonné mon parcours, et leur exigence de qualité, notamment pour tout ce qui concerne la manière d'aborder le théâtre de Shakespeare, a été un modèle que j'espère avoir su suivre.

Au moment de passer en revue les étapes d'un travail entamé il y a bien longtemps, j'ai forcément une pensée pour Pierre Virey, enseignant en classes préparatoires au lycée Faidherbe de Lille, qui m'a fait découvrir le théâtre élisabéthain, et a ainsi été à l'origine de mon désir d'étudier l'anglais.

Je tiens également à exprimer toute ma gratitude à mon ami et collègue Olivier Esteves, qui a toujours abordé mes projets avec enthousiasme et a été, de nombreuses fois, à l'origine de bifurcations vers de nouveaux champs disciplinaires qui se sont avérées enrichissantes.

J'exprime bien sûr toute ma reconnaissance à Philippe Ortoli pour sa contribution à l'organisation du colloque « Éloge de la bâtardise au cinéma » et à la coordination de l'ouvrage correspondant. Je dois également beaucoup à la direction du CREA et à ses membres, qui m'ont accueilli à un moment où je me situais dans ce qui s'apparentait à une impasse scientifique, et qui ont soutenu le projet de colloque ci-dessus et œuvré à sa mise en œuvre.

Je remercie par ailleurs Ariane Hudelet et Shannon Wells-Lassagne pour leur aide dans l'élaboration de ma conception de l'adaptation cinématographique, Anna Street-Steff pour sa relecture attentive de certains de mes travaux, David Roche pour ses conseils venus au moment opportun, ainsi que Donna Andréolle pour ses encouragements et son attention. Sans pouvoir tous les citer, je remercie d'une manière générale les enseignants et collègues qui ont contribué à ma formation universitaire.

Enfin, au seuil de cette dernière étape d'un travail de longue haleine, je tiens à remercier mon épouse Davina pour sa patience, ainsi que pour son oreille attentive dans les moments de doute.

# INTRODUCTION

## A. LA FICTION, OUTIL COGNITIF

Que perçoit-on quand on perçoit la fiction ? Et surtout, que nous permet-elle de *voir*, au sens propre comme au sens cognitif du terme,[1] que nous ne pourrions voir sans son aide?[2] Si ces deux questions indissociables parcourent mon travail de recherche, c'est sans doute parce qu'elles sont à l'origine de ce qui s'apparente pour moi à une vocation. Lorsque, âgé de 18 ans, je préférai les études littéraires à une carrière de comédien, je fis le choix de comprendre la fiction plutôt que de la pratiquer. Dans ce but, devenu apprenti chercheur quelques années plus tard, je m'emparai bien vite d'objets me permettant d'étudier le paradoxe du comédien, qui passe pour un autre tout en restant lui-même.[3] Rapidement, il s'est agi pour moi de comprendre ce que recouvre l'expression « puissance du faux »,[4] et de montrer l'utilité, voire la nécessité, d'avoir un pied dans la réalité et l'autre dans la fiction. Dans un contexte où les sciences dites « molles » étaient régulièrement taxées d'insignifiance,[5] il s'agissait également, par l'exemple, d'apporter la preuve qu'elles remplissaient bel et bien une mission précise, plutôt que de simplement « servir à quelque chose ».

Restait donc à définir ce qui, dans l'œuvre de fiction, justifiait qu'on l'étudiât. Pour ce faire, je pris le parti non pas d'analyser la fiction en tant que telle, c'est-à-dire comme si elle possédait une parfaite autonomie, mais la manière dont elle s'articule avec la réalité. Mon idée première était de me concentrer sur une interaction bilatérale. D'une part, la fiction s'approprie le réel pour le transformer : elle est une manière de le voir qui lui substitue une illusion.[6] Prisme déformant,[7] elle introduit un décalage entre ce qui est vu et ce qui est perçu, qui peut conduire, pour prendre un exemple absolu, un lecteur à

---

[1] Comme le rappelle Jean-Pierre Esquenazi, la fiction est « un détour nécessaire pour mieux comprendre la réalité. » Esquenazi 2009, 15.

[2] La pertinence de telles questions repose sur l'hypothèse de ce que Jean-François Le Ny appelle l'« élasticité » de nos processus de vision, qui donne selon lui un « avantage cognitif » à l'être humain. Nous sommes en effet aptes à « modifier certains aspects de notre perception, à en assouplir les rigidités, à les rendre plus accueillantes à des informations visuelles inhabituelles. » Le Ny 2005, 164. Le lien sous-jacent entre voir et comprendre, qu'entérine d'ailleurs l'usage, permet d'expliquer la prépondérance dans mon travail de questions qui lient la production de sens à la perception visuelle. Je fais en effet mienne la conception de Peter Brooks, selon qui la fiction, fût-elle littéraire, produit une vision du monde qui en promeut une meilleure compréhension. Brooks 2005, 3.

[3] Diderot 1867, 42. Ainsi que le montre également Patrice Pavis, la dualité de l'énonciateur, dédoublé en personnage et acteur, de même que le caractère artificiel de la représentation, sont intrinsèques à l'art dramatique. Pavis 2000, 22-24. Cette dualité est vite devenue l'un de mes thèmes de recherche privilégiés, ainsi que je serai amené à le rappeler au cours de cette synthèse.

[4] L'expression « puissance du faux », dont on sait qu'elle est à l'origine nietzschéenne, est entendue ici dans l'acception que lui donne Gilles Deleuze dans *L'Image-temps* : « En élevant le faux à la puissance de la vie, la vie se libérait des apparences autant que de la vérité. » Deleuze 1985, 189. J'envisage en effet la fiction comme une force vive, dont l'utilité provient de sa faculté à comprendre le réel en cultivant les apparences, à « mentir pour dire la vérité » (Brooks 2005, 6. Traduit par mes soins).

[5] On trouvera un point précis sur le dénigrement des humanités, ainsi qu'une réaction idoine, dans un texte de Georges Molinié publié sur le site lafauteadiderot.net. Georges Molinié, « À quoi servent les humanités... », http://lafauteadiderot. net/A-quoi-servent-les-humanites, consulté le 30 mai 2013. Voir également Brailowsky et Inglebert 2013.

[6] Selon Michael Fried, un régime visuel est illusionniste quand il repose sur le principe de l'immersion du spectateur dans le spectacle. Cette absorption dans la fiction se déroule en deux étapes : on attire d'abord l'attention du spectateur sur le spectacle, dans toute son artificialité, pour ensuite neutraliser sa présence de regard extérieur, et aller jusqu'à la nier complètement. Fried 1980, 108.

[7] La déformation vient du fait que, comme l'a montré Clément Rosset à propos du dispositif théâtral, l'illusion y relève d'une perception juste de ce qui est montré sur scène, suivie d'une conséquence illogique provoquée par un état d'ignorance volontaire. Face à la fiction, on voit bien, mais on interprète délibérément de travers ce que l'on voit. Rosset 1976, 16.

s'immerger dans un monde d'illusion en « regardant » des lettres en noir sur une page blanche. L'œuvre fictionnelle ne se limite cependant pas à cette création d'artifice, dont la réussite s'évalue traditionnellement à l'aune du réalisme de la simulation. En effet, il faut également considérer que le réel, en retour, utilise la fiction pour « voir » ses propres transformations, cette fois dans le sens du terme qui exprime la notion d'entendement, et pour se métamorphoser. Prisme « informant », elle est, pour reprendre l'expression par laquelle Iouri Lotman définit l'expression artistique, « un modèle fini d'un monde infini »[8], à la fois au sens où elle fournit le condensé d'un monde imaginaire potentiellement sans limites et au sens où elle condense un réel insondable, et le rend ainsi plus compréhensible.[9] Cette perspective rejoint les conclusions des travaux de Jean-Marie Schaeffer, pour qui la fiction est un outil cognitif dont l'action principale consiste à modéliser le réel.[10] Elle est néanmoins complémentaire des angles habituels desquels la fiction est analysée, et très négligée en comparaison.

Mon travail de recherche s'inscrit donc dans la lignée d'une réflexion sur l'art considéré comme spéculatif.[11] Il part du constat qu'à certains moments, l'art tire parti d'une avancée technique qui le conduit à se poser de nouvelles questions sur le réel. Au cœur de cette problématisation du réel par l'art, l'invention de nouveaux modes de représentation joue un rôle-clé. Les nouvelles formes de modélisation par imitation viennent en effet bouleverser l'état de connaissances parfois jugées inaltérables. Au moment où une pratique artistique novatrice les pose, les questions soulevées de manière spontanée par l'art[12] peuvent être traitées en parallèle par des philosophes (de l'art ou non), par des penseurs ou par des essayistes. Le plus souvent, cependant, les formulations théoriques sont en décalage par rapport à leurs « versions artistiques », et certaines œuvres se révèlent capables d'apporter des éléments de réponse à des interrogations qui, bien que d'ordre esthétique à l'origine, posent des problèmes qui sont plutôt de nature éthique ou ontologique. Je vois dans l'existence de ces formulations multiples d'idées nouvelles, des plus théoriques aux plus artistiques, une preuve que la fiction possède une fonction cognitive, et que son étude recèle des découvertes qu'une pensée plus abstraite pourrait laisser échapper.

### B. FICTION ET RÉFLEXIVITÉ

Il en découle que, pour comprendre le fonctionnement de l'œuvre de fiction, il faut analyser les modalités qui en fondent la *réflexivité*, notion qui construit une passerelle entre la dimension ludique et la dimension cognitive de la fiction. Mes travaux s'inscrivent donc dans une perspective d'ensemble qui interroge ce qui rend possible une réflexion qui passe par l'œuvre de fiction. Ce point de vue résulte d'une réflexion initiale sur le théâtre de Shakespeare, dont l'étude nourrit une grande partie de mes travaux et de mes enseignements. Pour compléter ce travail de base, cependant, j'ai tenté d'en appliquer les premières conclusions à d'autres objets pour en évaluer la pertinence. Ce souci permanent de ne pas dissocier l'étude de la littérature de celle de l'image en mouvement, mais, au contraire, d'essayer de comprendre la dynamique créée par les échanges qui s'établissent

[8] Lotman1973, 300.

[9] Pour Brooks, cette accessibilité est liée à une modélisation avec changement d'échelle, c'est-à-dire à un processus de miniaturisation qui rapproche la fiction du jeu de l'enfant avec une maison de poupée. Brooks 2005, 2.

[10] Pour Schaeffer, la fiction, à cause de sa dominante mimétique, agit véritablement en « véhicule cognitif ». Elle est à la fois « mise en œuvre d'une connaissance et […] source de connaissance ». Schaeffer 1999, 50 et 57.

[11] Voir les travaux de Jean-Marie Schaeffer sur ce point, en particulier *L'Art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*, Paris : Gallimard, 1992, où l'auteur fait l'historique de cette conception. Quelques années plus tard, le même Schaeffer voit dans la fiction « un mode de représentation qui construit une modélisation à valeur généralisante. »

[12] Schaeffer, digne héritier de Hegel sur ce point, fait état de ce décalage, en le replaçant dans le cadre d'une opposition entre art et philosophie. Schaeffer 1999, 57.

entre les deux disciplines, s'ajoute à celui de diversifier mes objets de recherche et de ne pas exclure d'emblée l'analyse d'œuvres moins prestigieuses.

J'entends le terme « réflexivité » dans son sens le plus large : il s'agit d'étudier comment l'œuvre de fiction ne se contente pas de refléter le réel, mais réfléchit sur lui. Cette appréhension du terme dans la globalité de son sens évite de se concentrer uniquement sur la manière dont l'art réfléchit sur l'art, c'est-à-dire sur l'autoréflexivité (*self-reflexivity*), comme le font la plupart des travaux existants sur la réflexivité artistique. Ainsi, chez de nombreux auteurs anglophones, l'expression « *reflexive art* » est exclusivement employée pour désigner un retour de l'art sur lui-même. C'est le cas par exemple chez Mark Rollins, qui décrit l'histoire de l'art réflexif comme une prise graduelle de conscience de son essence par la pratique artistique,[13] et de Michael L. Greenwald qui, commentant le travail d'Anne Barton sur Shakespeare, décrit la réflexivité dramatique comme un miroir que le théâtre se tend à lui-même.[14] Quant à Robert Stam, dont je serai amené à exploiter les travaux sur l'adaptation de l'œuvre réflexive au cinéma, il définit la réflexivité comme le processus par lequel un texte, qu'il soit littéraire ou filmique, attire l'attention sur les modalités de sa production, l'activité créatrice de son auteur, ses influences internes textuelles, sa réception, ou son énonciation.[15]

Dans le domaine francophone, si l'on se réfère à l'une des études classiques sur le sujet, *Le Récit spéculaire* de Lucien Dällenbach, on constate que l'auteur y envisage surtout la manière dont l'œuvre se prend elle-même, ou la catégorie artistique dans laquelle elle figure, pour objet d'analyse.[16] À de rares moments cependant, Dällenbach envisage, parfois à demi-mot, la possibilité que la mise en abyme, qui constitue l'une des modalités principales de la réflexivité artistique, acquière une portée universalisante qui lui permette de mieux comprendre le réel dans son ensemble.[17]

Si, par certains de ses aspects, mon travail de recherche s'inscrit dans la lignée de celui de Dällenbach, au sens où il trouve son origine dans l'étude de la réflexivité de l'œuvre de fiction, il me semble qu'il s'en distingue par au moins deux caractéristiques. La première concerne la manière d'appréhender la réflexivité du théâtre shakespearien, que Dällenbach réduit au procédé de la mise en abyme, et étudie à travers le cas de la pièce dans la pièce de *Hamlet*.[18] L'étude de l'auteur se limitant au cas particulier de la mise en abyme, elle ne se donne pas pour but de conceptualiser ce qui fait du théâtre de Shakespeare un théâtre réflexif. Néanmoins, comme de nombreuses études l'ont montré, la réflexivité de l'œuvre dramatique peut résider dans d'autres techniques que la seule reproduction spéculaire de ce qui se passe sur scène à l'intérieur même de cette scène. Davis et Postlewait décrivent cette conception brechtienne du théâtre, et le fonctionnement de la fameuse réflexivité souvent associée à cet auteur, en rappelant qu'elle repose sur la constante mise en évidence des spécificités de l'art dramatique. Le but de la démarche est de subvertir la crédibilité du jeu ainsi que la mimesis, de sorte que les acteurs puissent insister sur la fausseté ou sur la dualité de leur personnage, ce qui empêche le spectateur de ressentir toute forme d'empathie ou d'identification.[19] Dans la catégorie des effets déréalisants ou « aliénants » (*Verfremdungseffekte*),[20] on trouve donc un ensemble de procédés dont certains recoupent la technique de la mise en abyme en ce qu'ils consistent à

[13] Rollins 2012, 136.
[14] Greenwald 1985, 186.
[15] Stam 1985, xiii.
[16] Pour cet auteur, la mise en abyme est un « élément d'une métasignification permettant au récit de se prendre pour thème. » Dällenbach 1977, 62.
[17] Dällenbach, 1977, 19-22, 34-35, 47.
[18] On trouve une autre approche traditionnelle de la réflexivité shakespearienne dans Brennan 1986, 13.
[19] Davis et Postlewait 2003, 14.
[20] Schaeffer parle quant à lui de dispositifs de blocage « censés empêcher que l'immersion ne s'étende jusqu'à contaminer le cadre pragmatique global qui institue l'œuvre en tant que fiction. » Schaeffer 1999, 59.

briser le quatrième mur invisible qui, d'un commun accord entre le spectacle et son spectateur, sépare le monde de la scène de celui de la salle.[21] Les plus courants sont l'aparté, le prologue ou l'épilogue, la présence scénique de la machinerie théâtrale[22] ou d'avatars de l'auteur,[23] l'appel à la participation des spectateurs,[24] la mise en évidence de ressemblances frappantes entre le monde diégétique et le monde réel,[25] etc.

Cette liste d'effets visant à établir une distance esthétique entre le spectateur et le spectacle établit que la réflexivité de l'art dramatique est liée à l'adoption d'une manière de voir la scène. Ainsi, pour Bert O. States, le mode de perception du théâtre est binoculaire : un œil voit le monde selon une modalité de perception phénoménologique, alors que l'autre en a une perception sémiologique. Cette double modalité permet l'introduction d'un écart entre la chose telle qu'on la perçoit et ce qu'elle signifie en fait. Sans la vision phénoménologique, toute chose perçue passerait pour autre chose. Sans la perception sémiologique ou « signifiante », une chose ne pourrait apparaître autre qu'elle n'est.[26] D'une certaine manière, et pour simplifier, un œil voit le monde tel qu'il est réellement, alors que l'autre perçoit le sens que le dispositif théâtral vient greffer sur lui.[27] On peut donc assimiler l'illusion théâtrale à un point de vue sur le réel[28] pro-scénique, terme que je calque sur le concept de profilmique[29] pour désigner cette partie de l'étant qui est transformée par sa mise en scène. Ainsi, le théâtre, parce qu'il repose sur une manière spécifique de voir le monde, propose une *Weltanschauung*. Plus que de me contenter de suivre le conseil d'Anne Ubersfeld en n'oubliant pas que l'analyse du théâtre ne saurait se réduire à l'étude d'un texte,[30] il s'est vite agi pour moi de réévaluer l'importance de l'aspect visuel de l'art dramatique dans la mise en place de procédés réflexifs. Pour simplifier, le théâtre modifie le réel par les mots : il invite le spectateur à voir autre chose que ce qu'il regarde, et induit ainsi une manière de voir le monde – du moins, une partie de ce dernier – qui en fait une fiction. L'intérêt d'un tel dispositif est qu'il possède différents degrés, ce qui lui permet de faire varier ce que Schaeffer appelle les « modalités de la posture d'immersion », et d'augmenter ainsi la « richesse cognitive » de la fiction produite.[31]

Or, le théâtre de Shakespeare ajoute à cette base réflexive du régime théâtral une spécificité, que résume le lieu commun du *theatrum mundi*. En effet, de nombreux travaux sur l'œuvre du dramaturge élisabéthain y ont montré la présence de notions telles que

[21] Voir Chambers 2010, 42-43.
[22] Voir Hatchuel 2004 b, 94.
[23] Voir Stam 2004, 53-54. On trouvera également dans cet ouvrage, aux pages citées notamment, une liste des procédés réflexifs les plus courants.
[24] Voir Van Kessel 2011, 80.
[25] Voir Greenwald, 1985, 186.
[26] States 1985, 8.
[27] Le terme est entendu ici dans le sens étendu que lui donne Agamben: « J'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants. » Agamben 2007, 31. C'est volontairement que je ne réduis pas l'utilisation de ce terme à son sens artistique ou esthétique, facilement dérivable de cette définition large. Cela permettra, dans la présente note de synthèse, de revenir si nécessaire au sens originel du dispositif tel que le conçoit Foucault et, surtout, d'envisager autour d'un même concept les modalités d'interaction entre dispositif artistique et dispositif de contrôle.
[28] Pour Schaeffer, la scène de théâtre est un « cadre de fictionnalisation ». Schaeffer 1999, 163. Comme je le montre plus loin, j'ai été conduit à adapter cette conception du dispositif aux spécificités du théâtre élisabéthain, pour comprendre les modalités de la production de fictions qui lui sont propres.
[29] Inventés dans les années 50, les concepts de profilmique et d'afilmique m'ont été particulièrement utiles tout au long de mes travaux, parce qu'ils servent à mieux comprendre la relation complexe qui s'établit entre le réel et son image cinématographique. Les deux concepts sont évidemment antithétiques. Pour Étienne Souriau, le profilmique désigne ce qui a été placé devant la caméra et que l'appareil a enregistré, alors que l'afilmique désigne ce qui existe dans la réalité indépendamment de l'art cinématographique. Souriau 1953, 5-10.
[30] Ubersfeld 1996, 11 sq.
[31] Schaeffer 1999, 258.

l'enchâssement,[32] l'expérimentation,[33] l'utopie,[34] ou le jeu sur le parallélisme et les changements d'échelle entre le microcosme et le macrocosme.[35] Cette densité d'outils cognitifs suggère que l'un des apports principaux de Shakespeare à son art consiste à en faire un outil de connaissance du monde dans son ensemble, à le doter d'une portée encyclopédique qui fait du corpus de pièces l'équivalent d'un système philosophique.[36] Le constat que le canon possédait cette capacité spéculative qui le distinguait d'autres œuvres théâtrales n'a fait qu'accroître mon désir de lui consacrer mes premiers travaux de chercheur.

La deuxième différence dans ma manière de concevoir la réflexivité par rapport à l'approche définie par Dällenbach découle de l'utilisation globalisante que Shakespeare avait faite du théâtre du Globe, et consiste à tenter de l'appliquer à d'autres types de pratiques artistiques. Plus que des intrigues dont la plupart sont inspirées d'œuvres antérieures, Shakespeare avait inventé, ou pour le moins systématisé, en tirant la quintessence de l'art dramatique, une manière d'ancrer la fiction dans le réel propre à refléter le monde tout en réfléchissant sur le monde. J'émis alors l'hypothèse que, s'il était parvenu à réactiver le trope médiéval du théâtre du monde[37] en le dotant d'une portée analytique nouvelle, c'était, au moins pour partie, parce qu'il bénéficiait d'un dispositif théâtral apte à donner à cette métaphore d'autres dimensions, et un regain d'utilité. À l'image de ce qui se produit dans *The Tempest*, la scène du « cockpit » élisabéthain pouvait représenter un microcosme, et les spectateurs regroupés autour de l'estrade étaient invités à voir le monde comme une vaste scène. Cet échange de regards définissait une vision englobante, mais aussi un phénomène de réciprocité, par lequel le spectateur qui regardait la scène était, de son côté, regardé par la scène, puisque la vie est un théâtre, mais que le théâtre est aussi, en retour, la vie.[38] Le théâtre élisabéthain exploitait ainsi un autre type de réflexivité que la seule relation unilatérale du miroir traditionnel. Reflet du monde, la représentation scénique pouvait se faire transparente, et examiner le réel comme le réel avait les yeux tournés vers la fiction. Le miroir était à la fois surface réfléchissante et glace sans tain. Shakespeare avait en quelque sorte ravivé la métaphore, au sens où Paul Ricœur parle de la faculté d'animation du réel de cette figure de style dans *La Métaphore vive*.[39] Pour ce faire, le dramaturge était parti du constat que le dispositif du théâtre élisabéthain lui permettait de délexicaliser[40] certains aspects métaphoriques de la formule, d'en accroître la littéralité en transformant, par un paradoxe visuel typique de l'interaction entre le spectacle et le spectateur que permet le dispositif dramatique, la scène en monde et le monde en scène.

Il m'est très vite apparu que cette manière d'envisager la modélisation du réel opérée par le théâtre shakespearien rendait nécessaire l'élargissement du champ d'investigations au-delà du périmètre strict de l'art dramatique. En effet, l'idée que Shakespeare a réactivé la potentialité d'une image éculée en tirant parti des spécificités d'une pratique artistique renaissante place la problématique du rapport entre réel et fiction dans une perspective à la fois transartistique et historique, sans qu'on puisse toutefois la décrire comme historiciste.[41] Le constat qu'un art spécifique, différent dans ses conditions d'exercice et dans ses règles

[32] Voir Elam 1984, 23.
[33] Voir Crane 2001.
[34] Voir la cinquième partie de l'ouvrage d'Alan Hager 1990.
[35] Voir Van den Berg 1985, 23.
[36] On trouvera une réflexion sur les rapprochements possibles entre le corpus shakespearien et divers systèmes philosophiques dans Burrow 2007, 9-22.
[37] Voir Garber 2008, 292.
[38] Courtney 1995, 20.
[39] Selon Ricœur, la métaphore « est le processus rhétorique par lequel le discours libère le pouvoir de certaines fictions de redécrire la réalité ». Ricœur 1975, 11.
[40] Le Guern 1972, 82-89.
[41] Voir Schaeffer 1992, 124 sq.

du théâtre antique ou du théâtre à l'italienne, avait changé la donne jusqu'à créer un nouveau rapport entre fiction et réalité, à tel point qu'il fallait adapter une métaphore médiévale qui avait vu son sens évoluer avec le temps, suscitait un grand nombre de questions. Que se passerait-il au moment de l'apparition de nouveaux dispositifs fictionnels, qui viendraient de nouveau modifier les paramètres du rapport entre le réel et la fiction, et altérer une nouvelle fois le sens de la métaphore qui tente d'exprimer ce rapport ? La réflexion de la fiction sur le réel fonctionnerait-elle encore, ou faudrait-il, comme l'avait fait Shakespeare, la redynamiser en tirant parti d'un nouveau dispositif, de manière à en préserver l'efficacité, c'est-à-dire raviver la métaphore en fonction de circonstances nouvelles ?

### C. CONSIDÉRATIONS MÉTHODOLOGIQUES SUR L'ÉTUDE DE LA RÉFLEXIVITÉ FICTIONNELLE

Pour répondre à ces questions, j'ai employé deux méthodes complémentaires. La première consiste à étudier certaines adaptations shakespeariennes, choisies en fonction des tentatives qu'elles mettent en place pour adapter les facultés de modélisation du réel du théâtre shakespearien au dispositif cinématographique qui en modifie les conditions. Il s'agissait non pas d'être fidèle à l'œuvre – ce qui, comme les premières théories de l'adaptation cinématographique l'ont montré, constitue une gageure[42] – mais de préserver une manière spécifique, et productrice de sens, d'ancrer la fiction dans le réel, afin de réactiver la production de sens dans un contexte différent, au niveau esthétique, historique ou géographique.

La seconde méthode que j'ai suivie consiste à étudier les phénomènes de réflexivité au sein d'une pratique artistique différente, que l'on appellera cinématographique au sens le plus large du terme, puisque l'on peut considérer que, malgré certaines spécificités, la fiction télévisée reprend dans son ensemble des caractéristiques du dispositif filmique.[43] Ce qui rend cette approche nécessaire, et complémentaire de la réflexion shakespearienne, c'est l'idée que le rapport de la fiction au réel est de plus en plus un rapport d'image à image et que, dans un réel intégralement couvert par des caméras de tous types, la fiction réfléchit avant tout sur le réel en réfléchissant sur divers types d'images du réel. Par un cheminement imprévisible, l'étude de la fiction dans ce qu'elle peut avoir de réflexif m'a donc amené à caractériser son rapport au réel. Par la suite, à mesure qu'il apparaissait que le réel était de plus en plus appréhendé en termes d'image, l'étude de la fiction audiovisuelle m'a amené à l'étude de la réalité *via* une analyse de la surveillance à l'écran, parce qu'elle constitue l'un des points de passage entre la capture à visée objective du réel et sa représentation fictionnalisante.[44] Bien plus que de circonstances fortuites, ce cheminement résulte donc d'une suite d'implications nées d'une volonté d'envisager la réflexivité de l'œuvre de fiction dans le sens le plus opératoire possible, et d'utiliser l'analyse de films ou de séries télévisées pour tenter de découvrir, avec leur aide, s'il reste une part de réel par-delà les simulacres de Baudrillard. Au moment de tenter de clarifier ce parcours, et de réfléchir à sa

[42] Très rapidement, l'étude de l'adaptation cinématographique s'est détournée de la question de la fidélité, que de très nombreux auteurs ont présentée comme un faux débat. Voir *infra*, la section « Le problème des adaptations inclassables ou infidèles ».

[43] La question de l'interchangeabilité des outils d'analyse entre le domaine des études cinématographiques et celui, naissant, de l'étude des séries télévisées, et, plus généralement, la question de la proximité apparente des deux dispositifs, posent indéniablement problème. Voir *infra*, la section « Les séries : une spécificité qui reste à théoriser ».

[44] J'emprunte l'adjectif à Roger Odin, pour qui « le mode fictionnalisant se laisse décrire comme la combinatoire de 11 processus : diégétisation, monstration, narrativisation, narration, discursivisation, mise en phase, fictivisation 1, fictivisation 2, fictivisation 3, construction d'un énonciateur réel de la production et construction d'un énonciateur réel des énoncés. » Odin 2000, 64. Le plus souvent, cependant, je n'entrerai pas dans de tels détails, et je considérerai la fictionnalisation comme l'opération qui tend à transformer le réel en fiction, que ce soit dans un contexte explicitement défini comme fictionnel ou dans tout autre contexte.

cohérence, c'est la notion de réflexivité même que j'ai choisi de placer face au miroir.

### D. RÉFLEXIVITÉ ET RÉGIMES SCOPIQUES

Étymologiquement, le mot « réflexion » désigne l'action de se pencher à nouveau sur un objet, ce qui n'implique pas que cet objet du regard soit le sujet même de ce regard. Par ailleurs, le terme évoque l'image que renvoie le miroir, et condense ainsi plusieurs types de pratiques, dont celle de la contemplation de soi, mais également celle qui consiste à utiliser la surface réfléchissante pour voir le monde, tel que le sujet en perçoit l'image, sous un certain angle. On aura compris que c'est ce second cas, où le reflet dans le miroir introduit une perspective propice à la réflexion, dans le sens intellectuel du terme cette fois-ci, que j'ai choisi de privilégier. La réflexivité de l'œuvre d'art s'y exprime par rapport à l'œuvre elle-même, et produit une distance esthétique qui permet d'entrevoir son but premier : dévoiler, peu à peu, le réel derrière l'illusion, et, par la révélation de ce qui en fait l'artifice, aider à mieux voir ce réel par l'intermédiaire de la présentation qui en est faite dans la fiction.

Mon travail consiste donc à examiner les diverses structures qui régissent les relations entre le sujet percevant et différents types d'objets fictionnels ou d'images, ce que résume la définition que donne Dallas G. Denery II du régime scopique selon Christian Metz.[45] Si j'ai choisi cette définition de seconde main plutôt que de remonter au texte source où figure l'expression, ce que je ferai par la suite dans la présente note de synthèse, c'est parce qu'elle montre bien tout le potentiel analytique du concept. En effet, si Denery donne ensuite l'exemple du cinéma, dont le régime scopique est caractérisé par l'absence de l'objet vu, objet dont seule l'image est présente à l'écran, sa définition suggère que l'utilité du concept ne se limite pas à l'étude du dispositif cinématographique. Ainsi, sur le même modèle, on peut caractériser le régime scopique du théâtre par la présence de l'objet vu, et par l'imposition d'une image fictionnelle sur cet objet. Un arbre présent sur scène peut en fait inviter les spectateurs à imaginer que les personnages alentour se trouvent dans une forêt. Dans le cas de la littérature, en forçant un peu le concept, on pourrait presque parler de décalage extrême entre l'objet vu, le livre, dont la présence devient pure matérialité, et l'image projetée sur l'écran de l'âme, dont l'immatérialité fait la force évocatrice. Le décalage entre le mot « château » tel qu'il est perçu visuellement et l'image qu'il évoque invite à caractériser le régime scopique de la littérature comme fondé quasi-exclusivement sur l'imaginaire.

Pousser ainsi le concept dans ses retranchements ne relève pas que de l'exercice de style. Cela permet d'émettre l'hypothèse que la « feintise ludique » de la fiction[46] se double d'une réflexivité qui repose sur un autre type de *jeu* que le simple divertissement. Pour comprendre la fiction, il faut aussi concevoir le *jeu* qu'elle met en place comme un décalage entre ce que l'on regarde et ce que l'on voit ou croit voir, que cette illusion soit totale ou qu'elle soit le fruit d'une suspension volontaire d'incrédulité.[47] Pour mieux étudier cette fissure, dont l'ampleur fera tendre l'œuvre soit vers la recherche d'effets réalistes soit vers la réflexivité, je propose d'introduire, comme point de comparaison ou échantillon témoin, la notion de régime scopique du réel. Sur le modèle du régime scopique du cinéma tel que le présente Metz, le régime scopique du réel est caractérisé par la coprésence de l'observateur et de l'objet vu, mais également par l'adéquation supposée[48] entre cet objet et

[45] « Christian Metz [...] introduced the expression "scopic regime" to name dominant and structuring relations between observer, image and object. The scopic regime of the cinema, for example, is defined by the absence of the seen object (which simply means when we see something on the silver screen, we really only see its projected image, not the thing itself. » Denery II 2005, 9. L'auteur fait référence à Metz 1975, 44.

[46] Schaeffer 1999, 148.

[47] Selon Schaeffer, ce second cas vaut pour toute fiction. Schaeffer 1999, 199.

[48] Par commodité, on éliminera d'emblée les cas extrêmes du solipsisme ou du doute radical quant à la fiabilité des perceptions sensorielles, de peu d'intérêt pour notre étude. Quand bien même ils évoquent

son image telle qu'elle est perçue par l'observateur. Dans cette configuration qui, nous le verrons, tient de l'hypothèse de travail parce qu'elle peut se révéler utopique, la perception visuelle d'un arbre suffit à convaincre le sujet percevant qu'un arbre est bel et bien présent face à lui.

Si le concept peut paraître inutile, puisqu'il s'agit en premier lieu d'étudier l'œuvre de fiction, et donc le régime scopique qui lui est lié, il est opératoire pour étudier l'ancrage de la fiction dans la réalité. En effet, une bonne partie de mes travaux émet deux hypothèses. La première est que le régime scopique de la fiction subit des évolutions qu'il faut prendre en compte pour comprendre le fonctionnement des œuvres et des pratiques artistiques. La seconde est que, par une sorte d'effet boomerang que seuls les développements technologiques récents pouvaient permettre, le régime scopique du réel est à présent affecté par l'utilisation intensive de « prothèses » audiovisuelles.

Adopter l'angle du régime scopique permet donc de compléter ce qui, dans la réflexion sur la manière dont une pratique artistique se penche sur elle-même, concerne uniquement l'autoréflexivité. Selon ma perspective, la réflexion porte sur le régime scopique de la fiction, et s'exerce grâce à un écart entre celui-ci et le régime scopique du réel. Ainsi, du fait de la dépendance réciproque entre régime scopique du réel et régime scopique de la fiction, l'œuvre réflexive produit autant une analyse des modalités de création de l'illusion fictionnelle qu'un état des lieux du lien entre le visuel et le réel. Par ce biais, j'ai tenté de montrer que l'œuvre de fiction nous force également à réfléchir sur le régime scopique de la réalité, et sur le degré de vérité à accorder à diverses formes de perception audiovisuelle. Cela mène à l'idée, à laquelle je reviendrai plus en détail, que l'on voit de plus en plus le réel comme une fiction, non plus au sens où on le percevrait comme une vaste illusion, mais au sens où la manière dont on le perçoit s'apparente à celle dont on perçoit une œuvre fictionnelle.

L'intérêt de choisir le concept de régime scopique comme noyau pour la présente note de synthèse est donc triple. Premièrement, il peut s'articuler avec chacune de mes productions à ce jour, et présente l'avantage d'être un concept commun à mon étude du théâtre, du cinéma, et de l'adaptation cinématographique. Deuxièmement, il me permet d'aborder de manière globale et théorique une question qui revient très souvent dans mes travaux, mais à laquelle ils ne se réduisent pas : celle de la tension entre réalisme et réflexivité[49] dans les œuvres de fiction.[50] Troisièmement, et c'est sans doute le plus important, il me permet de placer mes travaux, qui portent majoritairement sur la littérature – et en particulier sur le théâtre – sur le cinéma, sur les séries télévisées, et sur les diverses formes de croisements entre ces pratiques artistiques, dans une perspective diachronique.

En effet, l'étude du régime scopique de l'œuvre de fiction permet de raisonner sur son nécessaire décalage avec le régime scopique la réalité. C'est le jeu qu'introduit ce décalage, au sens d'interstice modulable, qui permet de placer une œuvre sur une échelle allant de la recherche de l'effet de réel (réalisme/immersion) à celle de la distance esthétique (anti-illusionnisme/réflexivité). On peut donc parler non seulement, comme le font certains auteurs, de différents degrés de réalisme, mais également de niveaux de réflexivité au sein de l'œuvre, le ratio entre ces deux éléments s'organisant selon le principe des vases communicants. Or, l'existence de ce décalage, et la prise en compte de son ampleur, est ce

---

l'hypothèse d'un réel purement factice, des films comme *The Matrix* (Andy et Lana Wachowski, 1999) comptent, pour exprimer cette hypothèse, sur l'existence d'un lien stable entre le visible et le « réel », fût-il de l'ordre du simulacre.

[49] Ainsi que le rappelle Robert Stam, cette tension parcourt l'histoire de la fiction occidentale. Stam 1985, 2.

[50] Un film comme *The Angels' Share* de Ken Loach (2012) montre cependant que le réalisme n'est pas incompatible avec la distance comique. Dans ce film relativement léger, on est loin de l'atmosphère de tragédie sociale des premiers films du réalisateur. À l'échelle d'une filmographie, on retrouve cette tension entre réalisme et distanciation chez Lars Von Trier avec d'un côté les films du dogme, de l'autre, des films comme *Dogville* (2003) ou *Dancer in the Dark* (2000).

qui conduit les auteurs d'œuvres de fiction à mettre en place un certain nombre d'opérations d'adaptation. Ainsi, au niveau le plus basique, le corpus d'œuvres dramatiques shakespearien est adapté à la configuration spécifique du théâtre élisabéthain, dont il parvient à tirer à la fois réalisme (grâce à un niveau de contribution important du spectateur) et réflexivité (en fonction de ce niveau de contribution, ou « suspension volontaire d'incrédulité », et en fonction des spécificités du dispositif de l'époque).[51] Cependant, le concept prend tout son intérêt lorsque l'on prend en compte, d'un côté, l'évolution du régime scopique de l'œuvre de fiction, et de l'autre, l'évolution du régime scopique du réel, pour analyser de manière exhaustive les modalités de leur interaction.

Le premier aspect permet en effet d'étudier la fiction dans une perspective interartiale,[52] et d'examiner ce qui se produit quand on passe d'un régime scopique à un autre, celui du théâtre n'étant pas le même que celui du cinéma, malgré des similitudes évidentes. Il autorise également une approche interne à chaque pratique artistique, puisque le régime scopique du cinéma n'est pas le même que celui de la série télévisée, de même que celui du cinéma en 3D n'est pas tout à fait le même que celui du cinéma hollywoodien, et ainsi de suite.[53] La plupart des travaux classiques sur l'adaptation, qu'elle soit cinématographique ou fasse intervenir d'autres pratiques artistiques, et sur les diverses formes de la reprise, entrent dans cette première catégorie. Ils consistent à examiner les techniques employées pour passer d'un régime scopique à un autre dans le cadre d'une adaptation, ou pour tirer parti d'une évolution technologique pour doter un film, ou une pièce de théâtre, d'une nouvelle jeunesse. Il me semble que mon travail de recherche se démarque de cette première approche, en envisageant les métamorphoses de l'œuvre de fiction comme nécessaires, et en recherchant les causes de cette nécessité *via* l'examen du rapport changeant de l'homme à ce qu'il voit.

C'est de cette perspective que l'ajout d'un troisième terme au diptyque habituel régime scopique de l'œuvre source/régime scopique de l'œuvre cible tire tout son sens. Ce troisième terme est le régime scopique du réel, qui, tel que je l'ai décrit plus haut, détermine le niveau d'adéquation entre la chose telle qu'elle est perçue et ce qu'on la pense être. J'entends en effet ici le terme réel dans la définition qu'en donne Clément Rosset, pour qui « Le réel est ce qui est sans double, soit une singularité inappréciable et invisible parce que sans miroir à sa mesure. » Cette définition rappelle en effet que le réel ne peut être qu'approché, c'est-à-dire « appréhendé au plus près de sa réalité ». Elle prouve par ailleurs l'importance du régime scopique du réel dans nos tentatives pour y accéder, tout en prenant en compte « l'évidence de sa non-visibilité ».[54]

Par conséquent, l'hypothèse d'un décodage du réel en profonde mutation permet d'appréhender les transformations d'une œuvre en dépassant de simples considérations économiques ou stylistiques, pour les attribuer à une irrémédiable entropie de leur sens sous l'effet de contraintes extérieures.[55] Pour recourir à une analogie simple, il en irait de

[51] L'une des caractéristiques essentielles de ce dispositif est l'absence de séparation fixe entre la fiction et la réalité, qui induit un régime scopique naturellement distancié, où le spectateur perçoit simultanément le personnage et l'acteur qui l'incarne. Voir Mooney 1990, 2.

[52] Le terme est entendu dans le sens d'interaction entre les arts, et comme un cas particulier d'intermédialité. Voir Moser 2000, 45.

[53] En ce qui concerne la 3 D, le simple fait pour le spectateur de devoir porter une paire de lunettes permettant de révéler la troisième dimension montre bien à quel point la technique repose sur un bouleversement du régime scopique de la réalité, fruit de sa technologisation. Voir Ackerman 2011, 118.

[54] Rosset 1979, 15.

[55] Cette approche, comme je l'explique ci-après, recoupe certains aspects de la théorie de l'appropriation des œuvres littéraires, qui, comme l'ont montré Christy Desmet et Robert Sawyer, devient une nécessité lorsque l'on peut constater que le sens de l'œuvre à adapter a évolué en fonction d'un changement de contexte. Voir Desmet et Sawyer 1999, 12. Comme je l'expliquerai également, adapter l'œuvre à ce nouveau contexte nécessite souvent des modifications plus profondes que celles qui entrent dans le cadre des opérations de

l'œuvre d'art comme des films « super 8 » sur lesquels les gens de ma génération ont vu leur enfance enregistrée. Traces d'un passé révolu, ces films sont datés : le grain de leur image et les codes vestimentaires en vigueur à l'époque, entre autres, empêchent de les voir aujourd'hui comme on les aurait vus il y a 30 ans. Le visionnage doit donc s'en faire au second degré, car il est nécessaire, pour recevoir les films, de les replacer dans leur contexte d'origine, et d'ignorer le premier stade d'amusement, voire d'ironie, lié à la contemplation d'un style d'image et d'un style de vie qui ont beaucoup – certains diraient mal – vieilli. Le même phénomène se produit parfois lorsque l'on étudie, en compagnie des étudiants, un film en noir et blanc : la réaction de certains d'entre eux peut nous faire sentir que ce qui était regardable à l'époque du tournage ne l'est plus du tout. En d'autres termes, une œuvre perçue en son époque, et par le plus grand nombre, comme réaliste, peut, quelques années plus tard, paraître artificielle. Pour s'en convaincre, il suffit de songer à l'effet de panique produit par la projection de l'arrivée du train en gare de la Ciotat par les frères Lumière, et de le comparer à la manière dont le même film serait perçu aujourd'hui. Il ressort que, si l'œuvre demeure inchangée, notre manière de la voir, quant à elle, évolue indéniablement. Dans l'exemple étudié ici, il est évident que les progrès du dispositif cinématographique, au niveau de la capture de réel comme au niveau de sa projection, font qu'un effort de recontextualisation est *a priori* nécessaire pour visionner un film ancien. Dans le pire des cas, même, le film est non seulement irregardable, mais aussi « invisionnable » – avec la disparition des derniers projecteurs super huit, les films tournés dans ce format sont de fait privés d'existence, et la technologie fait que l'on ne peut plus les voir, concrètement cette fois. Cela suggère que le cinéma, par son évolution, influe sur notre façon de voir – ou de ne pas voir – les films. De ce constat, je tire l'une de mes hypothèses de travail principales, qui est que les modifications du régime scopique de l'œuvre de fiction exercent une influence sur notre manière de voir qui ne se limite pas à la perception d'un type de pratique artistique particulier (la 3D fait qu'on ne peut plus voir un film en noir et blanc de la même manière), mais empiète également sur d'autres (ainsi que le montre Babak A. Ebrahimian, de nombreux metteurs en scène de théâtre tiennent compte de l'existence du cinématographe pour adapter le régime scopique dramatique à la culture visuelle des spectateurs),[56] et possède même un impact sur notre manière de percevoir le monde qui nous entoure. Cette seconde manière d'aborder l'œuvre s'avère donc un corrélat indispensable de la première pour comprendre certaines des métamorphoses de la fiction.

### E. DOMAINES D'APPLICATION DU RÉGIME SCOPIQUE RÉFLEXIF

Dans un premier temps, je montrerai que cela permet d'aborder la réflexivité du théâtre shakespearien d'une manière différente par rapport à celle qui se pratique habituellement, c'est-à-dire en considérant que son objet premier est le régime scopique du théâtre, et que les pièces visent à caractériser ce régime comme distension et distorsion de notre vision du monde. Par la même occasion, je mettrai en évidence ce qui, dans l'autoanalyse que fait Shakespeare de sa pratique artistique, est applicable à d'autres formes, pour suggérer que la véritable postérité du théâtre shakespearien, ce qui en fait « notre contemporain » pour reprendre l'expression de Kott,[57] est la mise en place de dispositifs réflexifs universels car transposables. Je montrerai en particulier la parenté entre le système réflexif que Shakespeare met en place dans *The Tempest* et la fiction insulaire contemporaine. En effet, comme le prouvent les exemples phares que sont *Lost* (ABC, 2004-10) et *Shutter Island* (Martin Scorsese, 2010), ce genre redynamise le dispositif de la pièce pour réévaluer le rapport de l'être humain à la fiction. Il apparaîtra alors que, si la

recontextualisation de l'œuvre source. Sur la notion de recontextualisation, voir par exemple Serceau 2000, 69.

[56] Ebrahimian 2004.

[57] Kott 1962.

genèse de mes perspectives de recherche se situe bien dans l'étude du dramaturge élisabéthain, j'y ai surtout vu une confirmation que l'art opère une modélisation du réel. Cela m'a ensuite conduit à étudier les manières de pérenniser ce travail de la fiction au moyen d'adaptations cinématographiques, et à étudier parfois, dans une perspective comparatiste, plusieurs films adaptés d'une même œuvre source.

En effet, envisager l'œuvre comme rencontre entre divers régimes scopiques permet de conceptualiser, entre autres, la multiplicité des mises en scène de pièces de théâtre (des plus réalistes aux plus anti-illusionnistes[58]), et les divers types de *remakes* ou les diverses formes de reprise à l'écran. Ce deuxième cas montre que, lorsqu'on ne peut plus voir un film de la même manière qu'au moment de sa sortie, parce que le régime scopique du réel a changé, il faut le *refaire*. Plus prosaïquement, on peut aussi réaliser un *remake* pour bénéficier des capacités d'immersion nouvelles du régime scopique du cinéma,[59] ou des avantages de la forme sérielle à la télévision). Surtout, l'idée d'une interaction entre régimes scopiques permet de considérer la pratique de l'adaptation cinématographique, et plus généralement l'adaptation d'une pratique artistique à une autre, sous un angle nouveau. On peut alors considérer toute adaptation comme l'adaptation d'une œuvre à l'état d'un régime scopique à un moment précis, et non simplement comme l'adaptation du régime source au régime cible. Cela permet d'envisager le phénomène de la réadaptation, et de comprendre pourquoi on n'adapte pas *Sherlock Holmes* à la télévision comme au cinéma, et surtout pourquoi on ne l'adapte pas aujourd'hui comme il y a 50 ans.[60] De plus, cette approche est appropriée lorsqu'il s'agit d'analyser l'invention de formes d'adaptations cinématographiques aptes à conserver ou à redynamiser la réflexivité d'une œuvre source.

Ce deuxième volet de mon travail de chercheur, où l'adaptation concerne tout autant l'œuvre de fiction que celui qui reçoit des objets audiovisuels en nombre toujours croissant, et qui, par un effet d'accumulation, adapte sa propre manière de voir à celle que lui propose la fiction, mène à un troisième. Dans cette partie de mon travail, qui est aussi la plus riche en débouchés potentiels, j'envisage les nouvelles modalités de l'interaction entre le régime scopique de la fiction et le régime scopique du réel induites par l'avènement des sociétés de surveillance, des sociétés de l'écran, et des sociétés de l'information.[61] Cela part de l'observation qu'il existe aujourd'hui un ratio entre régime fictionnel et régime réel jusqu'ici impossible, voire impensable, et ce pour deux raisons principales.

La première tient à la part grandissante d'un rapport médiatisé au réel. Selon Sylvain Duguay, notre rapport à la réalité est toujours médiatisé, phénoménologiquement par nos sens et herméneutiquement par nos capacités d'interprétation, si bien que tout degré d'appréhension du réel implique un degré de théâtralisation, sans lequel la réalité ne saurait être intelligible.[62] Du fait de l'omniprésence des caméras, des écrans, et des appareils de transmission d'informations, on peut considérer que ce rapport médiatisé au réel est

[58] Empêcher la mise en place de l'illusion théâtrale est l'un des effets recherchés par Brecht, dont Guy Scarpetta rappelle qu'il a ouvert « la possibilité d'un emploi spécifique et anti-illusionniste du code [théâtral] ». Scarpetta 1979.

[59] Le dernier en date étant lié à l'apparition de la 3 D, « procédé qui immerge véritablement le spectateur dans un monde doté de la profondeur ». Lipovetsky et Serroy 2011, III.

[60] Pour le texte que j'ai rédigé sur cette question, voir plus bas, la section intitulée « L'entropie des éléments diégétiques ».

[61] Ces deux derniers concepts seront entendus dans leur acception définie par Divina Frau-Meigs, lorsqu'elle mentionne « la troisième révolution industrielle fondée sur l'information comme matière première et sur l'écran comme outil d'extraction et d'exploitation ». Divina Frau-Meigs, *Penser la société de l'écran: dispositifs et usages*, Paris : Presses Sorbonne nouvelle, 2011, 8. Concernant la société de surveillance, on se référera à la définition qu'en donne l'OCDE : « l'expression désigne des sociétés dans lesquelles les pratiques suivantes sont devenues si banales, systématiques et omniprésentes qu'elles passent inaperçues : identification, contrôle, supervision, filature, enregistrement des activités quotidiennes et des communications ou autres formes d'échanges entre individus. » *The Security Economy*, OECD Publishing, 2004, 130, traduit par mes soins.

[62] Duguay 2012, 15.

aujourd'hui bien plus cinématographique que théâtral. En effet, la lourdeur et l'immobilité des dispositifs de capture et de restitution du réel ont disparu au profit de leur portabilité et de leur ubiquité. Ainsi que le fait remarquer Bruce Barton, Paul Virilio a émis l'idée que les révolutions technologiques actuelles, sans précédent par leur vitesse et par le nombre de domaines qu'elles touchent, modifient en profondeur la manière dont nous percevons le temps et l'espace, ce qui induit une perte complète de repères.[63] Barton fait ensuite remarquer que cela induit des phénomènes d'adaptation de nos perceptions sensorielles, c'est-à-dire ce que j'ai choisi d'appeler une modification du régime scopique du réel, pour faciliter la comparaison avec d'autres régimes visuels, artistiques en particulier. Il cite à l'appui Petran Kockelkoren, pour qui les perceptions sensorielles évoluent au gré des fluctuations historiques, ce qui signifie que, en tant que points d'ancrage dans le réel, elles doivent en permanence subir une rééducation culturelle.[64] Cela implique que l'accès médiatisé[65] au réel, qui fut un temps exceptionnel car localisé, est à présent quotidien et omniprésent. Par conséquent, le cinéma n'a plus l'apanage d'un dispositif, mais seulement, au mieux, celui d'un contenu.

La seconde raison découle de la première. Elle tient au fait que la disponibilité et la facilité d'utilisation des caméras et autres écrans qui nous suréquipent donnent à chacun les moyens de médiatiser le réel, mais également de le fictionnaliser. Comme le montre par exemple Marcel Danesi,[66] il suffit de consulter certaines pages Facebook pour s'apercevoir que les individus ont vite su tirer parti de l'outil pour s'inventer une vie moins ordinaire et, dans certains cas, la vie d'un personnage de fiction.[67] Gilles Lipovetsky et Jean Serroy y voient une transformation qualitative dans notre manière d'être au monde.[68] De cette double observation, il ressort que le cinéma et la télévision perdent ce qui était, jusqu'à il y a peu, un rapport et un accès privilégiés au réel. En conséquence de quoi, ils doivent se réinventer, c'est-à-dire s'adapter à un contexte où le régime scopique du réel est de plus en plus filmique, et autorise la déformation par fictionnalisation. Comme j'essaierai de le montrer, cette inversion statistique implique de repenser les deux pôles de la fiction que sont le réalisme et la réflexivité, en fonction des nouvelles conditions qui régissent la possibilité de ces concepts relativement inchangés jusqu'ici, mais à présent bouleversés dans leurs fondements.[69]

---

[63] Barton 2012, 216.

[64] Kockelkoren 2003, 16.

[65] Lorsque j'emploie ce thème dans le présent travail, c'est dans le sens de « médiatisé par une technique audiovisuelle ». J'utilise cette acception quelque peu restrictive par commodité. Cela permet de laisser de côté certaines questions qui me conduiraient à m'éloigner de mon propos central, sans toutefois ignorer que d'autres prismes, comme les religions ou les récits non filmiques, peuvent s'interposer entre l'humain et le réel. À de nombreuses reprises dans cette synthèse, cependant, je serai amené à préciser ce que la médiatisation audiovisuelle a en commun avec ces autres types de médiatisation plus intemporels.

[66] Pour Danesi, qui lit les phénomènes Facebook et Second Life à la lumière de la théorie des simulacres de Baudrillard, les réseaux sociaux permettent, aux jeunes en particulier, de créer et de manipuler leur identité. Danesi 2010, 221.

[67] À l'inverse, les esprits malveillants ont rapidement vu comment utiliser l'autoportrait complaisant qu'un individu diffuse sur les réseaux sociaux pour lui nuire. Chez Ken Loach, dans *Looking for Eric* (2009), on trouve l'un des premiers exemples filmiques de chantage à la réputation électronique ou à la réputation sur Internet. Ce phénomène a pris de l'ampleur dans la société actuelle, avec notamment des licenciements pour cause de mauvaise (cyber)réputation.

[68] « Le formidable développement de ces réseaux – Facebook, Twitter, YouTube – ne se mesure pas en seuls termes quantitatifs : il est chargé d'une transformation qualitative, qui dit quelque chose d'inédit. » Lipovetsky et Serroy 2011, XI.

[69] Certaines des idées de ce travail, comme celle qui concerne la mise en place d'une perception médiatique du réel ou celle qui rappelle l'importance de la tension entre illusionnisme et réflexivité pour la fiction, sont indispensables pour comprendre à la fois mon approche du théâtre, celle de l'adaptation, celle du cinéma, et celle des séries télévisées. Afin de favoriser la cohérence de chaque partie, ces idées cruciales reviennent plusieurs fois à l'échelle de ce travail. Cela relève d'un choix délibéré, destiné à ménager une cohérence interne à chaque section, et à proposer ainsi des entrées multiples aux lecteurs de la présente note de synthèse.

# I. ADAPTER LA FICTION RÉFLEXIVE

## A. ADAPTATION ET RE-PRODUCTION DE SENS : MISE EN PLACE D'UNE HYPOTHÈSE

### 1. D'un système de pensée à un autre : Shakespeare et Orson Welles

#### a) L'art pour penser un état du monde.

Dans ma thèse de doctorat, j'ai tenté d'aborder les rapports entre littérature et cinéma par un biais original. Mon intention était de partir de l'exemple de Shakespeare et Welles pour tirer des conclusions théoriques sur l'adaptation cinématographique. J'ai par la suite choisi des objets d'étude en espérant vérifier et affiner l'idée qui est au centre de cette thèse, et qui concerne les rapports entre pratique artistique et production de sens.

Qu'adapte-t-on quand on adapte Shakespeare au cinéma ? En reposant une question dont la réponse pouvait paraître évidente, je suggérais que, lorsque l'on adapte Shakespeare au cinéma, on n'adapte pas uniquement les textes du dramaturge, et peut-être pas non plus seulement ses pièces. Mon intuition était que, dans le processus d'adaptation, certains éléments ne proviennent pas directement ou explicitement de l'œuvre source, sans toutefois constituer des ajouts par l'auteur de l'œuvre cible. Mon doctorat étudie l'adaptation de corpus à corpus, puisque j'y établis un réseau de correspondances globales entre l'œuvre de Shakespeare et celle de Welles. L'une des conclusions principales que j'y formule est que Welles adapte au cinéma un système de pensée qu'il puise chez Shakespeare. Pour parvenir à ce constat, j'ai dans un premier temps caractérisé cette pensée shakespearienne en la faisant résulter du système réflexif que construisent les pièces.

Mon travail s'inscrit donc dans le sillage d'une conception de l'art où l'œuvre produit une réflexion sur son époque. Reflet et vecteur de la pensée de son temps, elle peut exprimer, de manière indirecte ou moins explicite, ce que des penseurs contemporains formulent de façon théorique. Pour Hegel, en effet, l'art est l'un des vecteurs de la réalisation de l'Esprit. Il fait état d'un degré de réalisation de l'Esprit absolu, et reflète donc un stade de l'histoire des idées.[70] C'est en ce sens que j'ai étudié, dans cette thèse, l'« esprit » de l'œuvre source et celui de l'œuvre cible. J'ai donc considéré l'ensemble des pièces du dramaturge comme l'équivalent d'un système philosophique. J'y ai repéré certains traits nietzschéens,[71] symptômes de leur ancrage dans une époque prémoderne caractérisée par la perte des valeurs et des points de repère traditionnels. En analysant les changements en cours, les pièces s'efforçaient donc de recréer un ancrage dans le réel.[72] J'ai ainsi soutenu que la filmographie de Welles, au-delà des trois adaptations shakespeariennes que sont *Macbeth* (1948), *Othello* (1952) et *Chimes at Midnight* (1966), s'inspirait avant tout du corpus shakespearien pour chercher à réutiliser ses mécanismes d'ensemble, afin de *mettre en fiction* un nouvel état du réel. J'ai donc montré que le système filmographique de Welles comprenait lui aussi des traits nietzschéens, que j'ai attribués à sa reprise de techniques réflexives shakespeariennes. J'ai ensuite suggéré que le réemploi de ces techniques analytiques se justifiait par la conscience qu'avait Welles de vivre une nouvelle époque de profonds bouleversements, comparable en cela à l'époque prémoderne. Dans le cadre de cette démonstration, j'ai utilisé l'outil esthétique du baroque

[70] Hegel 1997.

[71] Sur ce point, voir un ouvrage postérieur à mon travail de thèse : Jamet 2009.

[72] Ici comme dans la suite du présent travail, j'utilise le terme « ancrage » dans un sens proche de celui que lui donne Barthes dans son analyse des relations texte/image. Pour Barthes, le texte « ancre » notamment l'image en aidant son spectateur à « choisir *le bon niveau de perception* » (Barthes 1964, 44). De la même manière, un grand nombre des œuvres fictionnelles étudiées ici visent à recréer des repères perceptifs, dans un contexte qui favorise leur évanescence, voire leur disparition.

comme point de comparaison entre les deux époques. J'ai enfin montré que cette nouvelle déstabilisation, comparable à l'angoisse de ne pas distinguer le faux du vrai qui caractérise l'époque élisabéthaine, provient de l'avènement du « tout image » et du « tout fiction ».[73]

### b) Adaptation et re-production de sens.

L'une des idées principales de ce travail est qu'une part de l'adaptation vise à mettre une œuvre en adéquation avec un contexte spécifique.[74] L'œuvre cible ne se contente donc pas de reproduire un sens initial. En analysant la manière dont Welles transpose une pensée au cinéma, j'ai en effet observé qu'il la redynamisait afin de lui faire produire de nouveaux résultats. Cela m'a permis d'élaborer une différenciation fondamentale pour comprendre le processus d'adaptation, en distinguant d'un côté la *reproduction* du sens associé à une œuvre source par l'œuvre cible, et de l'autre, des mécanismes qui visent à une *re-production* de sens, toujours par l'œuvre cible, mais au moyen d'une réactivation du système réflexif de l'œuvre initiale. Dans ce second cas, le sens n'est pas que transposé : il fait l'objet d'une mise à jour en fonction du contexte culturel, ontologique, politique ou esthétique dans lequel vient s'insérer l'adaptation. De ce fait, l'œuvre source peut se trouver modifiée, parfois dans ce qui semble lui être le plus propre. C'est même une condition indispensable à l'actualisation de son sens. Cette approche présume qu'une partie du sens de l'œuvre source peut être perdue, parce que des évolutions historiques, culturelles, ou techniques, en ont rendu certains éléments caducs ou *imperceptibles*, au sens fort du terme. En revanche, cette perte peut être compensée par une réactivation analytique, au terme de laquelle l'œuvre, si elle peut en paraître altérée, est néanmoins plus apte à penser son nouveau contexte.[75]

## 2. Faiblesses de l'approche et modifications méthodologiques

### a) Comment adapter un dispositif pensant.

Assez rapidement, j'ai tiré les leçons des imperfections de l'approche que j'avais développée dans cette thèse. En particulier, j'ai vite considéré que l'utilisation d'un point de comparaison philosophique entre deux auteurs, si elle permettait de mieux comprendre leurs pensées respectives, m'évitait de m'intéresser aux mécanismes qui président à l'apparition de ces mêmes pensées. En effet, comment parler de l'adaptation comme re-production de sens sans analyser au préalable la manière dont l'œuvre source produit la signification que l'on peut lui attribuer ? Pour répondre à cette question, je me suis penché

---

[73] Dans un ouvrage que je serai amené à réutiliser, Lipovetsky et Serroy montrent bien l'ampleur des bouleversements occasionnés par l'avènement de l'écran global. Ils jugent, par exemple, que « le monde, à l'évidence, a changé [et qu'] il faut trouver un autre langage pour en rendre compte. » (Lipovetsky et Serroy 2011, 20). Dans leur ouvrage, la perte des repères habituels liée à la surexposition aux écrans et aux caméras s'exprime sous forme de questions : « Quels sont les effets de cette prolifération d'écrans en matière de rapport au monde et aux autres, aux corps et aux sensations ? » (10) ; « Jusqu'où la vie même de l'homme contemporain se trouve-t-elle restructurée par cette pléthore d'écrans ? » (10-11). Ces interrogations donnent pour l'instant lieu à peu de réponses théoriques. Par contre, les œuvres de fiction, et notamment celles sur lesquelles j'ai porté mon attention, se sont déjà approprié ces questions.

[74] Le mot « contexte » n'est pas uniquement entendu dans un sens géographique.

[75] Comme je m'en suis aperçu par la suite, cette idée recoupe le concept de tiers interprétant développé par Clerc et Carcaud-Macaire : « Dans le cas de l'adaptation, on postule que le discours filmique fait intervenir une sorte de mécanisme de réglage qui ajuste le sens sous l'impulsion surdéterminante des circonstances propres au contexte de sa production et de sa réception. On propose d'appeler ce mécanisme tiers interprétant. Recourir à la notion globalisante de tiers interprétant permet d'intégrer la dimension collective, qui s'affirme au travers de la médiation du cinéaste, du contexte génétique du film et de sa modélisation par le médium iconique » (Clerc et Carcaud-Macaire 2004, 91). Cette approche permet aux auteurs de conclure que l'adaptation, loin de se réduire à la « simple reproduction de […] contenus, […] est, en soi, une opération de création culturelle » (Clerc et Carcaud-Macaire 2004, 94) et qu'elle propose « une production de sens spécifique », (Clerc et Carcaud-Macaire 2004, 94) ce qui rejoint assez largement l'idée de *re-production* de sens telle que je l'avais élaborée dans mon travail de doctorat.

de plus près sur l'enracinement de chaque œuvre (source/cible) dans son contexte.

Il est courant d'envisager l'adaptation comme une recontextualisation. C'est ce que font Jeanne-Marie Clerc et Monique Carcaud-Macaire :

> Le texte original se donne à lire à travers une réécriture qui présuppose une lecture dans laquelle s'inscrit le mode d'appropriation spécifique d'un individu, lui-même inscrit le plus souvent dans un autre temps et un autre espace. À travers cette lecture, c'est aussi tout une société qui se dit par l'intermédiaire de ce qu'elle reconnaît dans le texte initial, mais aussi de celle qu'elle n'en retient pas.[76]

Un certain nombre d'opérations d'adaptation sont donc liées à un changement de contexte géographique et temporel : faute de subir des modifications, une œuvre peut s'avérer inadaptée à certaines cultures ou à certaines époques. Selon Clerc et Carcaud-Macaire, l'adaptation peut proposer un remède à cette perte de sens, si on la considère comme réactivation d'un dispositif existant, visant à lui faire produire des significations nouvelles en fonction de circonstances différentes.[77] Pour compléter, et je l'espère améliorer, le travail ébauché dans mon doctorat, j'ai donc considéré l'adaptation non plus comme transposition de système de pensée à système de pensée, mais de dispositif pensant à dispositif pensant. J'ai d'abord utilisé cette approche dans un article consacré à *Interview with The Vampire* (Neil Jordan, 1994), où j'ai montré ce qu'il advient d'un élément réflexif, l'absence de reflet dans le miroir de Dracula, lorsque les vampires apparaissent sur grand écran.[78] J'ai alors émis l'idée que la fonction des vampires de cinéma pouvait être de renvoyer une image de surhomme au spectateur, et de proposer ainsi un *reflet* qui soit aussi vecteur de *réflexion*.

### b) Vérification par changement de corpus et stratégies de remédiation : Shakespeare et Mankiewicz

Pour affiner cette manière d'aborder les processus à l'œuvre lors de l'adaptation du théâtre au cinéma, j'ai ensuite examiné le rapport entre l'œuvre de Shakespeare et celle d'un autre cinéaste.[79] Je souhaitais prouver, à travers l'analyse de quelques extraits de films, que la filmographie de Joseph Mankiewicz possède des caractéristiques shakespeariennes. L'originalité de ce travail est qu'il montre que l'aspect shakespearien de l'œuvre de Mankiewicz ne se résume pas à des sujets (adaptation de pièces de Shakespeare, comme c'est le cas pour *Julius Caesar* [1953] et en partie pour *Cleopatra* [1963]), à des références ou citations (même si ce procédé est employé), ni même à des thèmes (cet aspect a été traité, et les thèmes shakespeariens chez Mankiewicz sont assez évidents). Au contraire, la filiation réside dans une certaine utilisation de la forme d'expression artistique qui vise à mettre en place des procédés esthétiques permettant une réflexion sur l'art. Plutôt que de me concentrer sur la mise en abyme, qui figure en bonne place à la fois chez le dramaturge et chez Mankiewicz, j'ai analysé un aspect plus précis de l'œuvre de ce dernier, qui possède l'avantage d'être aussi un thème shakespearien. Le thème en question, celui de la prophétie, fait en effet l'objet d'un traitement qui, chez l'auteur dramatique comme chez le cinéaste, vise à le replacer dans une stratégie réflexive. Si la prophétie shakespearienne prend toujours son sens par rapport au théâtre, chez Mankiewicz, c'est sur le cinéma qu'elle permet de raisonner. Le traitement de ce point commun s'est donc avéré approprié pour opérer une distinction entre la présence d'un thème shakespearien chez un réalisateur et, phénomène beaucoup plus intéressant, l'utilisation réflexive d'un thème shakespearien par

[76] Clerc et Carcaud-Macaire 2004, 11. Sur la recontextualisation, voir également Lane 2010, 157-8.

[77] Ainsi, les auteurs considèrent que l'œuvre source et l'œuvre cible constituent chacune un « système spécifique », et que l'adaptation engendre « un nouvel état du système » de l'œuvre adaptée. Celle-ci est considérée comme un modèle, une trame dont on peut garder les grandes lignes afin d'en tirer de nouvelles conclusions. Clerc et Carcaud-Macaire 2004, 12.

[78] Lefait 2005 a.

[79] Voir Lefait s.d. a.

ce réalisateur.

La méthode employée dans ce travail semblable par son approche à mon doctorat m'a très tôt paru plus constructive, car plus structurée. J'ai attribué ce bénéfice au fait que j'étais parti d'une analyse de la prophétie comme un vecteur de réflexivité caractéristique du corpus shakespearien. Comme préliminaire à une étude de l'adaptation qui soit susceptible de prendre en compte l'équilibre entre réalisme et réflexivité d'une œuvre, j'ai donc entrepris d'analyser en détail, pour chaque adaptation étudiée, le dispositif de production de pensée de l'œuvre source. Cela m'a conduit, par diverses étapes, à caractériser de manière sommative les éléments distinctifs de la réflexivité shakespearienne.[80]

### b) Le régime scopique comme troisième terme indispensable

En privilégiant l'étude de l'adaptation cinématographique du théâtre shakespearien, je n'ai pas choisi un corpus uniquement par affinité. Je souhaitais ce faisant associer le dispositif théâtral à l'utilisation d'un régime scopique particulier, et analyser ainsi les possibilités induites par le passage d'un régime scopique direct à un régime scopique médiatisé. Car comme le montre Noël Nel, il existe un « régime scopique inhérent à [chaque] type d'image ». Pour Nel, tout spectateur est « inévitablement tributaire de dispositifs de monstration qui sont à la fois des agencements techniques de plus en plus automatisés, des investissements économiques de plus en plus puissants, et des opérations symboliques construisant le regard. Il est enfin inséré dans les "habitus perceptifs" propres aux médias de son temps ».[81] Pour s'interroger sur le passage du théâtre au cinéma, il est donc indispensable de se pencher au préalable sur leurs régimes scopiques respectifs, et sur les habitus perceptifs qu'ils génèrent et utilisent à différentes époques. Ou, pour reprendre les termes de Deleuze, « Il s'agit de faire surgir les types historiques de regards déployés par les médias successifs : regards en situations, répartitions du visible et de l'énonçable, variations et ruptures, processus de déstructuration / restructuration ».[82]

L'avantage de cette approche est qu'elle permet d'aborder, en se concentrant sur une transposition du visuel au visuel, la manière dont l'œuvre et son adaptation analysent une culture qui est moins littéraire que « de l'image ». L'introduction de la notion de régime scopique permet donc d'approfondir le rapport de l'être humain à un « monde confondu désormais avec ses images », pour reprendre l'expression de Clerc et Carcaud-Macaire, sans toutefois résoudre, comme le font ces auteurs, les problèmes générés par cette indiscernabilité au moyen de l'idée d'une « écriture transmodale ».[83] Il me semble en effet que si, ainsi qu'elles le font remarquer, l'adaptation fait s'affronter deux « visions du monde »,[84] elle sera d'autant plus apte à produire une réflexion sur ce qui constitue notre *Weltanschauung* qu'elle s'interrogera sur la manière dont évolue une culture scopique.

### c) Le problème des adaptations « inclassables » ou « infidèles »

En outre, cette perspective permet de mieux comprendre pourquoi une adaptation shakespearienne peut sembler très éloignée de la pièce d'origine et néanmoins fonctionner. La raison en est qu'elle adapte non pas le texte en tant que tel, mais son mécanisme signifiant. En participant à cette réactivation, l'adaptation révèle son véritable intérêt par rapport à la littérature passée à la postérité, qui consiste non pas à la muséifier ou à la mettre sous verre, mais à montrer à quel point elle est liée à chaque époque ou à chaque lieu. Pour essayer de pousser ce raisonnement jusqu'au bout, il était pertinent d'étudier des

[80] Voir *infra*, la section intitulée « Le dispositif réflexif shakespearien ».
[81] Nel 1999, 79.
[82] Deleuze 1985.
[83] Clerc et Carcaud-Macaire 2004, 187-92.
[84] Clerc et Carcaud-Macaire 2004, 13.

films qui ne conservent en apparence rien de l'œuvre de Shakespeare, en essayant néanmoins d'y retrouver l'utilisation réflexive de la pratique artistique qui caractérise son théâtre. Ma conception de l'adaptation a donc évolué à mesure que se présentaient des films qui résistaient à une analyse incluant les notions de reproduction, de transposition, de traduction, voire de recontextualisation. Surtout, la méthode personnelle élaborée évite les faux débats sur la « fidélité » de l'adaptation.[85] En effet, comme l'a montré Thomas Leitch, il est vain de croire qu'une adaptation puisse être fidèle à une œuvre source.[86] Analyser ces adaptations problématiques permet de transcender dès le départ cette question. J'ai donc assez vite suggéré qu'un aspect extérieur parfois étrange pouvait résulter d'une évolution destinée à pérenniser des œuvres qui, faute de ces transformations formelles, risqueraient de perdre leur sens.

Selon la méthode d'analyse que j'ai mise au point, l'adaptation de la réflexivité de l'œuvre initiale implique des modifications qui ne se limitent pas à la recherche d'équivalences entre procédés théâtraux et cinématographiques. C'est la raison pour laquelle certaines œuvres que j'ai étudiées sont tantôt considérées comme des adaptations « libres », « modernes » ou « indirectes »,[87] tantôt privées de l'étiquette « adaptation », faute d'une ressemblance suffisante avec un original que l'on peine parfois à identifier. Ce n'est qu'il y a peu qu'ont été créées de nouvelles catégories dans lesquelles ces adaptations peuvent entrer.[88] Très tôt, j'ai cependant montré la richesse particulière des adaptations qui s'éloignent beaucoup, du moins en apparence, de l'œuvre initiale. J'ai donc suggéré que les termes à connotation souvent péjorative employés pour les décrire, qui s'opposaient à des modalités de l'adaptation plus directes et plus simples à analyser, méritaient d'être corrigés suite à une réhabilitation de ces œuvres, qui justifierait l'emploi d'une terminologie plus appropriée. C'est en fonction de cet impératif que j'ai élaboré le concept d'adaptation scopique, auquel je consacre un développement ultérieur.

### d) Élaboration d'une méthode d'analyse personnelle.

Dans l'ensemble de mes travaux, la revalorisation de ces adaptations insolites s'appuie sur la méthode analytique revue et corrigée après mon doctorat. Dans sa version la plus aboutie, elle consiste à caractériser la réflexivité de l'œuvre source et à décrire la réflexion qu'elle produit, pour m'interroger ensuite sur les stratégies déployées par un réalisateur pour préserver ou réactiver ces deux aspects. Cela m'amène, dans un troisième temps, à caractériser la réflexion *re-produite*, c'est-à-dire celle qui porte sur le contexte d'arrivée plutôt que sur le contexte de départ. C'est le second moment de cette étude en trois temps qui me permet de mettre en évidence la présence de processus d'adaptation originaux. Ces techniques adaptatives présupposent, entre autres démarches visant une fidélité à l'œuvre source qui dépasse l'idéal de la copie sous une autre forme, l'invention d'une forme adaptée au traitement de l'œuvre initiale, l'utilisation d'un ratio entre

[85] La fidélité au texte et à l'intrigue, par ailleurs, est bien souvent destinée à mettre en valeur les apports du film par rapport à l'œuvre littéraire. On trouve ce type de démarche chez Richard Linklater. Dans *A Scanner Darkly* (2006), il prend le parti de la fidélité extrême au texte, pour focaliser l'attention du spectateur sur les apports visuels de son film par rapport au contenu du roman dont il est tiré. Il prendra, plus tard, le parti inverse, dans *Before Midnight* (2013), en créant un film reposant uniquement sur des dialogues, film centré sur un auteur en décalage avec le réel, dont les processus créatifs sont quasiment uniquement fondés sur la distanciation esthétique. Dans le film, le verbiage exprime un tel décalage.

[86] Leitch 2003, 161. Il semblerait cependant que cette question revienne à l'ordre du jour, et qu'on la réexamine, notamment à la lumière du concept d'adaptation créative (sur ce point, voir l'introduction de James Welsh à l'ouvrage *Redefining Adaptation Studies*, dans Cutchins et. al. 2010).

[87] Faute d'expression consacrée en français, je préfère ces termes, et en particulier le dernier, à toute autre terminologie inspirée des expressions habituellement employées en anglais (« *loose adaptation* », qui s'oppose à « *straight adaptation* », mais dont la connotation me semble trop négative) en ce qu'ils ne font pas du constat qu'il existe des différences majeures entre le film et l'œuvre adaptée un critère d'évaluation de l'adaptation cinématographique.

[88] Voir notamment Frus et Williams 2010; Ryle 2014; Burt et Yates 2013.

subjectivité et objectivité propre au dispositif cinématographique, et la prise en compte des spécificités de la création cinématographique par rapport à la création littéraire. Avant de présenter plus en détail ces types d'adaptations, il convient de revenir sur les aspects de la réflexivité shakespearienne qu'elles cherchent à transposer, et qui justifient les ressources originales et parfois déconcertantes qu'elles déploient.

## B. LE DISPOSITIF RÉFLEXIF SHAKESPEARIEN

### 1. *The Tempest*, aboutissement du dispositif réflexif

#### a) L'île comme dispositif réflexif.

Le problème ainsi posé, j'ai d'abord essayé de comprendre pourquoi la faculté de la réflexivité artistique à produire une vision scientifique du monde est souvent laissée de côté au profit d'une réflexivité de l'art sur l'art. Pour ce faire, j'ai procédé de manière rétroactive, en supposant que cet aspect important de la réflexivité artistique est peut-être négligé parce que la réflexivité littéraire est plutôt considérée comme provenant de techniques textuelles ou narratives que comme issue d'un travail sur la vision. À l'inverse, j'estime nécessaire de me concentrer sur l'aspect scopique du théâtre pour comprendre la nature de son travail maïeutique sur le réel.

Dans le cadre de ce retour aux sources, je me suis efforcé de tirer au mieux parti d'une difficulté rencontrée au fil de mon parcours de chercheur. Recruté comme maître de conférences à l'université de Corse, je me suis trouvé de fait intégré à une équipe d'accueil pluridisciplinaire. Cependant, dès l'année suivante, cette équipe a été dissoute au profit d'une Unité Mixte de Recherche (UMR « LISA » : Lieux, Identités, eSpaces et Activités).[89] Cette UMR a de suite imposé aux chercheurs des thèmes très précis, autour de la notion d'insularité. Malgré la refonte de certains de mes axes de travail, et l'élaboration de plusieurs projets correspondant à ce que la structure imposait, il ne m'a pas été permis de faire partie de cette unité, ce qui m'a conduit à formuler une demande d'intégration au CREA (EA 370 - Centre de Recherches Anglophones - Université Paris Ouest Nanterre La Défense). C'est en tant que membre de cette équipe que je prépare aujourd'hui l'Habilitation à Diriger des Recherches, avec l'immense satisfaction d'y trouver l'ouverture dont je n'ai pu bénéficier sur mon lieu d'enseignement.

Ce changement d'équipe n'était pourtant pas une fuite – tout au plus une forme d'exil intellectuel. J'ai conscience que l'évolution de l'université amène les enseignants-chercheurs à accomplir, et plus encore à encadrer, des travaux portant sur des domaines qui ne sont pas tout à fait les leurs. Cela explique en partie la diversité des sujets et des objets que j'ai abordés. Fort de ce constat, j'ai tenté de déterminer en quoi le fruit de mes travaux antérieurs et présents pouvait être utile à l'exploration des axes de recherche de mon université d'exercice, et surtout des étudiants qui, placés sous ma direction, sont eux-mêmes invités à creuser ces pistes. En rapport avec une réflexion personnelle sur le caractère spéculatif de l'œuvre d'art, j'ai donc proposé que les travaux du séminaire « Îles, Insularité, Identité » soient consacrés non pas à la manière dont la fiction utilise l'espace insulaire pour planter un décor paradisiaque ou infernal, faisant ainsi référence à un imaginaire qui lui préexiste, mais à sa capacité à créer un espace insulaire original de manière à en tirer un parti spécifique. Cette recherche complémentaire a vu sa première concrétisation lors d'une conférence programmatique, dont le texte a été publié sous le titre « Surveiller et unir: de l'île comme dispositif visuel dans *The Tempest* de William Shakespeare. »[90]

#### b) L'île microcosme d'un monde théâtral.

[89] http://umrlisa.univ-corse.fr/

[90] Lefait 2012 b. Pour les suites que j'ai données à ce travail préliminaire, voir *infra*, la section intitulée « Insularisation du monde, sérialisation de la fiction ».

Le choix d'un décor insulaire peut faciliter une réflexion à plus grande échelle, portant sur une partie du monde voire sur le monde entier. Un raisonnement similaire peut s'appliquer terme à terme au théâtre élisabéthain. C'est cette intuition née d'une réflexion sur la fiction insulaire qui m'a encouragé à revenir sur certaines pièces de Shakespeare pour les considérer, une fois mises en scène, comme des *outils de modélisation*. Selon ce point de vue, leur fonctionnement repose sur le principe d'une miniaturisation du monde qui en facilite la connaissance. J'ai donc suggéré que, dans *The Tempest*, Shakespeare utilise le dispositif théâtral élisabéthain de manière à bénéficier de son essence fractale. La scène condense la totalité de l'espace insulaire sur lequel règne Prospero. Cet espace est lui-même un monde en miniature, sous l'emprise d'un mage aux qualités démiurgiques, avatar d'un autre magicien qui approche du divin : Shakespeare lui-même.

L'un des apports essentiels de ce travail consiste à démontrer quel parti Shakespeare tire des possibilités de changement d'échelle induites par la configuration spécifique du théâtre élisabéthain. Le dramaturge fait souvent référence à la notion de correspondance entre le microcosme et le macrocosme, notion qui parcourt la culture élisabéthaine. Peu nombreux sont les auteurs, cependant, qui montrent que le théâtre shakespearien ne fait pas que refléter les correspondances présumées entre l'infiniment grand et l'infiniment petit. En effet, Shakespeare utilise le dispositif dramatique afin de produire un tel réseau d'analogies, en passant, *sur scène*, du microcosme au macrocosme.[91] Le « cockpit » élisabéthain est en effet conçu comme l'enchâssement de plusieurs formes gigognes, dont l'utilité est dictée par la formule qui accueille le spectateur à son entrée dans l'édifice : *Totus mundus agit histrionem*. L'arène de la fiction est ainsi définie comme un lieu où l'observateur apprend à voir le monde comme une vaste comédie, mais où il doit aussi, en retour, considérer la scène comme un monde en miniature.

Envisager la réflexivité théâtrale comme le fruit d'un dispositif permet donc de caractériser la manière dont certaines pièces, à l'image de *The Tempest* qui constitue l'exemple le plus abouti de cette démarche analytique, tirent bénéfice des modalités de l'interaction entre spectacle et spectateurs. Cela permet aussi de mieux cerner le lien spécifique que Shakespeare établit entre le monde et sa représentation, pour produire une réflexion qui porte non seulement sur l'art dramatique mais qui, en sus, l'excède pour appréhender sa connexion avec le réel. Cette analyse d'un théâtre shakespearien tout entier tourné vers l'élaboration d'un dispositif expérimental m'a permis de relever certains traits récurrents, et de montrer l'intérêt particulier du dramaturge pour les échanges visuels qui participent de la représentation théâtrale. Cela m'a peu à peu conduit à me concentrer sur la dimension scopique de la réflexivité dramatique.

## 2. Le verbe pour susciter un regard déformant

### a) Le verbe re-créateur.

Pour étudier comment la réflexivité produite par un texte peut produire, en complément, une réflexivité scopique, je suis revenu sur la nature de l'interaction entre verbal et visuel au théâtre. Cette approche implique de revenir aux fondamentaux de l'étude théâtrale, tels qu'on les trouve par exemple chez Anne Ubersfeld. Ubersfeld insiste sur l'importance d'analyser le théâtre comme une interaction entre le visible et l'audible plutôt que comme un texte.[92] Le modèle d'Ubersfeld, appliqué aux pièces de Shakespeare, permet de mieux en caractériser certains aspects. Dans le théâtre shakespearien, le verbal est destiné à produire une *vision* des choses. Le texte aide par exemple le spectateur à fournir l'effort d'imagination qui l'amènera à visualiser la bataille d'Azincourt, alors qu'elle ne sera symbolisée sur scène que par quelques chevaux de bois. De plus, les images shakespeariennes génèrent une vision du réel qui fait du dispositif dramatique un ensemble

[91] Voir Brawley 1995, 34.
[92] Voir plus haut, note 30.

de processus cognitifs.[93] Dans le cadre d'un dispositif théâtral considéré comme expérimental, Shakespeare prend pour objet d'expérience cette manière dont le verbal est à la base d'une déformation du réel qui peut en promouvoir la connaissance.

### b) Le théâtre, bâtard du réel ?

Ainsi que je l'ai rappelé dans l'introduction à un ouvrage collectif sur la bâtardise au cinéma, l'art dramatique utilise donc les mots pour altérer le réel.[94] C'est ce que l'on peut par exemple voir dans *King Lear*.[95] L'erreur tragique du personnage consiste en effet à mal comprendre l'interaction entre mots et images. Lear assimile le visible à l'étant, et néglige ainsi la possibilité que la distance par rapport au perçu transforme le faux en vrai, l'imaginaire en actuel.[96] En complément de l'insistance sur l'erreur d'interprétation qui conduit le souverain déchu et déçu à sa perte, Shakespeare montre comment l'imagination vient s'interposer entre ce qui est perçu et ce qui est considéré comme vrai. Surtout, le dramaturge met ce phénomène en rapport avec le statut du spectateur de sa pièce. Le régime scopique du théâtre est donc décrit comme générateur d'une forme bâtarde de l'étant, sous-produit illégitime de la réalité qui vivrait sur lui en se nourrissant de sa sève, tel un parasite.[97]

### c) Réapprendre à voir (par) le théâtre.

La trajectoire de Lear montre ainsi qu'un réapprentissage est nécessaire pour vivre dans un monde devenu théâtral. Ici, contrairement à ce qui se passe dans *Coriolanus*, voir le monde comme un théâtre n'implique pas la disparition du monde réel.[98] Dans *Coriolanus*, en effet, le personnage éponyme est confronté à une comédie humaine radicale. Il en résulte une mise en garde contre un regard qui, suscité verbalement, théâtralise le monde. Dans cet univers auquel sa sincérité terre-à-terre le rend inadapté, il n'est point de salut pour Coriolan, qui ne sait se plier à l'art du faux-semblant. *Coriolanus* met donc en évidence le danger principal associé à l'utilisation du régime scopique de l'art dramatique : la possibilité d'une interprétation superficielle de ce qui est montré. Binôme indispensable de *Coriolanus*, *King Lear* examine la possibilité de recréer ce lien distendu avec le réel.[99] La tragédie suggère en effet que, pour compenser une théâtralisation du monde qui en déforme la perception visuelle, il faut procéder à un ajustement de distance focale. C'est l'une des conclusions amères de cette œuvre où l'accès à une meilleure vie est conditionné par l'adoption d'une meilleure vue, résumée dans l'injonction de Kent au souverain : « See better ! » (1.1.159).

## 3. Régime scopique dramatique et régime scopique du réel.

En plus d'une réflexion de l'art sur l'art, le théâtre shakespearien propose donc une dissection de la manière dont la perception visuelle nous relie au réel. C'est ce qu'a

[93] L'adjectif « cognitif » a d'ailleurs été récemment appliqué à l'œuvre de Shakespeare dans l'appel à communications d'un séminaire qui se tiendra lors de la conférence « Shakespeare 450 ». La citation utilisée pour illustrer le but du séminaire (« In this distracted globe ») montre bien, d'un côté, que l'objet de connaissance visé est le monde dans sa globalité et, d'un autre côté, que la perspective scientifique est inséparable du divertissement au sein du théâtre du Globe, dont le public doit être à la fois éduqué et distrait, conformément à l'idéal classique du *docere delectando*.

[94] Lefait et Ortoli 2012, 8-9.

[95] Les multiples domaines d'application du concept de bâtardise à cette pièce sont par ailleurs étudiés dans Brailowsky 2009.

[96] Lefait 2008, 105-107.

[97] Chez Jenn Stephenson, on trouve une analyse de la scène de la falaise de Douvres dans *King Lear* qui mène à des conclusions similaires. Stephenson 2008, 32-39.

[98] Voir Lefait 2006, 136-7.

[99] Voir Lefait 2008, 106-7.

également montré Jenn Stephenson,[100] qui considère que le régime scopique du théâtre est une déformation du régime scopique du réel, au sens où il lui surimpose une perspective. C'est en cela que le régime scopique de l'art dramatique est par nature réflexif : le point de vue qu'il donne sur le réel, parce qu'il en déforme la perception, conduit parfois à mieux le cerner. Dans ce cas, comme dans celui de l'anamorphose, la distorsion est productrice de connaissance.[101] Le réel, qui reste opaque s'il est vu sous un certain angle, peut dévoiler une richesse insoupçonnée, des structures sous-jacentes, et révéler certains de ses mystères, lorsqu'il est abordé depuis le bon point de vue

Ma contribution à l'étude de la réflexivité shakespearienne consiste à relier cette réflexivité anamorphotique à une vision analytique mais aussi *totalisante* du monde. Dans *King Lear* comme dans l'ensemble des pièces de Shakespeare, la portée de la réflexivité s'étend de la scène au cosmos. Cette dimension de la cognitivité théâtrale est cruciale pour une culture élisabéthaine caractérisée par le doute, et par une sensation de basculement non pas dans l'inconnu, mais dans un monde connu devenu néanmoins incompréhensible.[102] Dans son adaptation récente de *The Tempest* (2010), Julie Taymor met en évidence cette dimension scopique, *via* un traitement que l'on pourrait appeler proto technologique.[103] En effet, dans le film, Prospera (le personnage masculin de la pièce est ici féminin) est équipée d'un appareil optique constitué de lentilles et de miroirs. Cet artefact ne se contente cependant pas d'amplifier l'hypervision qui caractérise Prospero dans la pièce. Il évoque la possibilité, grâce à la lentille, d'approcher ce qui est infiniment lointain, ou d'agrandir l'infiniment petit. Grâce à cet appareil, Prospera contemple même les astres, et va jusqu'à en contrôler la course. Taymor propose donc une version « technologiquement assistée » des changements d'échelle qui caractérisent le dispositif de la pièce. La science du personnage reflète les variations de taille qui caractérisent l'anamorphose théâtrale. L'insistance du film sur les techniques visuelles qui se trouvent aux sources du pouvoir de Prospera répond de plus aux préoccupations d'une époque élisabéthaine où l'élaboration de prothèses oculaires faisait l'objet d'un grand étonnement.[104] Dans *The Tempest*, la trajectoire de Prospero est par ailleurs calquée sur celle de Shakespeare, qui retourne au réel, et abandonne le pouvoir de déformation de l'étant que lui procure l'art dramatique. Dans son renoncement final, Prospero abandonne plus qu'une baguette magique ou qu'un savoir livresque. Il cesse avant tout d'exploiter un régime scopique fictionnalisant, qui lui accorde une mainmise sur le réel. C'est donc avant tout une certaine modalité du regard qui lui donne le pouvoir et le relie au dramaturge.

## 4. L'art dramatique au prisme de la surveillance (Foucault, Banu).

### a) Jeux de pouvoir et échanges visuels au théâtre.

Suite à l'étude *The Tempest*, il m'a paru nécessaire de reprendre l'économie des échanges visuels au théâtre en leur associant la notion de pouvoir. Cela m'a conduit à

[100] Pour cet auteur, l'une des caractéristiques principales de l'espace dramatique est qu'il s'approprie l'espace réel pour en faire un espace fictionnel. Stephenson 2008, 25. Par ailleurs, selon Josette Féral et Ronald P. Bermingham, c'est par son regard que le spectateur de théâtre postule et crée un espace virtuel distinct, d'où peut émerger la fiction (Féral et Bermingham 2002, 97). Enfin, pour Clément Rosset, ce double point de vue sur le réel constitue l'essence même de l'illusion fictionnelle. Voir Rosset 1976, 16.

[101] Cette richesse de la perspective a été étudiée par Leibniz, en des termes qu'a repris Michel Serres pour montrer la potentialité de modélisation qui réside dans l'adoption d'un angle de vision particulier. Serres 1968, 657.

[102] « Les représentations traditionnelles du monde s'effondrent, sans que l'on puisse encore entrevoir la voie du salut. » (Souiller 1988, 37). Souiller relève également que cette période de désorientation coïncide avec un effondrement de la science ancienne. David McInnis, quant à lui, parle de « crise de l'épistémologie ». McInnis 2010, 17.

[103] Voir Lefait 2014 f.

[104] Voir Ilardi 2007, 207-19.

intégrer la surveillance à mon étude de l'art dramatique, en l'envisageant comme corollaire indispensable à mon étude de la surveillance dans la fiction audiovisuelle. Voir *The Tempest* au prisme de la surveillance m'a en particulier permis d'ajouter quelques pistes aux analyses actuelles des relations de pouvoir entre regardant et regardé au théâtre. La dernière pièce de Shakespeare propose une analyse *exhaustive* du régime scopique théâtral. Le dramaturge y aborde conjointement le pouvoir du regardant sur le regardé et le pouvoir du metteur en scène du réel sur le regardant. À cet examen, il ajoute un troisième terme indispensable, qui lie le pouvoir obtenu à une suspension d'incrédulité intrinsèque au pacte fictionnel.

### b) « Big father is watching you », ou la scène surveillée.

*The Tempest* contient d'abord une dimension de réflexion sur la domination liée à la surveillance, envisagée comme instrument de contrôle. Cet aspect fait l'objet d'un nombre important d'études.[105] Il est également mis en évidence par certaines adaptations jacobéennes : un film comme *Revenger's Tragedy* (Alex Cox, 2002) montre le lien entre l'atmosphère de surveillance de la Renaissance et sa version technologique telle qu'on la trouve dans le monde contemporain. Dans *The Tempest*, le pouvoir du regardant sur le regardé est de type panoptique. Il correspond à un lien, théorisé par Michel Foucault, entre hypervision, surinformation, et pouvoir induit. Sur le modèle du panoptique de Bentham, Foucault a en effet montré que le regard ubiquitaire et permanent procure à celui qui l'exerce une supériorité sur ses semblables. Cette théorisation de la surveillance comme diagramme de pouvoir, et des pratiques associées comme techniques de domination, peut s'appliquer au dispositif théâtral, ainsi que l'a montré Georges Banu.[106] Dans *The Tempest*, la surveillance constante exercée par Prospero, si elle est un moyen de faire référence à des pratiques courantes à l'époque élisabéthaine,[107] invite surtout les spectateurs à s'interroger sur la notion de pouvoir visuel. Comme le public, Prospero voit en effet tout ce qui se passe sur l'île, quand que ce soit et où que ce soit, et en tire un pouvoir totalitaire.

### c) Le spectacle de l'échafaud (théâtral), ou la scène surveillante.

Cependant, Shakespeare tire aussi parti de la configuration spécifique du théâtre élisabéthain pour s'interroger sur une autre forme de pouvoir que celui du regardant sur le regardé : celui du spectacle sur le spectateur. Ainsi, dans *The Tempest*, Prospero met Ferdinand en scène pour le rendre désirable aux yeux de sa fille Miranda, dans le dessein d'arranger un mariage conforme à ses plans. De la même manière, il manipule les personnages qui ont échoué dans son île en projetant pour eux un banquet factice. Cette seconde modalité du pouvoir visuel est liée à la configuration du théâtre élisabéthain, et à la lecture du réel qu'elle implique. En effet, la métaphore du théâtre du monde, guide de lecture du spectacle théâtral à l'époque, est une métaphore réversible.[108] Dans le bien nommé théâtre du Globe, les spectateurs contemplent une image du monde. En retour, néanmoins, le Globe/monde les entoure et les observe, dans un jeu de miroirs parallèles qui suggère que la scène, si elle est à l'image du réel, agit également comme un moyen de contrôle visuel. Pour décrire ce schéma, qui caractérise pareillement le regard porté par le grand public sur la fiction, des spécialistes de la surveillance ont forgé le terme de synoptique, par dérivation du concept-phare développé par Foucault.

### d) Surveillance et suspension d'incrédulité.

Ainsi que l'a montré Foucault, le dispositif panoptique n'est efficace que si le sujet

[105] Voir par exemple Gish 2011; Poulard 2010; Wilson 1993.
[106] Banu 2006.
[107] Voir Archer 1993; Breight 1996; Dollimore 1994.
[108] Voir Courtney 1995, 20. Voir également *supra*, note 38.

que l'on veut régenter *croit* qu'il fait l'objet d'une surveillance permanente, même si, concrètement, cela n'est pas possible. Or cette dimension de croyance qui donne son efficacité à la surveillance est du même type que la suspension d'incrédulité grâce à laquelle un spectacle peut avoir une influence sur ceux qui le regardent. Ainsi, au théâtre, c'est avant tout la disposition du spectateur à « y croire » qui fait de la représentation un instrument de pouvoir.

Comme *The Tempest*, où les seuls pouvoirs magiques de Prospero sont en fait ceux d'Ariel, *Hamlet* montre l'importance de ce degré de croyance. Dans *Hamlet*, la présence du spectre est de nature panoptique, puisqu'il supervise les agissements des habitants du château d'Elseneur. Cependant, si le fantôme exerce ce qui s'apparente à une « surveillance de parcours »,[109] il se met aussi en scène. Les apparitions du revenant sont dosées de manière à suspendre l'incrédulité de Hamlet quant à son existence. En tant que protestant, en effet, Hamlet ne croit pas au purgatoire, ce qui le conduit à douter que c'est bien au fantôme de son père qu'il a affaire.[110] Pour que l'on croie en lui, le spectre rappelle sa présence au moment opportun. Il se montre pour la première fois aux gardes qui font leur ronde sur les remparts du château, puis une deuxième fois en présence d'Horatio, c'est-à-dire d'un témoin *a priori* incrédule. Il apparaît ensuite à Hamlet, déjà auréolé du réalisme que lui ont conféré les personnages secondaires. Finalement, il se contente de signaler qu'il est là de manière verbale, en ordonnant d'une voix tonitruante aux personnages présents de prêter serment de fidélité à sa cause. Suite à cette mise en place de son influence sur le prince du Danemark, il ne réapparaît à ses yeux qu'une seule fois, au moment où Hamlet s'éloigne trop de la ligne directrice qu'il lui a fixée. En incarnant la possibilité d'une surveillance constante et quasi divine, Hamlet père conduit donc son fils à faire jouer sous ses yeux une tragédie de la vengeance, qu'il dirige depuis la coulisse. On retrouve cette dimension de contrôle par la monstration[111] dans le « piège à souris ». Par cette mise en scène, Hamlet espère s'assurer de la culpabilité de Claudius, en observant sa réaction face à un spectacle conçu pour la provoquer.

### e) Surveillance de soi, surveillance du public, et apprentissage du pouvoir. *Measure for Measure*, ou le théâtre comme miroir des magistrats.

On trouve le même type de procédés réflexifs dans *Measure for Measure*. Ici, cependant, Shakespeare fait de la surveillance un outil d'évaluation du pouvoir par le pouvoir. Dans cette pièce, le duc de Vienne abandonne sa fonction pour se faire moine. *Incognito*, il peut ainsi observer à sa guise les différentes strates de la société viennoise.[112] Néanmoins, le duc ne crée pas un schéma de surveillance panoptique que pour examiner le comportement d'autrui. Par personne interposée, le diagramme de pouvoir lui sert à évaluer son propre comportement. En effet, lorsqu'il place Angelo à la tête du duché, c'est pour observer à travers lui un mode de gouvernement qui constitue une alternative au sien. Grâce à la substitution, le duc dissocie le corps politique du souverain de son enveloppe charnelle. En mettant Angelo à sa place, il se détache de sa fonction, et entreprend de l'observer/s'observer, tapi dans l'ombre qui protège celui qui fuit les feux de la rampe.

En surveillant Angelo, le duc constate cependant que, comme il l'était lui-même quelque temps auparavant, le dirigeant est au centre de toutes les attentions. Le dispositif spécifique de la pièce lui permet donc d'embrasser d'un seul regard les échanges visuels

[109] Banu 2006, 144-51. Cette expression désigne le regard du metteur en scène depuis la salle, qui vise à s'assurer que la représentation se déroule comme prévu.
[110] Voir Dover Wilson 1970, 60.
[111] Pour Roger Odin, la monstration est l'un des deux grands modes narratifs au cinéma, qu'il distingue de la narration, en ce qu'elle concerne les images et non les mots (Odin 2000, 27). On peut sans difficulté appliquer le concept au théâtre.
[112] Lefait, 2013 b. § 22 et 23.

entre la scène et la salle. À l'issue de la pièce, il se trouve renforcé d'avoir observé cette interaction. Par le biais du duc, qui transmet la dimension analytique de la pièce au spectateur, c'est donc l'origine synoptique du pouvoir qui est mise en évidence, à travers des situations qui rejoignent ce qu'en dit Foucault. Observant le lien entre autorité et monstration, le duc passe « à l'acte ». Au spectacle terrifiant de l'échafaud,[113] il préfère un mode de manipulation plus subtil, où le pouvoir se renforce en se mettant en scène. De ce fait, on peut voir dans le duc une figure du dramaturge au même titre que Prospero dans *The Tempest*. Par son intermédiaire, Shakespeare s'interroge sur le pouvoir que le théâtre lui procure sur le public, et utilise ainsi une technique réflexive que mettra en scène, à travers un comte d'Oxford réduit à l'état de spectateur de ses œuvres, le très injustement critiqué *Anonymous* de Roland Emmerich (2011).[114]

### f) Surveillance, regard créateur et débat éthique

Envisager le dispositif dramatique par comparaison avec la surveillance impose également de repenser l'acte créateur, et la façon dont Shakespeare l'interroge. La surveillance modifie en effet l'idée selon laquelle le pouvoir divin et démoniaque du dramaturge, qui ferait chez lui l'objet d'un dilemme,[115] serait de nature mimétique.[116] En effet, comme le rappelle Robert Weimann, le théâtre shakespearien bénéficie d'une frontière fluctuante entre la fiction et le réel.[117] La mobilité de cette frontière permet que la fiction se confonde avec la description d'un monde que le théâtre met en scène. [118] Ce mimétisme atteint, selon les standards de l'époque au moins, un degré de perfection inégalé. Il est à l'origine des interrogations du dramaturge sur le statut de la création artistique par rapport au divin, que l'on peut rapprocher de l'iconophobie qui caractérise la culture occidentale. Chez Shakespeare, la métaphore du théâtre du monde exprime ce doute essentiel, puisqu'elle figure la capacité de l'art dramatique à produire un monde, et l'identification du dramaturge à un démiurge. En effet, comme le font remarquer Tracy Davis et Thomas Postlewait, la notion même de théâtralité est corrélative à l'idée grecque de mimesis et au concept latin de *theatrum mundi*.[119] Ce concept est cependant destiné à être repensé à intervalles réguliers, ce qui n'est guère étonnant si l'on considère que Shakespeare avait déjà réactualisé la portée d'un cliché médiéval. Ainsi, l'idée qu'un monde alternatif peut se substituer à l'original, à l'image de ce qui se produit pour Sly dans *The Taming of The Shrew*, n'est qu'un aspect de la problématique prométhéenne qui

[113] En particulier dans le chapitre intitulé « L'éclat des supplices ». Foucault 1975, 41-83.
[114] Sur ce film et la manière dont il met en scène la réflexivité shakespearienne, voir *infra*, la section intitulée « Les atouts de l'adaptation sur scène + hors scène ».
[115] Ainsi que l'a montré par exemple Jan Frans van Dijkhuizen, l'association entre le théâtral et le démoniaque était courante à la Renaissance. Elle était également conçue comme bilatérale: le démon était perçu comme un maître de l'illusion, et le théâtre fréquemment considéré comme satanique, notamment chez des pamphlétaires comme Philip Stubbes ou William Rankins. Dans son étude très complète de la question, l'auteur montre également que les fréquentes scènes de possession ou d'exorcisme dans les pièces de l'époque servaient à critiquer l'art dramatique par métaphore interposée, et véhiculaient donc une réflexivité critique, où le mimétisme propre au théâtre en faisait le singe du divin, et par conséquent l'art du diable. Van Dijkhuizen 2007, 153-85.
[116] Voir également le point très complet sur cette question que propose Pauline Kiernan dans les chapitres « 'In scorn of nature, art gave lifeless life': exposing art's sterility. *The Rape of Lucrece*, *The Winter's Tale* and *The Tempest* » et « 'O'er-wrested seeming': dramatic illusion and the repudiation of mimesis: *Love's Labour's Lost*, *A Midsummer Night's Dream* and *Hamlet* » de son ouvrage consacré à la théorie de l'art dramatique que développent les pièces de Shakespeare, S*hakespeare's Theory of Drama*. L'auteur y montre que l'œuvre du dramaturge est parcourue par une tension entre la théorie d'un art vivant, que de nombreux critiques ont mise en évidence, et la théorie opposée, moins visible que cette première perspective qu'elle propose de dénoncer, qui consiste à envisager l'art dramatique comme simple imitation du vivant, à laquelle il manque un élément essentiel que seul le divin peut apporter : la vie. Kiernan 1996, 59-126.
[117] Voir le chapitre « Space (in)dividable : *locus* and *platea* revisited » dans Weimann 2000, 180-215.
[118] Rozik 2002, 123.
[119] Davis et Postlewait 2003, 1.

parcourt le corpus.

La dimension scopique des pièces offre un nouveau regard sur ce problème faustien. Elle révèle un Shakespeare découvrant que l'art dramatique lui permet à la fois d'imiter la création divine et de s'identifier à un *regard* divin caractérisé par une omniprésence et une ubiquité surhumaines. Plus qu'en tant que genèse d'un monde factice, l'art dramatique est diabolique en ce qu'il singe le *regard* divin. Il permet d'observer Caïn dans la tombe, c'est-à-dire d'accéder à une science à laquelle l'humain n'a pas droit. Plus qu'un péché mimétique, le péché théâtral redevient *originel* : il constitue une modalité d'accès, par un accroissement des facultés de perception visuelle, à un savoir que l'œil ne peut normalement atteindre. C'est donc plus dans son aspect perceptif que dans son aspect représentationnel que le régime scopique du théâtre permet d'interférer avec la création divine. Il fait du créateur non plus un démiurge, mais un destin qui s'exerce en agissant par et sur le regard. Le régime scopique du théâtre, au terme de ces analyses, doit être considéré non pas tant comme imitation faussaire du réel que comme point de vue parasite sur la réalité.[120]

## C. ADAPTER/S'ADAPTER À UN DISPOSITIF RÉFLEXIF

### 1. Adapter la réflexivité au cinéma : problèmes méthodologiques.

#### a) Réflexivité théâtrale *vs* réflexivité cinématographique.

Si traduire, c'est trahir, adapter, c'est inéluctablement transformer, et faire subir à l'œuvre des évolutions parfois nécessaires à sa survie. Dans la droite ligne de mon travail sur le théâtre shakespearien, je considère l'adaptation comme mise en œuvre d'une telle distorsion, déformation signifiante que la fiction fait cette fois porter sur une autre fiction. Cette nécessité d'adapter les textes anciens aux conditions du temps présent et des pratiques artistiques contemporaines n'est cependant pas propre au genre à part que constitue l'adaptation shakespearienne. Par contre, il semble bien qu'elle concerne en priorité les œuvres qui réfléchissent sur leur propre rapport au réel. Pour comprendre l'adaptation des pièces réflexives, il est donc nécessaire de revenir sur les modalités réflexives du théâtre puis du cinéma

Au théâtre, la réflexivité est liée à la « théâtralité », qui définit un équilibre entre distance et immersion.[121] Selon Sarah Hatchuel, la théâtralité réside dans l'affichage autoréférentiel, par un spectacle vivant, de sa propre artificialité. Cet affichage passe par le dévoilement de l'acteur derrière le personnage, et par le rappel que la présence du spectateur, en tant qu'observateur, est nécessaire à la représentation.[122] Cependant, ainsi que le fait remarquer Jacques Gerstenkorn, la théâtralité, quand elle figure au sein d'une pièce de théâtre, sert souvent un but réflexif, alors qu'au cinéma, elle peut être présente de manière beaucoup plus fortuite.[123] Cette différence de degré de réflexivité naturelle entre les deux pratiques artistiques pose un certain nombre de problèmes. Le premier est la nécessité de compenser une perte de réflexivité intrinsèque lors du passage du théâtre au cinéma.

On pourrait multiplier les exemples pour montrer que non seulement les règles de la

[120] C'est ce type de regard que met en œuvre Iago dans *Othello*. Plutôt que de créer un monde et de singer ainsi le divin, Iago parvient à imposer à son entourage une vision du réel. Ce reflet trompeur, où Othello est un barbare jaloux, devient indiscernable de l'original grâce à une attitude perceptive spécifique qui est la caractéristique principale du dispositif dramatique. Voir Lefait s.d. b.

[121] Loiselle et Maron 2012, 8. Cette réflexivité propre au dispositif théâtral est également utilisée comme point de départ de leurs analyses par de nombreux auteurs ayant contribué à l'ouvrage collectif *Drama and the Postmodern : Assessing the Limits of Metadrama* (Jernigan 2008). Voir en particulier les articles de Jenn Stephenson (23-44) et Bill Angus ( 45-60), ainsi que l'introduction de Jernigan ( 1-22).

[122] Hatchuel 2012, 116.

[123] Gerstenkorn 1994, 15.

réflexivité ne sont pas les mêmes d'une pratique artistique à une autre, mais aussi, et ce second point est le plus important, qu'elles évoluent au cours du temps, même pour une pratique artistique donnée. Il en ressort que l'adaptation doit transcrire les traits réflexifs du théâtre en termes cinématographiques, en raisonnant par équivalences. Cela signifie qu'un réalisateur doit par exemple se concentrer sur les fonctions associées au théâtre dans le théâtre : la fonction de focalisation, la fonction didactique, et enfin la fonction d'illusion et d'effet de réel.[124] Il lui revient ensuite d'identifier les techniques cinématographiques qui peuvent remplir des fonctions similaires.

### b) L'exemple de l'aliénation brechtienne.

Pour illustrer le fonctionnement de cette méthode couramment pratiquée, on peut prendre l'exemple du devenir cinématographique des *Verfremdungseffekte* du théâtre brechtien. Ainsi que le rappelle Duguay, la perspective brechtienne oppose la théâtralité aux techniques qui visent à absorber le spectateur dans l'illusion scénique.[125] Selon Richard Rushton, un phénomène similaire, même si plus récent, concerne le cinéma.[126] Le réalisateur d'une adaptation peut donc faire son choix parmi des vecteurs de réflexivité cinématographique relativement connus : mise en abyme, jeu avec l'écran fenêtre ou cache, organisation de rencontres entre personnages et auteur au seuil de la réalité et de la fiction, présence du processus de création cinématographique dans le film, inscription d'activités spectatorielles dans l'œuvre, mélange entre fiction et documentaire, insistance sur l'aspect voyeuriste du cinéma, introduction d'effets de transition voyants, manque de fiabilité évidente du narrateur/monstrateur, utilisation de prolepses ou d'analepses, etc.

Pour choisir parmi ces déclencheurs de réflexivité, l'auteur peut procéder en fonction des traits spécifiques de la réflexivité de l'œuvre source, qui sont eux aussi en nombre limité. Ainsi, dans le cadre d'une adaptation du métathéâtre sous forme de métacinéma,[127] la pratique aliénante de l'aparté peut être traduite par un regard direct à la caméra ; le chœur de la tragédie grecque, qui rappelle au spectateur que l'histoire est écrite d'avance, peut trouver un équivalent dans la narration en voix off ;[128] le procédé de la pièce dans la pièce peut être transposé sous forme de film dans le film. De manière similaire, pour ce qui concerne l'adaptation de la réflexivité romanesque, des modalités différentes de mélange entre le réel et la fiction, comme le style indirect libre, peuvent se traduire par un style documentaire ou pseudo documentaire[129] ou par la brève apparition du réalisateur dans son film.[130] De même, le découpage en chapitres, qui brise la continuité de la fiction et nuit ainsi à l'identification, peut s'incarner à travers des modalités de transition inhabituelles ou rares, des inscriptions à l'écran indiquant le changement de lieu ou de date, voire dans le découpage du film lui-même en sections.[131]

---

[124] Vuillemin 2009, 123-4.
[125] Duguay 2012, 16.
[126] Rushton 2007.
[127] On trouvera une analyse des modalités de la substitution du métacinéma au métathéâtre dans Hatchuel 2004 a. J'y fais référence *infra* dans la section « Refonder le métacinéma. » Voir également Rasmus 2001, ainsi que Hotchkiss 2002.
[128] Le prologue du *Romeo + Juliet* de Luhrmann (1996), dont le deuxième temps est une bande-annonce hollywoodienne, développe ce procédé du film que l'on a vu en entier avant de le voir « pour la première fois », pour adapter au cinéma la fonction du chœur.
[129] Sur les manières possibles de transposer au cinéma les procédés réflexifs des métaromans, voir Stam 1985 159-64.
[130] Sur la dimension réflexive du « *cameo appearance* » et sa filiation avec le métaroman, voir Stam 1985, 130-31.
[131] Plus généralement, Stam parle de « stratégies interruptives » visant à briser la continuité de la fiction et donc sa vraisemblance. Ces stratégies narratives figurent sous des formes différentes dans le roman et au cinéma. Voir Stam 1985, 159.

### c) Limites de l'approche par équivalences et conséquences : la recherche d'une forme filmique appropriée.

Cette approche par recherche d'équivalences présente cependant quelques limites. La difficulté est double. D'une part, le régime scopique du cinéma n'est pas en tout point comparable à celui du théâtre. Certaines techniques réflexives théâtrales n'ont donc pas d'équivalent cinématographique. D'autre part, ce qui constitue un vecteur d'illusion à un moment précis de l'histoire du cinéma peut être devenu un élément distanciant quelques dizaines d'années plus tard. Un ersatz réflexif acceptable perd alors toute pertinence. C'est en regard de ces contraintes que l'on peut comprendre certaines adaptations qui semblent métamorphoser en profondeur l'œuvre source. Dans leur cas, l'absence d'équivalences terme à terme motive une altération globale ainsi que, bien souvent, le recours à l'innovation formelle.[132] Au fil de mes travaux, et avant d'élaborer le concept plus approprié d'« adaptation scopique », j'ai identifié deux grandes catégories d'adaptations qui bouleversent les codes génériques et esthétiques dans le dessein d'inventer une modalité d'inclusion de l'œuvre source dans l'œuvre cible qui permette la re-production de sens. La première catégorie fait intervenir des techniques empruntées au documentaire pour adapter une œuvre fictionnelle, et présente la genèse de l'adaptation dans un cadre qui s'apparente au *making of*. Elle relève donc de l'hybridation formelle, au sens que William Rowe et Vivian Schelling donnent à ce terme.[133] La seconde catégorie, contrairement à la première, met l'inventivité formelle au service de la seule réflexivité théâtrale. Dans certains cas, elle recourt elle aussi à une sorte de *making of*, puisqu'elle invite le spectateur à contempler l'élaboration d'une représentation. Plus spécifiquement, cette catégorie fait de la pièce de théâtre un élément du film parmi d'autres, et distribue l'adaptation entre ce qui se passe sur scène – elle emprunte alors au théâtre filmé – et ce qui se trame hors scène – elle reprend alors le schéma classique selon lequel une pièce « devient » un film.

## 2. L'adaptation *making of* ou *unmaking of*.

### a) Le faux documentaire de théâtre (Roscoe et Hight).

Qu'est-ce qui justifie qu'une adaptation semble se contenter d'insérer de la fiction dans un cadre documentaire ? Avec *Looking for Richard* (1996), Al Pacino apporte un premier élément de réponse.[134] En réalisant ce qui ressemble à un reportage sur une mise en scène de *Richard III*, mais qui est en fait scénarisé, il fait de l'œuvre de Shakespeare, et non de son personnage, l'objet qu'il recherche. Le rôle du documentaire est alors de confronter la pièce au « présent », afin de montrer que sa réception est devenue problématique. Le principe de la quête pose comme objet une pièce intemporelle, et la recherche de son sens contemporain justifie la forme d'un film qui s'organise comme une chasse au trésor. La perte possible de la pièce, figurée par l'absence du chiffre III dans le titre de l'adaptation, motive donc un film où l'on voit naître une vision de *Richard III* qui, tout en étant celle de Pacino, s'adapte aux enjeux du XXe siècle.

Ainsi, la forme hybride entre documentaire et fiction employée par Pacino permet de

---

[132] Cette perspective rejoint et développe le point de vue de John Ellis, pour qui l'adaptation consume la mémoire culturelle de l'œuvre, et s'efforce de la remplacer (Ellis 1992, 3). Les récentes innovations formelles en matière d'adaptation cinématographique posent en effet de manière très claire la question du rôle de l'adaptation d'œuvres littéraires dans la circulation d'une mémoire culturelle qui nécessite non plus de conserver un sens à l'identique à travers les âges, mais d'inventer des formes de transmission qui permettent à ce sens de ne pas se perdre. Ce phénomène n'est pas inéluctable. Dans certains cas, on peut justifier l'innovation formelle par certaines caractéristiques de l'œuvre adaptée. Ainsi, on a suggéré que certaines pièces de Shakespeare pouvaient être considérées comme l'ancêtre des séries télévisées, en adaptant, sous forme de minisérie, les pièces de l'*Henriade*, sous le titre *The Hollow Crown* (BBC Two, 2012).

[133] « [hybridization defines] the ways in which forms become separated from existing practices and recombine with new forms in new practices. » Rowe et Schelling 1991, 231.

[134] Lefait 2005 b.

faire dialoguer la pièce avec son nouveau *cadre*. La fiction documentarisante permet aussi de réévaluer la problématique shakespearienne de la confusion entre fiction et réalité. Dans le cas de *Richard III*, en effet, les procédés réflexifs utilisés par Shakespeare visent à montrer un monde en pleine *fictionnalisation*. La forme hybride utilisée par Pacino transcrit ce discours sur le théâtre qui est également un discours sur le réel, en y ajoutant une dimension fondamentale. En effet, l'aspect « docufiction » du film ne limite pas la transposition au constat que le monde entier est non plus un théâtre, mais un film. Par sa nuance formelle, l'adaptation montre que si le monde est un film, c'est d'un film documentaire qu'il s'agit.

*Looking for Richard* prouve également que la vision du monde comme film est réaliste, si l'on garde à l'esprit que le réel est intégralement capturé par des caméras. Préservant l'ambiguïté d'une réflexion sur le virtuel, le film suggère également que, si cette *Weltanschauung* n'implique pas la fictionnalisation de la même manière que le théâtre shakespearien, elle n'évacue pas pour autant la possibilité d'une déformation fictionnalisante. Pacino choisit la forme documentaire parce qu'elle exprime la configuration contemporaine du doute face aux apparences. En effet, comme le font remarquer Jane Roscoe et Craig Hight, on s'est assez vite aperçu que le documentaire est « une fiction qui ne ressemble à aucune autre »,[135] et qu'il se situe à un endroit imprécis du continuum entre réalité et fiction.[136] Par ailleurs, le public a de plus en plus conscience que les programmes dits « factuels » ne le sont qu'en surface.[137] Ainsi, ces auteurs montrent que l'émergence du pseudo documentaire ou *documenteur* (« mock documentary ») est un symptôme que se sont produits de vastes changements dans la manière dont le public aborde tous types de discours factuels.[138] En tant que *documenteur*, *Looking for Richard* met en lumière l'avènement d'une *lecture documentarisante du réel*, qu'il traite comme la version contemporaine d'un problème élisabéthain.

### b) Le *making of* pour adapter l'inadaptable *Tristram Shandy*.

Utiliser le *making of* comme cadre formel d'une adaptation relève de la même démarche : s'adapter à un monde en pleine *documentarisation*. Dans certains cas extrêmes, cette forme de mémoire du cinéma qu'est le *making of* prend le pas sur le film lui-même qui, parce qu'il n'est jamais présent sous sa forme pleine, « réalisée », reste pour ainsi dire à l'état d'objet virtuel d'une mémoire devenue seul sujet du récit, et seul objet de réflexion. C'est ce que j'ai montré à travers l'analyse de *A Cock and Bull Story* (Michael Winterbottom, 2005), adaptation de *Tristram Shandy* sortie en France sous le titre révélateur de *Tournage dans un jardin anglais*. Réputé inadaptable, le roman de Sterne constituait un défi pour Winterbottom, défi dont j'ai voulu montrer que seule la forme du *making of* permet de le relever.[139]

Dans *A Cock and Bull Story*, il s'agit de préserver une réflexion sur le sens de l'acte d'écriture. Forme mémorielle, le *making of* permet d'adapter ce qu'exprime Sterne sur l'impossibilité de figer le réel par les mots, et d'en élaborer ainsi une mémoire exhaustive. Dans le roman, l'acte d'écriture découvre et avoue ses limites. Elles sont liées à une indélébile subjectivité, qui nuit à une narration fidèle du réel. Winterbottom fait de cette déficience l'élément central de son adaptation. Il part du constat que, si l'œuvre résiste aux formes traditionnelles de l'adaptation, elle pourrait se révéler plus malléable à une structure filmique protéiforme. C'est grâce au *making of* que Winterbottom *actualise* la

[135] Roscoe et Hight citent l'expression de Bill Nichols dans *Representing Reality*. Nichols 1991, 113. Cité dans Roscoe et Hight 2001, 8.
[136] Roscoe et Hight 2001, 23.
[137] Roscoe et Hight 2001, 3.
[138] Roscoe et Hight 2001, 5.
[139] Voir Lefait 2014 b.

problématique sternienne de l'impossible objectivité littéraire. Il prend pour sujet de son film l'acte de filmer, et repose la question de la fidélité au réel à l'époque de sa reproductibilité technique.[140] Pour réévaluer cette question, et lui offrir une réponse adaptée à son temps, il organise un va-et-vient entre fiction et documentaire que vient faciliter la forme du *work in progress*. Cette forme juxtapose des séquences de fiction et des séquences de « préparation à la fiction ». Elle permet ainsi à l'auteur de montrer que le cinéma, contrairement à ce que l'on pourrait penser de prime abord, est un vecteur de la mémoire tout aussi imparfait que le roman.[141]

L'intérêt de cette approche consiste à identifier les défauts qui font que, comme la littérature, le cinéma doit avouer ses limites lorsqu'il s'agit de figer le réel. Ainsi, la forme employée par le réalisateur, où le film se confond avec son *making of*, mêle une objectivité apparente et un degré plus poussé de fictionnalisation. L'adaptation rappelle que le dispositif filmique ne semble objectif que par rapport à une forme qui serait plus subjective, mais que l'objectivité absolue, elle, n'est que pure illusion. L'innovation formelle tire donc de l'œuvre originale, que l'on qualifie souvent de postmoderne, une lecture de ce qui produit notre condition actuelle. Le *making of* exprime cette condition, et l'attribue à une immersion permanente dans un monde d'images, dont aucune ne saurait être fidèle au réel.[142] Le roman de Sterne se trouve donc adapté à un contexte où la frontière entre réalité et fiction est moins souvent une page qu'un écran. *A Cock and Bull Story* produit ainsi une réflexion sur la part de fiction qui entre dans le régime scopique des productions audiovisuelles contemporaines. Le film lie l'engouement pour le docu-fiction depuis quelques dizaines années à l'idée que le réel n'est plus accessible à qui oublie cette part de feintise.

### c) L'*unmaking of*, pour adapter sans adapter (*Lost in La Mancha*).

Traitant une problématique similaire, le *Quichotte* de Cervantès a lui aussi fait l'objet d'adaptations qui s'éloignent apparemment trop du texte d'origine pour mériter ce qualificatif. On trouve donc ici deux pôles contradictoires de l'adaptation, liés au *Quichotte*. Le premier consiste à prôner une fidélité absolue au texte. Le second, que l'on trouve dans des adaptations indirectes ou « lâches » du *Quichotte*, consiste à partir du constat que son sens a changé, pour adapter le roman au cinéma, mais aussi au contexte spécifique de sa réception. *Lost in La Mancha* (Keith Fulton et Luis Pepe, 2001), que l'on a parfois qualifié d'*unmaking of*, constitue un bon exemple de cette démarche. Le film est l'histoire d'une adaptation du *Quichotte* qui se révèle impossible à réaliser. On peut cependant se demander dans quelle mesure ce film qui n'est jamais sorti sur les écrans, film dont *Lost in La Mancha* raconte la *non genèse*, et dans lequel Gilliam se proposait de « tuer » le *Quichotte* original, n'a pas été réalisé, non pas comme adaptation sous forme de film de fiction, mais

[140] Concernant l'apport de la photographie puis du cinéma en matière de diffusion des images du réel, voir Benjamin 2003, 5-7.

[141] Comme le rappelle José Van Dijck, l'invention de nouvelles technologies médiatiques a toujours entraîné le rêve d'une mémoire infaillible, et ce depuis l'apparition de l'écriture. Van Dijck 2005, 7; 313. S'agissant du cinéma et plus généralement des technologies d'enregistrement audiovisuel, cette utopie a été rapidement nuancée, grâce à la prise de conscience que le film ne propose que le spectacle du passé, et ne peut donc le préserver de manière objective. Voir par exemple Cowie 2005, 182.

[142] Je me réfère évidemment ici au postmoderne tel que le conçoit Baudrillard, qui confronte la condition humaine à l'illusion, au simulacre, et à l'hyperréalité, pour suggérer que le réel, qui semble de plus en plus accessible, est pourtant de moins en moins appréhendable (Baudrillard 1981). Par ailleurs, ainsi que le montre Neil Leach, cette « culture de la simulation », en rendant les images du réel indépendantes de leur référent, nous « prive progressivement de notre capacité à saisir la réalité ontologique du passé ». Leach 2002, 90. Saisir, du moins en partie, la condition postmoderne grâce au cinéma nécessite donc d'établir le constat d'une perte de mémoire inéluctable, comme le faisait Sterne dans son roman, et comme le fait également Winterbottom dans son film.

sous la forme du documentaire de Fulton et Pepe. Ainsi, *Lost in La Mancha*, tout comme sans doute le projet initial de Gilliam, tendrait à montrer qu'un film sur Don Quichotte ne peut exister, à notre époque, qu'à condition de ne pas épouser une forme fictionnelle ou close. Pour adapter le *Quichotte*, il faut par contre adopter une forme hybride et ouverte, pour autoriser une réflexion plus directe sur la *relation* entre fiction et réalité. La réussite de l'adaptation passe donc par son inachèvement, voire par ce qui, en surface, ressemble beaucoup à son échec.

L'adaptation par le *making of* pose donc l'éclatement de l'œuvre comme condition nécessaire à sa préservation. Elle met en place une stratégie de la dissociation, où une partie du sens reste attachée à l'œuvre initiale, alors qu'une autre naît de sa version filmique, mais obéit à un processus sommatif, puisque l'adaptation synthétise ces deux composantes. Dans le cas des adaptations qui insèrent ou imbriquent la pièce dans le film, sur lequel je vais revenir à présent, on trouve le même type de procédure en deux temps et en deux espaces. Les enjeux, les avantages et les résultats de cette catégorie de l'adaptation théâtrale sont cependant différents, et imposent une fois de plus de raisonner sur les régimes scopiques.

### 3. Les atouts de l'adaptation sur scène + hors scène.

#### a) L'adaptation des seuils ontologiques entre le réel et la fiction.

L'un des avantages de ce mode d'adaptation, où la pièce navigue entre la scène et ses alentours, vient de ce qu'il entérine l'idée que la frontière entre le réel et la fiction est fluctuante. L'intérêt de cette catégorie est donc qu'elle permet d'étudier la relation du réel à la fiction à travers la transition de l'un à l'autre. L'adaptation du surnaturel shakespearien illustre bien les avantages d'une telle stratégie. En effet, il pose la question des frontières ontologiques de la représentation, et force à voir le seuil entre le réel et le fictionnel comme une « membrane semiperméable », pour reprendre les termes qu'emploie Brian McHale.[143] La question de la nature et de la porosité de la membrane se pose cependant différemment lorsque la pièce de théâtre devient film de cinéma. Pour examiner comment procèdent les réalisateurs face à cette obligation de nuance, j'ai examiné la question de la représentation et de la provenance du spectre, dans *Hamlet* et dans certaines des adaptations cinématographiques de la pièce. Les adaptations en question ne sont pas des adaptations « sur et hors scène » *stricto sensu*, en ce qu'elles ne montrent pas un spectacle en préparation. Cependant, ces films abordent une pièce où les coulisses sont omniprésentes, en ce qu'elles abritent un esprit qui observe les agissements des personnages en scène, et interfère avec le cours des événements dès qu'il le juge nécessaire. Comme l'a montré Tom Stoppard dans *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* (1990), le hors scène fait donc partie intégrante du dispositif de *Hamlet*, ce qui pose au réalisateur le problème de sa transposition.

Shakespeare caractérise le fantôme comme provenant d'un ailleurs coprésent à la représentation, situé à la lisière de la scène.[144] Cette caractérisation est permise par le dispositif spécifique du théâtre élisabéthain, qui introduit une frontière mobile entre le diégétique et l'extradiégétique, espace limitrophe d'où peut naître un spectre qui sera envisagé comme spectral.[145]J'ai donc analysé des séquences de films dont les modes de

[143] McHale 1987, 34.

[144] Lefait 2010, § 2. Sur l'importance de la lisière dans le théâtre shakespearien, voir Hopkins 2005. La centralité du spectral dans le processus d'adaptation de certaines pièces a également été creusée dans Calbi 2013.

[145] C'est-à-dire, ainsi que le montre Antonio Negri, comme « un sujet impossible à localiser dans un monde qui a perdu toute mesure, puisque, dans notre réalité spectrale, aucune mesure n'est perçue ou perceptible ». Negri 1999, 9. Traduit par mes soins. De la même manière, l'existence du spectre dans *Hamlet* est contingente, impossible à mesurer pour de bon, puisque le fantôme est tantôt un spectateur qui regarde la pièce depuis la coulisse, tantôt un acteur dont la scène dématérialise la présence.

représentation du surnaturel sont en accord avec l'intention réflexive de la pièce. Ces procédés resituent l'ailleurs d'où provient le surnaturel dans un espace non pas étranger à celui de la narration cinématographique, mais dans un espace *étrange* car contigu. Dans les versions de Zeffirelli et de Branagh, l'ailleurs du film est assimilé au hors champ extradiégétique, ce qui fait du spectre l'un des spectateurs que nous sommes. Dans le *Hamlet* de Michael Almereyda (2000), l'ailleurs devient un monde d'images qui envahit peu à peu l'écran. Le film joue de la croyance selon laquelle la caméra permet de révéler l'invisible[146] pour montrer la spectralité d'un réel qui repose sur cette foi, grâce à laquelle nous fuyons le constat que, de la réalité, il ne reste plus que des images.

### b) Dans les coulisses de la création : la scène vide et l'écran blanc (*Ran*).

Les adaptations shakespeariennes sont nombreuses à montrer que le réel présente un gouffre qu'il revient à l'artiste de combler. L'adaptation est par ailleurs indissociable d'une réflexion sur la création. Comme le rappelle François Soulages, « au départ, tel une scène de théâtre, l'écran est vide, neutre, blanc. »[147] Adapter *King Lear* impose une approche qui, de la même manière, envisage le passage du réel à la fiction comme un *remplissage*. L'aspect réflexif du texte isole la capacité qu'a le théâtre de créer par les mots, même si cela n'implique pas une création *ex nihilo*. De cette création totale que Shakespeare semble à la fois espérer et redouter, le cinéma, grâce à une capacité d'illusion supérieure, permet de s'approcher. C'est le film d'Akira Kurosawa, *Ran* (1985), qui renouvelle sans doute le mieux cette problématique du devenir de la création artistique lors de l'adaptation du théâtre au cinéma.[148] Doublement fidèles au texte, les adaptations cinématographiques de *Lear* gardent en effet pour la plupart le célèbre « rien ne naît de rien » initial, et l'illustrent. Ces films répètent la pièce, la reformulent, et gomment ainsi l'hypothèse d'une création *ex nihilo* – qu'exclut par définition leur nature d'adaptation. Dans *Ran*, la célèbre référence à la cosmogonie atomiste n'est pas prononcée. De plus, Kurosawa attire l'attention sur son intervention créatrice, et instaure ainsi une distinction fondamentale entre ce qui vient de Shakespeare et ce qui, au cinéma, naît du blanc de l'écran et y retourne une fois la séance terminée.

Pour transposer au cinéma cette bataille entre deux conceptions de la création artistique, Kurosawa ne se contente pas d'introduire dans son film de grandes scènes de batailles rangées, où les membres des diverses armées sont reconnaissables aux couleurs qu'ils arborent. À ce traitement schématique, Kurosawa ajoute une réflexion sur la création cinématographique qui prend la forme d'une dialectique entre surface et profondeur. Au cinéma, l'illusion d'une troisième dimension s'approche d'une création *ex nihilo*, au sens où le film produit une image du réel que l'on pourrait (presque) prendre pour le réel lui-même. Dans *Ran*, Kurosawa rappelle à de nombreuses reprises que, dans un film, tout n'est cependant que surface, et reste ainsi superficiel. Il souligne ainsi que la *mise en film* n'est qu'une simple *mise à plat* du réel, une utilisation d'images infidèles du monde, une recomposition de l'étant qui veut faire illusion, mais qui, en le privant d'une dimension, le prive de sa substance. Par le biais d'une scène finale qui résout la tension entre profondeur et surface, Kurosawa remet la création artistique à sa juste place par rapport à la création divine, en montrant que le cinéma, comme le théâtre, ne naît pas de rien. C'est en cela que *Ran* peut être considéré comme une adaptation de *King Lear* : ne conservant presque rien du texte initial, le film parvient cependant à en garder la profondeur existentielle. Pour cela,

[146] On trouve chez Roscoe et Hight un historique de la conception de la caméra comme instrument scientifique (« la caméra ne ment pas »), révélateur du réel, conception que les auteurs présentent comme héritée des Lumières (Roscoe et Hight 2001, 9). Suit une très intéressante histoire de la dichotomie entre subjectivité et objectivité.
[147] Soulages 2013, 27.
[148] Voir Lefait 2007.

le film matérialise une hésitation entre illusionnisme et réflexivité, dialectique de la surface et de la profondeur qui exprime une époque où le réel passe de plus en plus par l'écran.

### c) Adapter les modalités d'interaction spectacle / spectateur (*Anonymous*, *Me and Orson Welles*).

L'intérêt principal des adaptations qui montrent à la fois la scène, les coulisses et la salle, et distribuent les éléments de l'œuvre source entre ces espaces, est de préserver une réflexion en termes de régimes scopiques. Cette répartition permet en particulier au film d'examiner les divers types d'interactions entre la fiction et le réel, et de mettre en scène l'influence du spectacle sur le spectateur. C'est ce que j'ai montré à l'occasion de l'étude du film *Anonymous*.[149] Le dispositif adaptatif du film permet d'envisager les interférences entre la scène et la salle en termes de contrôle. Dans sa séquence d'ouverture, le film exploite une structure qui fait référence à celle de *The Taming of The Shrew*, où l'on fait croire à Sly, un rétameur de village, qu'il est un noble seigneur et l'a toujours été. C'est en lui faisant assister à une pièce jouée pour lui – privilège réservé aux nobles – qu'on le convainc de ce changement de statut. Ladite pièce n'est autre que *The Taming of The Shrew*. Est ainsi mise en évidence la force de l'art dramatique qui, miroir capable de déformer le spectateur, bouleverse ici l'identité du personnage.

Cette altération du réel par le théâtre est le sujet principal du film de Roland Emmerich. C'est pourquoi le réalisateur introduit de nombreuses références au prologue d'*Henry V* et à la notion de « puissance imaginaire ». L'expression rappelle que le théâtre repose sur la propension du spectateur à « y croire ». Dans le film, cependant, on comprend que cette demande de collaboration peut se muer en arme intellectuelle. En faisant imaginer au spectateur la bataille d'Azincourt, on peut créer un soulèvement. En priant le spectateur de suspendre son incrédulité, on peut réussir à lui faire admettre, le temps d'un film au moins, que Shakespeare n'était pas Shakespeare. Le sujet du film est donc la dimension synoptique du théâtre, qui lui procure un contrôle sur les foules. Le personnage principal, le comte d'Oxford, présenté ici comme le véritable auteur des pièces de Shakespeare, découvre l'impact que ses œuvres peuvent avoir sur le peuple. La découverte de cette puissance liée à l'art dramatique conduit le protagoniste à faire de la monstration une source de pouvoir. Celle-ci lui permet de faire agir le spectateur selon ses désirs, en l'occurrence de susciter des mouvements de foule à des fins politiques. Or, c'est parce qu'il ne peut révéler qu'il est l'auteur du corpus, et qu'il est donc réduit à assister à ses propres pièces depuis la salle, qu'il parvient à ce constat. Le même raisonnement vaut pour l'adaptation : en mettant en scène un auteur dont les pièces s'écrivent à la fois sur la scène et dans la salle, elle montre un théâtre qui s'auto-réfléchit, et, par un hasard générateur de sens, perçoit l'influence dont il peut disposer. Dans *Anonymous*, il s'agit donc de montrer la réflexivité théâtrale *à l'œuvre*. Les pièces s'inspirent de la vie de leur auteur, qui semble elle-même s'inspirer de ses pièces, en une spirale vertigineuse où tout apparaît comme la re-médiation d'un déjà vu, qu'il soit fictionnel ou non.

On trouve le même type d'alternance entre focalisation sur la scène et focalisation sur la salle dans *Me and Orson Welles* (2008).[150] Dans ce film adapté d'un roman de Robert Kaplow, Richard Linklater s'intéresse aux coulisses d'un spectacle shakespearien parmi les plus adulés et novateurs de Welles. On y voit le futur réalisateur de *Citizen Kane* (1941) mettre en scène *Julius Caesar* pour le Mercury Theatre de New York, jusqu'à la première, en 1937, de cette lecture de la pièce en regard de la montée du fascisme. Néanmoins, on s'aperçoit vite que, tout autant que le futur réalisateur de *Macbeth*, *Othello,* et *Chimes at Midnight*, c'est sa manière d'aborder le théâtre de Shakespeare qui intéresse Linklater. Loin de se contenter de faire de Welles le chaînon manquant entre Shakespeare et le cinéma

[149] Voir Lefait 2014 e.
[150] Voir Lefait 2014 c.

américain, le film situe l'adaptation de *Julius Caesar* à la fois sur la scène et autour de la scène. Par conséquent, s'il étudie un chaînon manquant, c'est en priorité celui entre l'espace scénique et les espaces adjacents, dans le but d'explorer leurs zones d'interférence.

En cela, *Me and Orson Welles* propose, par le biais d'une trompeuse focalisation sur le créateur/adaptateur, de transposer à l'écran ce qui constitue l'essence de l'art dramatique : l'alchimie complexe entre représentation et réception. En effet, si le film a pour toile de fond les répétitions de la pièce et sa première, il apparaît bientôt que l'intrigue de *Julius Caesar* se joue ici autant sur scène qu'en coulisses. Pour Linklater, ces allers et retours d'un côté et de l'autre du quatrième mur invisible sont indispensables à l'invention d'une forme de préservation de l'œuvre qui ne passerait pas par les méthodes d'adaptation traditionnelles. Linklater inaugure ainsi une forme d'adaptation nouvelle, où la transposition de la réflexivité s'appuie sur la mise en évidence de son objet – un théâtre qui se fait argument politique quand, une fois la rhétorique mise en scène, elle voit son influence sur le peuple romain décuplée.

### d) Perspectives sur l'appropriation et l'américanisation (*Me and Orson Welles*).

Ici, contrairement à ce qui se passait dans *Anonymous*, le pouvoir qui naît de l'interaction entre la représentation et le public est politique, mais aussi culturel. Autant que comme un mythe hollywoodien, on peut en effet considérer Welles comme un intermédiaire. Par le biais d'allers et retours constants entre les États-Unis et le vieux continent, Welles s'est construit une image de passeur. Dépositaire de la culture européenne, il semblait se donner pour mission, avec la mégalomanie qui le caractérisait, d'apporter la bonne parole aux Américains. Pour Welles, le théâtre de Shakespeare constituait l'Évangile de la haute culture, et il était nécessaire, pour qu'il pût la transmettre, de renouveler la manière de mettre en scène les pièces sur la scène new-yorkaise,[151] avant d'offrir Shakespeare au plus grand nombre en adaptant certaines de ses œuvres pour le grand écran.

Dans *Me and Orson Welles*, le rôle de passeur de Welles est adapté, puisque l'insertion de la pièce dans le film vise à américaniser le corpus shakespearien. Linklater met ainsi en abyme le travail d'appropriation qu'il effectue lui-même à travers son film. Comme Welles, il réinvente les pièces pour affirmer sa propre identité artistique. Plutôt que par un acte de colonisation culturelle, qui modifierait l'essence du théâtre shakespearien, l'appropriation passe ici par une intégration culturelle, où l'œuvre s'articule, grâce à la redynamisation de son système réflexif, avec son contexte de réception. Les violences faites à la pièce trouvent donc leur justification dans cette aire d'arrivée américaine, qui exige la métamorphose du corpus shakespearien.

### e) Le métathéâtre filmé.

*Anonymous* et *Me and Orson Welles* entrent dans une catégorie de l'adaptation cinématographique qu'aucun auteur, à ma connaissance, n'a encore décrite: celle de l'adaptation cinématographique du métathéâtre, ou *métathéâtre filmé*.[152] Elle se différencie très visiblement d'autres catégories connues, et en premier lieu du théâtre filmé, captation cinématographique d'une pièce, et du « film de théâtre », où la pièce se transmue en un objet cinématographique.[153] De manière moins évidente, le métathéâtre filmé se différencie

[151] Voir Wilmeth et Miller 1993, 592.

[152] À propos du *Hamlet* de Kenneth Branagh (1996), John C. Tibbetts, utilise l'expression « metatheater on film ». Il le fait cependant pour décrire certaines séquences du film, et non une esthétique d'ensemble au service de l'adaptation de la pièce. Tibbetts 2000, 38.

[153] Dans son étude consacrée aux rapports entre théâtre et cinéma, Béatrice Picon-Vallin distingue plusieurs catégories qui se caractérisent par des degrés de distance entre le régime scopique de l'adaptation et celui de la pièce de théâtre adaptée. À un extrême, on trouve le théâtre filmé, qui correspond à une capture statique, le

également de l'adaptation du métathéâtre sous forme de métacinéma, où la réflexion sur la pièce devient réflexion sur le film,[154] de la pièce de Shakespeare dans le film (*Shakespeare play within the film*),[155] qui ne met que très rarement en scène la réflexivité théâtrale, et de l'adaptation « en coulisses » (*backstage adaptation*,[156] *behind-the-scenes adaptation*), qui se concentre sur le déplacement de la fiction vers ses espaces limitrophes. Dans le cas du métathéâtre filmé, l'œuvre audiovisuelle s'intéresse aux échanges spectacle-spectateurs pour révéler les rouages de la réflexivité dramatique.

On trouve ce type d'approche dans un nombre important d'adaptations récentes. Dans *Titus*, Julie Taymor utilise une structure encadrante pour montrer que la violence scénique est un jeu d'enfant. Ce procédé de mise à distance place le spectateur dans la situation de jouer au petit soldat, comme Shakespeare proposait à son public les intrigues sanglantes dont ce dernier était friand, sur un mode ludique et satirique. *The Dresser* (Peter Yates, 1983), film dans lequel *King Lear* se joue en coulisses et en représentation à la fois, en est un autre exemple. *Theater of Blood* (Douglas Hickox, 1973) ou *Stage Beauty* (Richard Eyre, 2004) exploitent également cette structure. Ce dernier film, en particulier, intègre au processus d'adaptation l'évolution des manières de voir. La prémisse du film est que le régime scopique de la fiction théâtrale ne permet plus le niveau de suspension d'incrédulité nécessaire à ce que les spectateurs continuent à percevoir un homme, même jeune et dont la voix n'a pas mué, comme une femme. Le spectacle doit donc s'adapter à un changement de mentalité, à une modification de vision du monde, en proposant des femmes dans les rôles féminins, contrairement à ce qui se pratiquait auparavant. C'est ce bouleversement scopique qui est l'objet du film. On trouve un autre exemple de cette stratégie adaptative dans *The Honeypot* (Joseph L. Mankiewicz, 1967). La pièce se joue non pas sur scène, mais *autour* de du plateau. Ce film, comme un certain nombre d'adaptations qui utilisent la même stratégie, nous invite à voir le théâtre dans le monde, c'est-à-dire à adapter notre régime scopique au fait que notre monde inclut un degré de fiction jamais atteint jusqu'ici. Dans *Black Swan* (Darren Aronofsky, 2010), enfin, qui est dans une certaine mesure une adaptation en répétition plutôt qu'en représentation du *Lac des Cygnes*, le désordre perceptif, traité comme une pathologie mentale, crée un monde fictionnel auquel le film prête sa substance.

Ces quelques exemples confirment la part grandissante de la culture scopique dans les adaptations. L'œuvre qui adapte doit aussi s'adapter à son espace d'arrivée, en évoluant pour tenir compte de la manière dont elle pourrait être perçue. Mais de toute évidence, cette nécessité vaut tout autant pour les œuvres qui n'entrent pas dans la catégorie des adaptations littéraires. Elles aussi doivent s'adapter à un environnement qui définit, voire conditionne, la manière et jusqu'à la possibilité de les voir. Ce constat pose l'adaptation comme un impératif propre à tout objet filmique. Dans la lignée de mes premières réflexions sur l'adaptation, c'est sous cet angle que j'ai abordé la fiction audiovisuelle, en établissant des connexions entre son évolution et celle de notre culture scopique.

---

plus souvent par une caméra fixe, d'une représentation particulière. À l'autre extrême, on trouve l'adaptation du théâtre au cinéma, qui se caractérise par la prédominance du dispositif filmique et l'absence quasi totale de traces de l'origine théâtrale de l'œuvre adaptée. Picon-Vallin 1997. Ainsi que le montre Milan Pribisic, l'intérêt principal du travail de Picon-Vallin consiste à introduire une catégorie intermédiaire, le film de théâtre, qui se concentre sur les difficultés et les complications liées à la rencontre entre théâtre et cinéma, plutôt que de tenter de gommer leurs différences. Pribisic 2010, 149.

[154] Voir *supra*, note 121.

[155] Burt 2006, 55.

[156] Expression employée ces dernières années pour décrire des films tels que *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* (Tom Stoppard, 1990), ou encore *Kiss Me Kate* (George Sidney, 1953).

# II. FICTION AUDIOVISUELLE ET MUTATION DU RÉGIME SCOPIQUE DU RÉEL

## A. L'ADAPTATION FACE À UN RÉGIME SCOPIQUE DU RÉEL EN MUTATION, OU « ADAPTATION SCOPIQUE »

### 1. Fondements et fonctionnement de l'adaptation scopique

#### a) Sociétés de l'écran et mutations perceptuelles (Vial).

Comme l'a montré Isobel Armstrong, à chaque époque de l'histoire des idées correspond une culture scopique, façonnée par les technologies visuelles disponibles.[157] Pour Stéphane Vial, c'est la perception numérique qui définit aujourd'hui notre rapport au réel.[158] Joseph Pine et James H. Gilmore, enfin, attribuent ce bouleversement perceptuel à la prolifération des écrans et à l'amélioration des techniques de représentation filmique.[159] Car c'est bien d'une refonte de la perception qu'il s'agit. Pour Vial, en effet, « la révolution numérique n'est pas seulement un événement historique qui relève de l'histoire des techniques : elle est aussi un événement philosophique qui affecte notre expérience phénoménologique du monde et qui relève de l'ontologie, ou plutôt de l'ontophanie, c'est-à-dire de la manière dont les êtres (*ontos*) apparaissent (*phaïnô*). » [160] La révolution numérique, en d'autres termes, modifie notre perception d'un monde qu'il nous faut recréer, en réapprenant à le voir. Par ailleurs, le terme « apparaissent » suggère que la manière de montrer des êtres, qu'ils soient fictionnels ou non, est affectée par ce changement ontophanique. La conséquence pour la fiction est donc double, puisqu'elle concerne à la fois la manière dont elle modélise le réel et la manière dont elle crée des êtres fictifs.[161]

#### b) Conséquences pour la fiction : l'« effet Pierre Ménard » (Borges).

Cette modification des manières de voir oblige la fiction à s'adapter à des conditions d'« exercice » inédites. Ces nouvelles bases sont liées au passage du temps, la réception de l'œuvre étant, comme l'avait déjà montré Gadamer, liée à un contexte historique.[162] Identique à elle-même à travers les âges, une œuvre peut donc voir sa signification changer, parce qu'elle s'inscrit dans un contexte différent, et que ce contexte conditionne sa portée. C'est ce phénomène d'altération involontaire du sens que j'appelle « effet Pierre Ménard ». Personnage éponyme du *Pierre Ménard, auteur du* Quichotte de Borges, Ménard recopie à l'identique le roman de Cervantès. Son travail accompli, il s'aperçoit que l'œuvre récrite prend un sens différent de celui de l'original : le passage des siècles en a modifié la signification.[163] La copie se révèle « identique et plus riche »,[164] ce « plus » tenant à un changement d'environnement. Récrire une œuvre à l'identique des siècles plus tard, ou vouloir en proposer l'adaptation la plus « fidèle » possible, peut donc amener à exprimer quelque chose d'autre. De la même manière, l'adaptation « fidèle » peut donc occasionner

[157] Armstrong 2008, 1-3, 96.
[158] Vial 2013. Lipovetsky et Serroy, quant à eux, parlent d'une « *vision écranique du monde* faite de la combinaison du grand spectacle, des célébrités et du divertissement. L'individu des sociétés hypermodernes en vient à regarder le monde comme si c'était du cinéma, celui-ci constituant les lunettes inconscientes par lesquelles il voit la réalité où il vit. » Lipovetsky et Serroy 2011, 29.
[159] Pine et Gilmore 1999.
[160] Vial 2013, page 98.
[161] Voir par exemple le constat de Garrett Stewart : « It doesn't take a cineaste to notice this encroachment of the digital. Screen narratives often note it for themselves in progress. » Stewart 2007, 12.
[162] Gadamer 1979.
[163] Voir Helbo 1997, 17-18.
[164] Leclerc 1988, 49.

un contresens complet. Il s'agit là d'un phénomène de parasitisme, tel que l'envisage Michel Serres : un élément tiers, exclu d'emblée de la dialectique entre œuvre source et œuvre cible, est néanmoins indispensable pour comprendre leur articulation. Pour retrouver un modèle de communication idéale entre l'œuvre d'origine et son adaptation, il faut donc inclure le tiers, celui-ci étant partie prenante dans la relation.[165] Dans les cas que j'ai étudiés, et dans celui du *Quichotte* en particulier, cet élément tiers est de nature visuelle, et conditionne la compréhension de l'œuvre source comme la cohérence de l'œuvre cible.

Par-delà ses conséquences pour la pratique de l'adaptation, une telle mutation influe sur les productions visuelles dans leur ensemble, qu'elles soient ou non des adaptations. Au niveau diégétique, par exemple, des films de cinéma ou des séries télévisées font souvent intervenir des personnages qui perçoivent et construisent leur « réalité » grâce à des interfaces médiatiques, et calquent leur esthétique sur les technologies de la perception. Je consacre un développement à ce deuxième aspect du problème dans une section ultérieure. Concernant l'adaptation, tout d'abord, l'avènement des sociétés de l'écran et des sociétés de surveillance implique non plus seulement d'adapter une œuvre à un régime artistique spécifique, mais encore, ce faisant, de tenir compte que la culture visuelle contemporaine est en pleine transformation, et que c'est avant tout aux nouvelles manières de voir qu'il convient de s'adapter.

### c) L'adaptation scopique : réancrer l'œuvre dans le régime scopique de son époque pour l'adapter à la culture visuelle contemporaine.

La médiatisation graduelle de notre vision du monde implique de repenser l'adaptation en ne se limitant pas aux pratiques artistiques source et cible, et d'étudier son fonctionnement en tenant compte de la nature sans précédent de la culture visuelle contemporaine. Partant de ce constat, un certain nombre de mes travaux laissent entrevoir la naissance d'une nouvelle forme de l'adaptation cinématographique que je propose de nommer « adaptation scopique ».[166] Cette modalité ne se contente pas d'adapter une œuvre au régime scopique du cinéma. D'une manière plus générale, elle cherche à préserver le sens d'une œuvre en fonction des caractéristiques de la culture scopique de l'œuvre source, et de la culture scopique de l'œuvre cible. Cela permet, entre autres points forts, de tenir compte du fait que cette dernière est modelée par une surabondance de caméras et d'écrans.

Dans la plupart des cas, c'est la culture scopique dans laquelle est ancrée l'œuvre cible qui est visée par l'opération d'adaptation. C'est ce que je montre plus bas, dans la section consacrée aux remakes « spectaculaires ». Néanmoins, cette perspective ne tient pas assez compte de la manière dont l'œuvre source s'articule avec la culture scopique de son temps. Or, cet ancrage participe du sens de l'œuvre, ainsi que l'a montré Zygmunt Bauman, pour qui les récits nous en apprennent plus sur le contexte de leur conception que sur les sujets dont ils traitent.[167] Cela vaut encore plus pour le théâtre de Shakespeare, ainsi que le rappelle Kent T. Van Den Berg.[168]

Oublier la culture scopique de l'original peut ainsi conduire l'adaptation au contresens. *Anonymous* illustre bien cette dérive, que le film contre de manière pertinente. Ce film prend pour principe que les œuvres source ne sont compréhensibles qu'en fonction de leur articulation avec un environnement scopique particulier, et montre donc tout l'intérêt d'un raisonnement en termes d'écart entre les régimes scopiques de départ et d'arrivée. Car comme le rappelle André Helbo, « deux versions de *Macbeth* portées à

[165] Serres 1980.
[166] Concept auquel j'aimerais consacrer un ouvrage dès que possible.
[167] Bauman 1992, 148.
[168] Pour cet auteur, le sens des pièces est intrinsèquement lié au dispositif spécifique du théâtre élisabéthain, qui proposait un ratio entre réalité et illusion dont Shakespeare tenait compte au moment de la conception de ses œuvres. Van Den Berg 1985.

l'écran tour à tour par Welles et Polanski véhiculent […], inscrites en creux, des configurations socio-discursives […] relatives à la mise en énonciation filmique et à des normes de réception ».[169] Chaque adaptation doit ainsi prendre en compte un éventuel décalage entre le contexte de réception source et le contexte de réception cible. Dans *Anonymous*, la théorie oxfordienne, selon laquelle l'auteur des pièces de Shakespeare était en fait Edward de Vere, n'est pas à prendre au sérieux. Elle est plutôt un prétexte qui permet au film de dédoubler « Shakespeare » en, d'un côté, l'auteur, et de l'autre côté, le spectateur de ses pièces et de leur public. L'adaptation met ainsi en évidence la possibilité de perceptions multiples d'une même œuvre, selon l'époque historique. Suivant ce schéma, le film controversé de Roland Emmerich peut donc être considéré comme l'adaptation cinématographique de certains aspects du corpus shakespearien qui, faute d'être replacés dans la culture visuelle de leur époque, nous échappent : la découverte et l'analyse métafictionnelle, par le dramaturge, de la faculté du théâtre à mobiliser les foules.[170]

Le but de l'adaptation scopique est donc de préserver l'œuvre source, mais aussi sa relation à la réalité de son temps, et de le faire en fonction de notre relation à la réalité de notre temps. Ce type d'adaptation prend pour base de travail la manière dont l'œuvre adaptée s'inscrit dans/affecte/réfléchit la culture visuelle d'une époque ou d'une aire géographique. Ce premier travail d'analyse sur lequel l'adaptation se construit ensuite établit un réseau de corrélations entre perception visuelle et factualité propres à l'œuvre source, dont on peut décider de les garder indemnes, parce qu'elles sont encore d'actualité dans le contexte de l'œuvre cible, ou, au contraire, de les modifier, lorsque l'on considère qu'elles ne sont plus pertinentes dans le contexte d'arrivée. Dans ce second cas, il faut trouver des alternatives dans la culture scopique cible, et opérer les changements qui s'imposent en fonction de ces équivalences. À chaque fois, les modifications apportées à l'œuvre se font sur la base d'une analyse de la culture visuelle source, et en fonction d'un aspect de la culture visuelle cible. À travers quelques exemples, je vais à présent énumérer les caractéristiques d'une culture visuelle que l'adaptation scopique permet de prendre en compte.

## 2. Avantages et domaines d'application de l'adaptation scopique

### a) Adaptation scopique et pouvoir visuel.

Chaque culture scopique se caractérise par un réseau de connexions entre voir, montrer, et pouvoir. L'un des buts de l'adaptation scopique est d'actualiser ce rapport, en constante évolution à cause des progrès technologiques. Pour illustrer cet avantage de l'adaptation scopique sur des formes d'adaptation plus traditionnelles, on peut se tourner vers l'adaptation de *The Tempest* qu'a réalisée Julie Taymor.[171] L'analyse qu'opère la pièce des relations entre vision, savoir et pouvoir repose sur la culture scopique de l'ère prémoderne. Cette période vit les prémisses du passage, décrit par Michel Foucault dans *Surveiller et Punir*, d'une époque médiévale caractérisée par le spectacle de l'échafaud à une époque des Lumières où débute l'exploitation de la surveillance comme instrument de contrôle. Dans son adaptation, Taymor part du principe qu'au 21$^{e}$ siècle, le lien entre vision, science et domination ne dépend plus uniquement, comme à l'époque élisabéthaine, d'un espionnage qui organise la collecte d'informations. Au contraire, les méthodes de renseignement mettent à profit la technologie, selon un schéma où l'hyper sensorialité (visuelle ou auditive principalement) génère un état de surinformation qui dote celui qui en bénéficie d'un statut supérieur. En arrivant jusqu'à nous, *The Tempest* a donc transité d'une culture scopique où l'espionnage direct place celui qui l'exerce en position de force, vers une culture visuelle où la surveillance est technologiquement assistée, ce qui décuple le

[169] Helbo 2012, 95.
[170] Ce même film présente par ailleurs d'autres aspects dignes d'intérêt, ainsi que je l'ai montré *supra*.
[171] Lefait 2014 f.

pouvoir qui en résulte.

Ce changement de culture scopique affecte aussi notre perception de l'œuvre, puisque la présence panoptique de Prospero, en apparence magique, peut aujourd'hui paraître un effet ordinaire du dispositif filmique. Il peut alors se produire une banalisation semblable à celle que François Niney décrit à propos de *Blanche Neige* : « Le cinéma et la télévision nous ont […] conféré un réel don d'ubiquité qui relevait du rêve auparavant, et le miroir magique de la marâtre de Blanche-Neige se voit aujourd'hui comme une banale vidéo-surveillance. »[172] Taymor matérialise cette transition technologique en plaçant, entre les mains de son personnage principal Prospera, un système de lentilles et de miroirs articulés qui *évoque* un appareil de surveillance prosthétique, sans toutefois incarner les systèmes de vidéosurveillance que l'on trouve aujourd'hui partout. Cette *via media* lui permet de proposer un traitement proto médiatique des mécanismes de la surveillance, mais également d'un autre volet important de la pièce : celui qui lie la domination à la monstration plutôt qu'à l'observation. Taymor positionne ainsi sa version de *The Tempest* à mi-chemin entre la culture scopique de l'époque élisabéthaine et les sociétés actuelles, où les prothèses oculaires redéfinissent les relations humaines. Elle adapte de la sorte l'un des aspects réflexifs primordiaux de la pièce, où le régime scopique du réel élisabéthain permet de comprendre les enjeux du régime scopique dramatique, et *vice versa*.

En cela, l'attitude employée par Taymor est comparable à celle de David Thacker pour son adaptation de *Measure for Measure* (BBC, 1994).[173] Ce film met en valeur la connexion qu'établit la pièce entre surveillance et gouvernance, puis utilise la technologie adéquate pour montrer ce que cette association est devenue aujourd'hui. Dans un registre différent, *Atonement* (Joe Wright, 2007) transforme le récit de rédemption en une monstration. La réécriture filmique de l'histoire sert alors de médiation, stratégie expiatoire qui utilise les outils de création audiovisuelle aujourd'hui à disposition de tout un chacun. Selon l'angle adopté par Wright, c'est par un film, plutôt que par un roman, qu'il est aujourd'hui envisageable de substituer une version édulcorée d'événements traumatiques à ce qui s'est passé, et d'acquérir un pouvoir sur les faits, au moyen de leur mise en récit visuel.

### b) Adaptation scopique et syndrome de Don Quichotte : de Cervantès à … *Homeland*.

On le voit, l'avantage de l'adaptation scopique est qu'elle mesure l'écart entre le régime visuel du réel et celui de la fiction, ce qui lui permet de prendre en compte l'évolution de l'un et son impact sur l'autre, ou inversement. Sa réflexivité porte donc à la fois sur une pratique artistique, dont elle permet de mieux comprendre les mutations, et sur une culture visuelle qui est elle-même en constante évolution. Plus que le premier, somme toute assez classique, c'est ce second aspect qui définit l'originalité de l'adaptation scopique. Il suffit pour s'en convaincre d'examiner le devenir d'une œuvre qui, tout en s'interrogeant sur les enjeux de la forme romanesque qu'elle inaugure, pose un diagnostic acerbe sur la culture visuelle de son temps : le *Don Quichotte* de Cervantes.

Le *Quichotte* met en effet en parallèle la naissance du roman moderne et l'apparition d'une pathologie scopique qu'incarne son personnage principal. Il montre que, consommé à doses massives, le roman peut empêcher de voir le réel tel qu'il est, et conduire à la folie. Comme le rappelle Jean-Marie Schaeffer, qui le relie à une tradition platonicienne iconophobe, ce discours sur la confusion entre le réel et l'imaginaire perdure dans la culture occidentale. Pour Schaeffer, on en trouve un équivalent contemporain dans les mises en garde alarmistes contre les jeux vidéo, accusés d'enfermer les *gamers* dans une vision irréaliste et ludique du monde. Dans un ouvrage intitulé *Qu'est-ce que le virtuel ?*, Pierre

[172] Niney 2009, 67.
[173] Lefait 2012 c.

Lévy propose d'ailleurs d'étudier « la virtualisation qui remonte du réel ou de l'actuel vers le virtuel », aspect que l'auteur trouve négligé par la tradition philosophique, mais en lequel il voit un « retour amont […] caractéristique à la fois du mouvement d'autocréation qui a fait surgir l'espèce humaine et de la transition culturelle accélérée que nous vivons aujourd'hui. » [174]

La remarque de Lévy, comme celle de Schaeffer, montre bien l'impact de l'évolution technologique sur le syndrome de Don Quichotte : si la confusion pathologique reste une possibilité terrifiante, même si on la traite sur un mode grotesque, elle ne saurait plus résulter des mêmes causes qu'autrefois, ne serait-ce que parce que le passage de l'actuel au virtuel est aujourd'hui permis par la technique. Pour le dire plus simplement, trop lire n'est plus une raison statistiquement vraisemblable pour percevoir le réel de travers. Par contre, passer son temps devant une console de jeux paraît une cause plus pertinente de ce type de pathologie. Le fait est que, selon la sagesse populaire au moins, le caractère immersif du roman a diminué par comparaison avec celui d'une nouveauté technique dont on proclame à l'envi qu'elle se rapproche chaque jour un peu plus de la création d'une « réalité virtuelle ».

Pour adapter le *Quichotte*, il faut donc prendre en compte que la « réalité virtuelle littéraire » que le personnage substitue à son réel risque aujourd'hui de sembler trop factice pour que la confusion soit vraisemblable. Cela implique de s'interroger sur la culture visuelle de notre époque, pour y trouver des éléments qui, à l'instar des jeux vidéo, seraient susceptibles de générer un état d'indistinction entre le réel et le fictionnel. Si l'on attend toujours une relecture du *Quichotte* au prisme des jeux vidéo, certains films et séries télévisées, qui ne se présentent d'ailleurs pas comme des adaptations de l'œuvre de Cervantès, proposent d'en adapter la problématique à la culture scopique contemporaine.

Le *Don Quichotte* de Welles (1992), par exemple, prend la forme de ce que le réalisateur lui-même appelle un « film-essai ».[175] La démarche du réalisateur, dans ce qui nous est parvenu d'un long métrage inachevé, tend à justifier l'utilisation de ce genre cinématographique nouveau, à travers une œuvre qui « modifie l'ensemble des possibles » liés à l'adaptation, pour reprendre la formule de Todorov sur l'évolution des catégories génériques.[176] Cette forme documentarisante permet à Welles de montrer qu'une adaptation traditionnelle du *Quichotte* est devenue impossible à réaliser, parce qu'une telle adaptation échouerait à exprimer la réflexion sur la subjectivité et l'objectivité contenue dans le roman. En effet, le dispositif réflexif de Cervantès s'organise autour d'une séparation formelle entre, d'un côté, une forme de confusion absolue entre subjectivité et objectivité, incarnée par la maladie dont souffre Don Quichotte, et, d'un autre côté, une subjectivité créatrice, et donc fondatrice d'objectivité, représentée par l'auteur, dont la pratique artistique est omniprésente dans le roman. Le constat de Welles est sans appel : il faut refaire le *Quichotte* en fonction d'une nouvelle relation du sujet au réel. La naissance de l'image en mouvement, et en particulier du cinéma, a rendu beaucoup plus simple la création d'une objectivité factice, et par conséquent changé les tenants et les aboutissants du problème. Ainsi, un film montrant un personnage qui, comme le héros de Cervantès, lirait le monde extérieur comme s'il s'agissait de l'un de ses romans favoris, serait hors de propos.

Adapter le *Quichotte* nécessite donc des innovations formelles dont certaines peuvent paraître surprenantes. Ainsi, dans l'un des rares ouvrages récents à appréhender le phénomène des séries télévisées, Milly Buonanno emprunte à Alfred Schütz le concept des réalités multiples[177] pour comprendre l'« effet Don Quichotte ». La pathologie dont souffre

[174] Lévy 2010, 10.
[175] Lefait 2013 a.
[176] Todorov 1970, 8.
[177] Schütz 1945. On trouve un exemple de visualisation des mondes virtuels comme des mondes réels, de confusion systématique entre les réalités multiples, chez David Cronenberg dans *Existenz* (1999).

le chevalier consiste à ne pas savoir adapter son attitude cognitive au passage d'un monde fictionnel à un monde réel.[178] On peut encore rappeler, avec Jean-Pierre Esquenazi, que « tout récit est incomplet, et c'est le destinataire qui en assure imaginairement la continuité ».[179] Dans le cas de Don Quichotte, c'est ce principe de continuité entre le réel et le fictionnel qui dysfonctionne. Buonanno montre cependant que le personnage de Don Quichotte est la caricature d'un syndrome de confusion assez banal, dû aux zones de recoupement et aux possibilités d'interaction entre les diverses réalités.[180] L'auteur conclut alors que, du fait de l'omniprésence de la télévision dans notre quotidien, ce médium est propice à ce genre de méprise.

Dans un article consacré à *Homeland* (Showtime, 2011-.), j'ai défendu une idée similaire, en faisant porter la confusion non pas sur les attitudes cognitives, mais sur les régimes scopiques respectifs du réel et de la téléréalité. J'ai ainsi montré que cette série propose une relecture pertinente de la problématique du roman de Cervantès. *Homeland* dresse un état des lieux des pratiques visuelles contemporaines, en faisant de Carrie la médiatrice de notre vision. On le sait, *Homeland* est le remake de la série israélienne *Hatufim* (Channel 2, 2010). On peut considérer que ce qui justifie la reprise de la série d'origine, au-delà d'arguments commerciaux qui ont joué un rôle important, est la transplantation culturelle, et la différence de contexte géopolitique, qui imposent des modifications d'ampleur. Pour résumer, le contexte scopique est différent aux États-Unis et en Israël. Dans *Homeland*, l'atmosphère de surveillance généralisée et de paranoïa sécuritaire attribuée aux États-Unis motive l'emploi d'un dispositif de contrôle dans la maison de Brody au début de la première saison.

Dans cet article, j'élabore l'hypothèse que Carrie incarne une maladie scopique contemporaine, dont le syndrome bipolaire du personnage ne serait en quelque sorte que l'allégorie. En cela, Carrie descend directement de Don Quichotte. Le désordre perceptuel[181] dont elle souffre la conduit en effet à percevoir le réel comme une émission de téléréalité, et relève donc d'une pathologie dont on peut localiser la cause dans l'abondance autour d'elle d'images qui mêlent le réel à la fiction. Les journaux télévisés auxquels elle a été confrontée dans son enfance et les images de surveillance dans lesquelles elle place sa foi à l'âge adulte expliquent la vision distendue de Carrie. Le personnage devient donc le symptôme d'une culture où le réel est fictionnalisé médiatiquement, en permanence et en temps réel.

Comme le chevalier à la Triste Figure, Carrie est incapable de voir le réel tel qu'il est parce qu'elle a été surexposée un type de production. Cependant, à la différence de Don Quichotte, Carrie a été surexposée à la télévision. Plutôt que de lire la réalité comme s'il s'agissait d'un roman de chevalerie, elle la lit à travers le prisme d'émissions qui prétendent donner accès au réel. La différence principale, cependant, est qu'il est de notoriété publique que la réalité à laquelle la télévision nous donne accès est susceptible d'intégrer un degré de fiction. À l'inverse de Don Quichotte, nous pensons donc faire face aux mensonges de la fiction en décodant en permanence les productions audiovisuelles qui composent notre entourage, de peur qu'elles ne nous mentent. La pathologie n'est donc plus un cas unique, mais un phénomène répandu, contre lequel *Homeland* se propose de lutter. En utilisant la réflexivité spécifique associée à la télévision,[182] *Homeland* met en garde ses spectateurs contre l'évolution d'un régime scopique du réel qui constituerait une nouvelle forme de syndrome quichottesque. Cette manifestation contemporaine du problème est en quelque

[178] Buonanno 2008, 76.
[179] Esquenazi 2009, 74
[180] Buonanno 2008, 78.
[181] Le désordre perceptuel, qui conduit, comme chez Don Quichotte, à une confusion entre le monde réel et son avatar simulé, a beaucoup nourri les intrigues du cinéma ces dernières décennies, comme on le voit dans *Fight Club* (David Fincher, 1999) ou *Vanilla Sky* (Cameron Crowe, 2001).
[182] Ellis 2004, 275-76.

sorte inversée, déniaisée et postmoderne, puisqu'elle consiste non pas à prendre la réalité pour une fiction, mais à soupçonner toute image du réel, voire le réel lui-même, de *cacher* une fiction.

### c) Adaptation scopique et désir triangulaire (Girard).

Dans *Mensonge romantique et vérité romanesque*,[183] René Girard établit un lien entre le *Quichotte* et le régime scopique du désir. Selon Girard, le roman de Cervantes montre que des médiateurs fictionnels peuvent être « presque aussi importants que des médiateurs humains ».[184] Cela suggère que l'influence d'un modèle fictionnel peut conduire à une perception déformante de la réalité. Dans ce cas, comme dans celui que j'ai étudié dans la section précédente, le déplacement de la frontière entre réalisme et impression d'artificialité pose la question des modèles susceptibles d'assurer une telle influence aujourd'hui. Pour traiter cette question, je me suis attaché à réévaluer le diagramme mimétique que Girard applique à Shakespeare dans *Shakespeare, les feux de l'envie*, en fonction d'une culture scopique contemporaine qui a modifié certains paramètres du lien entre désir et vision. Pour cela, j'ai analysé l'exemple de *Shakespeare in Love* (John Madden, 1998),[185] où la médiatisation du désir utilise un biais médiatique. Le film montre en effet que, à l'époque cinématographique, les modèles auxquels nous nous identifions ont plus de chances d'être filmiques que littéraires ou théâtraux. Ici, l'objet de l'adaptation est avant tout la manière dont la fiction influence le régime scopique du réel, en proposant aux individus des médiateurs *médiatiques*. Comme le dit l'expression populaire, nous pouvons voir l'être aimé avec les yeux de Chimène, ce qui signifie qu'un filtre fictionnel s'interpose entre la réalité et notre regard. Sous l'emprise de ces médiateurs fictionnels, notre perception du réel devient elle aussi médiatisée.

Shakespeare met en évidence l'existence de ces processus de médiation à travers le personnage de Roméo. Comme Monsieur Jourdain faisait de la prose sans le savoir, Roméo s'exprime par bribes de sonnet pétrarquiens. Au début de la pièce, il voue à Rosaline un amour calqué sur le modèle décrit dans ces sonnets, où l'amant fait l'éloge de sa belle depuis le bas d'un piédestal sur laquelle elle est perchée, et donc inaccessible.[186] La rencontre de Roméo et de Juliette se fait également en conformité avec un modèle littéraire, tout en épousant la forme du sonnet,[187] et la mort même des deux amants, selon Girard, satisfait aux standards de la fiction.[188] La forme de *Shakespeare in Love* prend son sens en fonction de cette réflexion sur le désir présente dans *Romeo and Juliet*. S'inspirant très librement de la trame de la pièce, le film la répartit entre la scène, où se déroulent les répétitions de la pièce, et les coulisses, où la vie amoureuse de Shakespeare lui inspire l'intrigue de cette même pièce. Cette stratégie trouve sa justification dans le constat que le modèle littéraire visé par Shakespeare, celui de la poésie pétrarquienne, risque d'être inconnu des spectateurs du film. Par ailleurs, on imagine plus difficilement aujourd'hui qu'au XVIe siècle qu'un jeune homme, fût-il amoureux, voie son désir orienté par une surconsommation de sonnets.

---

[183] Girard 1961.
[184] Girard 1990, 93.
[185] Voir Lefait 2011. L'étude des modalités de la transposition cinématographique de la théorie du désir mimétique, dont Girard identifie la présence dans des œuvres littéraires, devait faire l'objet d'un travail plus complet, où des notions aussi importantes que le rapport entre subjectivité et objectivité au cinéma, ou l'identification au personnage, seraient repensées en fonction du schéma triangulaire présenté par l'auteur. À l'époque où ce projet est né, je ne l'ai pas poursuivi faute de temps, mais il me semble que le reprendre à présent pour l'envisager en termes de régime scopique, dans le cadre d'un dialogue entre la perception de la fiction cinématographique et la perception du réel, pourrait lui donner le niveau de conceptualisation qui lui manquait alors.
[186] Voir par exemple Garber 2004, 191-93.
[187] Garber 2004, 193-94.
[188] Girard 1990, 359.

Pour renouveler cette réflexion sur les modèles du désir, le film opère une transposition de référence à référence. Il relie le désir à un écart entre la vision directe du réel et sa vision médiatisée, magnifiée par le dispositif cinématographique.[189] À une époque où la fiction audiovisuelle est omniprésente, les médiateurs sont plus visuels que textuels. Le film met en effet en scène des personnages qui, à l'image de Roméo et Juliette, rejouent inconsciemment une histoire connue, à la différence près que cette trame qui sous-tend leur comportement reproduit un modèle filmique. *Shakespeare in Love* met d'ailleurs ce phénomène en abyme, en suggérant que le regard que l'un porte sur l'autre lorsqu'il est en scène contribue pour beaucoup à la naissance du désir. Il montre aussi la genèse d'une pièce destinée à influencer les comportements amoureux pendant plusieurs siècles, pièce que Will et Viola eux-mêmes semblent rejouer à leur insu. *Shakespeare in Love* nous montre donc que tout regard, même celui que nous croyons le plus objectif, est modélisé par la fiction. Dans ce réel où tout « fait œuvre », comme l'ont montré dans d'autres domaines Andy Warhol ou Marcel Duchamp, la qualité esthétique dépend d'une perspective sur un objet, regard élogieux qui le transfigure.[190] Sur le même modèle, il est aisé de voir sa vie sous l'angle de la fiction.

### d) Adaptation scopique et preuve visuelle.

L'évolution récente de notre culture scopique entraîne par ailleurs une modification importante de la notion de preuve visuelle. Cette dernière a connu depuis la Renaissance une succession d'altérations fondamentales, dont les plus anciennes peuvent remonter à l'invention de la perspective.[191] D'autres peuvent être attribuées à l'invention du dispositif cinématographique, alors que les plus récentes proviennent de la miniaturisation et de la banalisation des appareils de capture et de retranscription du réel. Ainsi, pour ne prendre qu'un exemple, la photo d'un soi-disant monstre au milieu d'un lac écossais perdu dans la brume ne fait plus frémir personne. En conséquence de quoi, dans une série télévisée récente, la BBC nous montre un Sherlock Holmes qui, tentant d'élucider le mystère du chien des Baskerville, ricane quand on lui montre la photo de l'animal monstrueux prise avec un téléphone portable, en s'exclamant : « c'est une preuve, ça ? »[192] Un tel changement concernant le lien entre perception visuelle et preuve a un impact généralisé sur la fiction cinématographique : il peut rendre caducs certains éléments diégétiques d'une œuvre connue, ou rendre l'œuvre elle-même obsolète, au sens où elle ne serait plus preuve de rien, pas même de sa propre existence.[193]

C'est à travers l'étude de la possibilité d'adapter la notion de preuve visuelle que j'en suis venu à ce constat qui s'étend à toute la fiction audiovisuelle.[194] Dans le cas du *Hamlet* de Gregory Doran (2009), transposer les questionnements de la pièce sur la notion de preuve visuelle[195] implique l'utilisation de dispositifs panoptiques. Le film de Doran démontre ainsi, par son utilisation de la surveillance, que le ratio entre subjectivité et

---

[189] Pour décrire ce phénomène, Lipovetsky et Serroy parlent d'une « *cinévision* globalisée » (Lipovetsky et Serroy 2011, 29).

[190] Je fais ici référence au titre très explicite d'un ouvrage d'Arthur Danto : *The Transfiguration of the Commonplace*. Danto 1981.

[191] Ainsi que le rappelle Edward Pechter, l'association entre preuve visuelle et démarche scientifique n'était pas encore figée à la Renaissance, tout comme d'ailleurs les règles de la perspective. Pechter 1999, 208. Par ailleurs, comme le rappelle Lorna Hutson, la culture scopique de la Renaissance considère la preuve visuelle à partir d'un phénomène textuel (Hutson 1994, 164). Dans ce contexte où le lien entre perception visuelle et preuve demeure distendu, on peut imaginer le bouleversement occasionné par l'intrusion de techniques de représentation picturales proposant une image du réel en apparence bien plus fidèle que celles qui avaient été développées jusqu'alors.

[192] « *Not exactly proof, is it* ? ».

[193] Sur ces questions, voir *infra*, la section « Le remake comme adaptation scopique ».

[194] Voir Lefait 2014 d.

[195] Voir Bertram 2004, 16.

objectivité en cours à l'époque de Shakespeare a changé. Or, dans la pièce, c'est ce ratio qui conditionne, de la part des personnages comme des spectateurs, la croyance en l'existence du fantôme, ou le refus d'y croire. Doran tient compte de cet arrière-plan nécessaire à la mise en évidence des problématiques principales de la pièce, en adaptant la problématique du spectral à la culture scopique du XXIe siècle. Le ratio entre subjectivité et objectivité a en effet été bouleversé par l'apparition du dispositif cinématographique, puis par sa prolifération. Doran choisit ainsi de transposer le doute visuel qui parcourt *Hamlet*[196] en liant l'objectivité au type d'appareil utilisé pour produire une *image* du réel. Ainsi, les caméras de surveillance intégrées au film semblent dans un premier temps produire des images objectives, mais on comprend peu à peu qu'elles sont affectées par la subjectivité du fantôme. À l'inverse, Hamlet utilise une caméra portative, prothèse oculaire qui servira au rendu de sa subjectivité, dans le but d'acquérir la preuve par l'image de la culpabilité de Claudius.

Le même processus est à l'œuvre dans d'autres adaptations shakespeariennes. Ainsi, avec *Filming Othello* (1978), Welles montre que les adaptations successives d'*Othello* doivent tenir compte de ce qui détermine la nature de la preuve visuelle dans la pièce, c'est-à-dire de ce qui permet à Iago de convaincre Othello que Desdémone le trompe.[197] Elles doivent de plus déterminer ce qui, dans la culture scopique d'une époque donnée, pourra avoir valeur de preuve oculaire, ou sera au contraire rejeté comme une grossière tentative de tromperie. Une autre adaptation récente d'*Othello*, celle de Geoffrey Sax pour la BBC, relève de la même stratégie. Elle tient compte des modifications du concept de preuve, en montrant que la dématérialisation du visuel qui caractérise les sociétés contemporaines permet d'induire le sentiment qu'on a vu quelque chose à partir d'un nouveau type de traces ou de témoignages, tels que le courrier électronique ou l'analyse d'ADN. Dans le même ordre d'idées, une adaptation récente de *Macbeth* pour la BBC (*Shakespeare Retold : Macbeth*, Mark Brozel, 2005), fait *apparaître* le fantôme de Banquo de manière originale. Le spectre joue du fait que, par « preuve visuelle », on entend de plus en plus « preuve par l'image ». Lors du banquet que donne Macbeth, son ami Banquo, bien que fraîchement assassiné, se manifeste à lui *via* un message vidéo envoyé sur son téléphone portable. Le doute de Macbeth – Banquo est-il vivant ou mort ? – est alors rendu crédible par la nature de la preuve apportée par ce type de message. En effet, si le personnage apparaît bien vivant sur l'écran du téléphone portable, il est difficile de déterminer si la vidéo a été capturée *avant ou après sa mort*. Par conséquent, Macbeth se demande s'il doit interpréter la vidéo comme un signe que son ami a échappé à ses assassins, ou comme un message envoyé de l'au-delà par un fantôme. Dans ce film, la subjectivité différée de la vidéo évoque la différance de Derrida,[198] ici appliquée à la relation image/savoir. Avec la capture continue du réel, le sens de l'image évolue en permanence, en fonction de qui le perçoit et quand. Le sens que l'image apporte, la vérité du réel qu'elle énonce, sont toujours différents et différés. Dans certaines adaptations, faire état de ce nouveau rapport permet de proposer une redéfinition de la condition humaine en ce début de 21e siècle.

### e) Adaptation scopique et condition spectrale (Derrida).

C'est le cas de deux adaptations de *Hamlet*, celle d'Almereyda et celle de Doran. Ces films reprennent la manière dont la pièce utilise la relation visuelle du spectateur à l'irréel, dans le but de mieux caractériser son rapport au réel. En réactivant cette dynamique de la pièce, ils produisent cependant un discours sur la médiatisation du réel adapté au monde contemporain. À partir des problèmes que pose l'existence du spectre, ces films établissent le constat que notre interaction avec l'autre, fût-il spectral, se fait maintenant dans le cadre

[196] Voir Ackerman 1999, 37-64.
[197] Voir Lefait s.d. b.
[198] Derrida 1967, quatrième de couverture.

d'un rapport d'image à image.

Pour Jacques Derrida, rappelons-le, le cinéma est par essence spectral. Tomber sous l'œil de la caméra, c'est prendre conscience de sa mortalité, et d'une possible réapparition fantomatique par écran interposé.[199] Le philosophe montre d'ailleurs à quel point les technologies contemporaines de la transmission d'images amplifient cette logique de la spectralité, bouleversant les dichotomies traditionnelles entre réel et virtuel, vie et mort, présence et absence. On ne peut donc plus définir l'être comme présence directe. Au contraire, pour exister, il faut *être à l'image*. Or, les sociétés de surveillance fournissent au quotidien les dispositifs propices à cette présence immatérielle. Elles incarnent donc l'avènement de la spectralité comme nouveau mode de l'étant, de l'interaction avec autrui comme présence et absence.

L'antithèse en forme d'impasse qui se dresse face à Hamlet, être ou ne pas être, se résout donc dans la présence diffuse du fantôme, qui n'est pas là tout en n'étant pas tout à fait absent, puisqu'il surveille les événements de la pièce.[200] Des réalisateurs comme Doran ou Almereyda ont bien compris que la surveillance, dans *Hamlet*, n'est pas thématique, mais esthétique, et qu'elle motive la réflexion sur la différence entre l'être et le non-être. En plaçant, chacun à leur manière, le fantôme dans la machine, ils montrent à quel point la présence spectrale du fantôme de la pièce trouve une incarnation mécanique dans les sociétés actuelles. Ils expriment ainsi cette perte de la mesure du réel qui définit le spectral. Ces adaptations produisent donc un discours sur le monde proche de la théorie du simulacre chez Baudrillard.[201] Là où la pièce de Shakespeare relevait d'une époque où l'accès au réel était médiatisé par l'art dramatique et par ce que Christine Sukic appelle ses « perspectives dépravées »,[202] le film d'Almereyda et celui de Doran adaptent cette réflexion, en indiquant que notre rapport au réel utilise de plus en plus l'écran comme interface.[203]

Centrale dans de nombreuses pièces de Shakespeare, la notion de preuve est aussi intrinsèque à la fiction audiovisuelle. Certaines contraintes que l'évolution de la culture scopique impose à l'adaptation valent donc pour les œuvres cinématographiques dans leur ensemble. L'enjeu est de taille, puisqu'il s'agit de préserver la faculté cognitive de la fiction audiovisuelle, et de pérenniser sa propension à penser notre rapport au réel. La proximité des technologies de la perception avec le dispositif du septième art invite en effet à penser, avec Deleuze, que le régime scopique du cinéma peut influencer notre perception de la réalité.[204] Dans la lignée de Deleuze, Alain Badiou a montré que l'intérêt de cette conception du cinéma réside dans ce qu'elle renforce son statut d'outil cognitif. Pour Badiou, « le cinéma est une pensée dont les œuvres sont le réel ».[205] La formule montre bien qu'il ne faut pas se limiter à une perspective de l'ordre du cliché, qui voudrait que le cinéma « pense » ou « reflète » le réel. Pour comprendre dans son intégralité la production de sens du cinéma, il faut prendre en compte sa faculté à voir et faire voir le réel par

[199] Derrida et Stiegler 1996, 131.

[200] Dans un registre très différent, un cinéaste comme Michael Haneke traite lui aussi la surveillance comme présence démoniaque invisible, comme on peut le voir dans *Caché* (2005) ou dans *Funny Games* (1997).

[201] Lefait 2010, § 26.

[202] On trouve une description de cette conception du théâtre comme anamorphose du réel dans Sukic 2000. C'est cette invitation à voir le monde comme un théâtre, à l'image de ce que fait Hamlet à l'échelle du Danemark, que discute également Jeffrey H. Richards dans un ouvrage sur la métaphore du théâtre du monde dans la culture américaine. Il y montre en particulier que, si la pièce nous encourage effectivement à percevoir la réalité comme du théâtre, cette projection possède certaines limites, selon que l'on se place d'un point de vue interne ou externe au spectacle. Richards 1991, 51.

[203] C'est ce que Gendelman, dans une analyse de la série *24*, appelle : « une télésurveillance réciproque, 24 heures sur 24 ». Gendelman 2012, 74, traduit par mes soins. Par écran interposé, tout devient visible par tous, à tout instant, si bien que le réel diffusé se substitue petit à petit au réel perçu directement.

[204] Sur ce point, voir également Lipovetsky et Serroy 2011, 28 : « C'est mettre en évidence ce que le cinéma dit sur le monde social-humain, comment celui-ci le réorganise, et aussi comment le cinéma agit sur les perceptions des hommes et reconfigure leurs attentes. »

[205] Badiou et de Baecque 2010, 9.

l'intermédiaire de la fiction, en fonction d'une nouvelle culture visuelle. C'est sur cette portée intramédiale de l'adaptation à une culture visuelle spécifique que je souhaite revenir à présent, en commençant par corréler la pratique du remake à l'évolution du lien de causalité entre « je vois » et « j'y crois ».

## B. LE REMAKE COMME ADAPTATION SCOPIQUE

### 1. L'œuvre à revoir : culture visuelle et remake / réadaptation

#### a) Le remake face à l'attrition du réalisme.

Comme je l'ai rappelé ci-dessus, les propriétés d'une culture scopique spécifique sont en constante évolution, ce qui fait qu'un film « change » tout en restant le même. C'est ce que montre Jean-Pierre Esquenazi à propos du *Crash* de David Cronenberg (1996), mais selon une perspective plus géographico culturelle que temporelle: «*Crash* produit dans chaque pays des univers fictionnels distincts, comme si le film lui-même s'était transformé en passant d'un contexte culturel à l'autre ».[206] Plusieurs décennies auparavant, on trouvait une idée similaire chez Walter Benjamin, qui montrait que la réception d'une œuvre était liée à la culture scopique née de la technologie médiatique utilisée pour la produire.[207] En outre, chaque culture visuelle permet de faire la partition entre ce qui est perçu par la majorité comme réaliste, et ce qui est perçu par le plus grand nombre comme illusoire. La qualité immersive d'une œuvre est donc liée à la position de cette ligne de démarcation dans une culture visuelle spécifique, qui détermine la faculté des spectateurs à suspendre leur incrédulité en fonction du spectacle qui leur est proposé. D'une manière plus globale, si l'on envisage la filiation entre le cinéma contemporain et le « cinéma des attractions » décrit par Tom Gunning, qui emprunte la formule à Eisenstein, un film peut être évité d'office par une catégorie du public pour deux raisons principales. La première: s'il ne propose pas une démonstration technologique au goût du jour. La seconde: si l'absence de la dernière prouesse illusionniste fait craindre aux spectateurs qu'ils soient incapables de s'immerger dans l'intrigue.

Il en ressort que la transposition d'une œuvre dans un régime scopique différent peut, par simple re-visionnage quelques années après sa sortie, métamorphoser un film réaliste en film brechtien – ou au moins engendrer une perte de plaisir au visionnage. Lors du colloque « remake et technologie » auquel j'ai participé en octobre dernier, de nombreux exemples de cette usure ont été proposés. Le plus frappant en était celui du *King Kong* de 1933 (Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack), dont les extraits revus semblaient d'autant moins réalistes qu'ils étaient mis côte à côte d'extraits du remake de 2005 (Peter Jackson) connu pour son abondance d'effets spéciaux. Si l'on prenait pour seul critère la qualité de l'illusion, le film en noir et blanc souffrait de la comparaison, au point de ressembler à un film suédé, remake indigent de la version de 2005 à la volonté ouvertement parodique.

C'est pourquoi, comme le rappellent Scott A. Lukas et John Marmysz, « il est clair que l'une des raisons d'existence du remake, c'est la technologie. »[208] De même, David Roche, citant Daniel Protopopoff, a rappelé qu'il ne faut que quelques années pour que l'illusion de réalité que propose un film paraisse passée ou dépassée. Dans son ouvrage *Making and Remaking Horror in the 1970s and 2000s: Why Don't They Do It Like They Used To?*, Roche montre ensuite que l'un des buts du remake est de « compenser » cette perte.[209] L'une des réponses apportées à la question du titre est donc liée à l'évolution des régimes scopiques : on ne fait plus les films d'horreur comme avant, parce qu'on ne peut

[206] Esquenazi 2009, 79. Page 85, l'auteur évoque un constat similaire de Roger Chartier : « lorsqu'il est reçu dans des dispositifs de représentation très différents les uns des autres, le "même" texte n'est plus le même. » Chartier 1996. 10.
[207] Benjamin 2010.
[208] « One clear impetus for the remake is technology ». Lukas et Marmysz 2009, 6.
[209] Roche 2014, 279.

plus les voir comme avant. Il faut donc les refaire, pour les adapter à une nouvelle culture visuelle. Selon ce point de vue, on peut considérer le remake comme un type d'adaptation scopique, mais de film à film.

### b) Le remake pour contrer un gain de réalisme : l'exemple du télécran d'Orwell.

Dans certains cas, l'adaptation scopique peut être nécessitée par un phénomène inverse, de gain involontaire et non plus de perte de crédibilité. C'est ce que j'ai montré à travers l'étude de diverses adaptations de *1984* de George Orwell, en me concentrant sur la manière dont elles traitent le fameux télécran imaginé par le romancier. Cet écran biface, qui permet à Big Brother de diffuser une vidéo et de voir en même temps celui qui la regarde, apparaît dans le roman comme un ustensile imaginaire, qu'Orwell n'a pas cherché à rendre réaliste.[210] Lorsque, presque 40 ans plus tard, Terry Gilliam adapte librement le roman d'Orwell, la surveillance généralisée, mais aussi l'omniprésence effective des écrans, rendent *de facto* le concept du télécran beaucoup plus plausible qu'à l'époque où Orwell l'a inventé. Gilliam en tient compte dans son adaptation, en la situant dans une société dystopique où l'omniprésence de l'image participe à la surveillance de tous par les instances du pouvoir.[211] Pour Wheeler W. Dixon, l'avènement de l'écran biface *via* la généralisation des dispositifs de surveillance affecte même en profondeur la conception et la réception des œuvres filmiques. Dixon montre que le cinéma et la télévision s'accommodent d'une culture scopique où l'idée que l'écran vous regarde – d'où le titre de son ouvrage, *It Looks at You: The Returned Gaze of Cinema*[212] – n'est plus dystopique mais effective. Si l'on suit cette vue d'ensemble, on peut penser que la porosité des écrans doit entraîner une refonte complète du réalisme audiovisuel.

La pratique de l'*alternative make*, qui consiste à proposer une version de rechange d'une œuvre audiovisuelle existante, et que j'ai étudiée à travers l'exemple de *The Avon Barksdale Story* (DVD, Drew Berry, Bruce Brown, et Kenny Jackson, 2010), relève de la même démarche.[213] Dans ce film, le vrai Avon Barksdale critique la manière dont la série *The Wire* le dépeint comme un gangster, ce qu'il est dans la réalité. Barksdale revendique alors son droit à ce que la fiction reste une fiction. Pour ce faire, il fait refilmer certaines séquences vues dans la série, en conformité avec les données factuelles de son existence. En cela, il suggère que, par comparaison, la série ne peut avoir pour prétention de dire la vérité.

### c) L'entropie des éléments diégétiques, ou « effet Scooby Doo ».

L'aspect technologique du *remake* étant assez fréquemment étudié, je me suis intéressé à un processus complémentaire, où l'évolution d'une culture visuelle nécessite de modifier *l'intrigue* de l'œuvre que l'on « refait ». On peut prendre pour exemple de ce phénomène les versions filmiques des aventures de Sherlock Holmes,[214] qui sont aujourd'hui dans une impasse esthétique, à cause d'un phénomène que j'ai proposé de nommer « l'effet Scooby Doo ».[215] Ce dessin animé reprend en effet, de manière parodique

[210] Lefait 2014 h, 2-5.
[211] Lefait 2014 h, 25-33.
[212] Dixon 1995.
[213] Voir Lefait 2013 d.
[214] Dans un cas comme celui-ci, la différence entre remake et réadaptation est assez floue. Une nouvelle version peut indifféremment reprendre l'œuvre source ou l'une de ses adaptations précédentes – sauf bien sûr si elle prétend organiser un retour aux origines du mythe, comme le *Bram Stoker's Dracula* de Coppola (1992) ou le *Mary Shelley's Frankenstein* de Kenneth Branagh (1994). La distinction tient surtout au degré de culture littéraire du spectateur, et à la manière dont le réalisateur y fait ou non appel. Elle reste relative si l'on garde à l'esprit que la plupart des films adaptent une œuvre littéraire, fût elle méconnue.
[215] Voir Lefait s.d. c.

et réflexive, le mode opératoire du mythique détective, pour montrer que, faute de subir des modifications, certaines intrigues résolues par Holmes risquent de paraître simplistes et les légendaires facultés de déduction du limier de sembler banales.

À l'image de ce qui se produit dans *Scooby Doo* (CBS 1969-), une transposition terme à terme des aventures du limier risque de donner une intrigue non seulement prévisible, mais également à la limite de la parodie. Pour s'en convaincre, on peut prendre l'exemple des multiples versions du *Chien des Baskerville* (1901-2). Dans cette enquête de Sherlock Holmes, la créature monstrueuse qui hante la lande et provoque une peur si intense qu'elle est susceptible de provoquer une crise cardiaque s'avère, à la fin de l'histoire, être un simple chien que l'on a recouvert de peinture phosphorescente pour lui donner une apparence extraordinaire. Au fil du temps, un traitement cinématographique fidèle à l'intrigue risque de donner un film de moins en moins réaliste, non pas dans sa forme, mais dans son contenu. En effet, si l'utilisation de peinture phosphorescente pouvait produire une illusion crédible au début du XXe siècle, elle l'était déjà moins quelques décennies plus tard. Elle l'est encore moins à l'époque de *Scooby Doo*, dont les épisodes utilisent une trame narrative similaire pour la tourner en dérision. Dans la plupart des épisodes, en effet, le coupable est un proche de la famille visée par les crimes, déguisé en un fantôme quelconque – ficelle trop voyante qui place ce programme dans le genre parodique. On imagine sans peine la perte d'aura occasionnée pour le légendaire détective, qui voit ses impressionnantes techniques d'investigation réduites à une banalité grandissante à mesure que la solution de l'énigme devient irréaliste.

Pour contrer cet effet d'attrition, un certain nombre de ré-adaptations récentes, en particulier sous forme de séries télévisées, proposent d'adapter les intrigues à une culture visuelle où la notion de preuve oculaire est liée à l'utilisation de caméras de surveillance ou de téléphones portables. Ces nouvelles machines lient l'*indice*, point de départ habituel de l'enquête, à la fonction *indicielle* des images qu'elles récoltent. Dans ce contexte, le détective doit tenir compte des possibilités de manipulation de l'image qu'induisent ces appareils. Ces œuvres contemporaines proposent donc de relire les aventures du détective à la lumière des dernières avancées technologiques. Cela permet de confronter Holmes à une énigme qui soit à la hauteur de son talent, tout en étant plausible pour le spectateur, comme je l'ai montré à travers une analyse de l'épisode *The Hounds of Baskerville* de la série *Sherlock* diffusée sur la BBC. La mise à jour technologique permet par ailleurs de préserver la crédibilité de la manière dont Holmes résout les énigmes, ce que j'ai étudié à travers l'exemple de la série *Elementary*, diffusée sur CBS, où Sherlock met à profit divers dispositifs de capture et de diffusion d'images. Cela m'a permis de montrer que ces deux séries télévisées constituent, autant que des remakes de versions filmiques devenues obsolètes, des adaptations du mythe de *Sherlock Holmes* à la culture visuelle contemporaine.[216]

### 2. L'auto-remake perpétuel par remontage: *Filming Othello*.

Ainsi que je l'ai montré dans un article consacré à *Filming Othello*, c'est ce type d'entropie qu'Orson Welles cherche à empêcher en adaptant la pièce de Shakespeare sous forme de film-essai.[217] Welles se filme face à la moviola qui lui permet de remonter son *Othello* de 1952, en intercalant de-ci de-là des passages de son premier film commentés en voix off. Il semble partir du constat que sa première réalisation n'est plus suffisante, au sens où elle n'est plus adaptée au traitement des enjeux principaux d'*Othello*. Ainsi que le

[216] Le même raisonnement vaut pour les remakes « scopiques » d'œuvres policières à dimension métafictionnelle, comme le *Rear Window* d'Hitchcock. Dans leur cas, l'omniprésence des technologies de surveillance modifie la crédibilité des indices nécessaires à l'enquête, ce qui justifie une mise à jour de l'œuvre. J'étudie l'une de ces reprises *infra*, dans la section « La scopophilie sérielle ». *Paranoïak (Disturbia)* (D.J. Caruso, 2007) en est un autre exemple intéressant.

[217] Voir Lefait s. d. b.

stipule Welles en guise d'épilogue, la pièce aurait pu engendrer une autre version d'*Othello* que celle qu'il réalisa en 1952. Dans *Filming Othello*, c'est cette version alternative qui apparaît aux yeux des spectateurs. De manière presque imperceptible, Welles se livre à un remontage du film 1952. En complément, son commentaire oriente notre perception de ce premier film, comme si Welles souhaitait effacer sa réception initiale et le faire apparaître, quelques années plus tard, sous un jour nouveau. En ce sens, *Filming Othello* est un *remaking of* du film de 1952.

Ce qui fait de *Filming Othello* une adaptation scopique, c'est que la *reprise* de son propre film par Welles est motivée par un changement de culture visuelle. Welles organise en effet son film comme une « reprise de vues », au sens que François Niney attribue à cette expression : « La *reprise de vues* cinématographique [...] oppose son temps spiral au temps linéaire d'une histoire conçue téléologiquement comme progrès ; les réseaux d'images qu'elle nous propose fonctionnent ainsi comme une mémoire réflexive de temps que nous n'avons pas vécus mais dont nous nous voyons les héritiers. »[218] *Filming Othello* permet ainsi de mesurer l'écart entre la culture visuelle des années 50 et celle de la fin des années 70, mais aussi entre ces deux cultures et celle de la Renaissance, à travers les métamorphoses de la notion de preuve oculaire, que l'on sait centrale dans *Othello*.[219]

Surtout, le simple fait de re-produire un film existant, en agrémentant la démarche d'un discours métacritique sur les modalités de l'adaptation,[220] exprime l'essence de la culture scopique contemporaine. La nécessité du remake provient en effet de l'accélération implacable dont parle Virilio dans son essai sur l'horizon négatif. La vitesse des images à l'écran, ainsi que la célérité avec laquelle ces mêmes images sont transmises, bloque la perception. Selon les termes de Virilio, nous ne sommes plus « voyants », mais « revoyants ».[221] Il faut donc toujours revenir sur des images déjà vues mais mal perçues, se repasser un film duquel nous n'avons rien vu la première fois, pour espérer en percevoir quelque chose. C'est la raison pour laquelle Welles revoit son film et le révise, pour en fournir une nouvelle version qui soit en phase avec la culture scopique dans laquelle elle s'inscrit. Cette culture évoluant sans cesse, le *remake* devient un moment d'un processus infini. Se plaçant derrière sa table de montage, Welles incarne donc la nécessité de *retourner* certaines histoires à intervalles réguliers, et le rêve d'une mainmise sur ses œuvres qui serait l'exact inverse du *director's cut*: la possibilité de corriger, en temps réel et sans limites temporelles, son œuvre en fonction de la culture visuelle qui conditionne sa réception. L'apport le plus important de Welles dans ce film consiste donc à montrer que l'évolution d'une culture scopique métamorphose l'œuvre qui reste elle-même, et plaide ainsi pour qu'elle subisse toutes les reprises nécessaires à sa pérennité. Pour mieux comprendre ce phénomène, dont résultent les innovations en matière d'adaptation que j'ai identifiées, je me suis intéressé aux sociétés de l'écran, et à leur impact sur la perception.

### C. RÉEL IMPUR, SOCIÉTÉS DE L'ÉCRAN ET FORMES BÂTARDES : UN NOUVEAU RAPPORT AU SENS.

#### 1. Bâtardise, « allusionnisme » et référentialité : la citation permanente (Jullier).

Dans le but d'examiner cette réinvention du dispositif cinématographique, par

[218] Niney 2009, 52-53.

[219] L'appel à communications précédemment cité parle, à propos de cette pièce, de « jeu cognitif autour de la preuve visuelle. » « "In this distracted globe?": Cognitive Shakespeare » dans le cadre de Shakespeare 450, conférence d'une semaine organisée à Paris à l'occasion du 450e anniversaire de la naissance de Shakespeare, du 21 au 27 avril 2014.

[220] Le film s'apparente donc à ce qu'Eckart Voigts-Virchow nomme la métadaptation. Voigts-Virchow désigne par ce terme des films qui exhibent leur statut d'adaptations et réfléchissent ainsi sur les particularités propres à cet exercice. Voigts-Virchow 2009, 137-52.

[221] Virilio 1984, 31

laquelle il s'adapte à la culture scopique contemporaine, j'ai œuvré à l'organisation d'un colloque international intitulé « Éloge de la bâtardise au cinéma »,[222] qui s'est tenu fin avril 2011 à l'université Paris Ouest Nanterre la Défense, et a donné lieu à une publication sous forme de volume collectif. L'ouvrage en question, publié chez Cambridge Scholars Publishing, s'intitule *In Praise of Cinematic Bastardy*.[223]

L'un des buts de la démarche était d'examiner la question du mélange au cinéma sous un angle nouveau, imposé par l'apparition de nouvelles formes de référentialité. En effet, si la filiation « biologique » entre certaines œuvres, certains genres, ou certaines formes cinématographiques a fait l'objet de nombreuses études, qui portent sur la manière dont le croisement peut, sous ses diverses modalités, être générateur de métissage ou d'hybridité, il apparaît par contre que la question de la légitimité d'une filiation, liée à celle de la légitimité d'une union, a le plus souvent été laissée de côté. Cependant, une œuvre comme celle de Tarantino relève d'une autre manière d'appréhender la circulation de la mémoire cinématographique, à une époque où la mise à disposition rapide et permanente des œuvres, qu'elles soient récentes ou anciennes, ainsi que la pratique de l'intertextualité à outrance, rendent difficile, voire impossible, toute approche originale, ou nécessitent pour le moins que l'on redéfinisse ce que signifie l'originalité. Ainsi, le fait que la citation soit devenue un lieu commun de l'art cinématographique conduit non seulement à relativiser la possibilité d'une création individuelle, mais pose de plus la question de la *connaissance* et de la *reconnaissance*, notamment quand, à l'image de ce qui se produit chez Tarantino, les films font référence à des films antérieurs considérés comme mineurs, dont les auteurs ne sont ni cités, ni donc reconnus par une très large majorité du public, si bien que le réalisateur se fait père d'un film illégitime. Car si le cinéma est un art bâtard dans l'acception du terme qui signifie qu'il est hybride, il l'est aussi, et peut-être plus, en ce que son caractère novateur, tant sur le plan formel que générique, a souvent résulté de relations adultères qui, en revendiquant la lignée floue plutôt que la succession lisible, font qu'il s'invente comme art à part entière et revendique ainsi cette illégitimité comme fondatrice en ce qu'elle lui permet, comme à chacun des artistes qu'elle abrite, de se faire un nom.

Ainsi, pour revenir à l'exemple du cinéma de Tarantino, il faut bien admettre qu'il est si référentiel qu'il invite critiques et cinéphiles à chercher quel film ancien est repris dans chacune des scènes de ses films, même quand il n'y en a pas, et même quand la ressemblance avec l'original est tellement ténue, ou les différences tellement nombreuses, qu'on ne peut parler rationnellement de reprise. Il devient donc impossible d'établir, pour chaque film, une sorte d'arbre généalogique précis. En effet, un tel schéma ne saurait tenir compte des unions illégitimes, des enfants naturels et des ancêtres oubliés qui font pourtant partie de l'histoire du cinéma. L'un des buts du colloque était par conséquent de permettre que soit examinées, et peut-être réhabilitées, ces zones d'ombre de la création cinématographique et de la mémoire du cinéma.

Il s'agissait donc d'aborder le cinéma sous un angle qui a été négligé à la fois par la recherche et par la critique, mais que certaines œuvres récentes imposent d'employer, tant il est vrai qu'elles ont comme enjeu la question même de la création. Ainsi, la prise en compte d'une tendance marquée dans la production cinématographique, qui touche à la fois un type de cinéma dit « d'auteur » et un autre que l'on appelle « de genre », invite à repenser les modalités de la circulation du sens d'une œuvre à l'autre. Cette tendance incite également à constater l'apparition d'un objet théorique neuf, voire à élaborer ce qui pourrait

[222] Utiliser la notion de bâtardise pour décrire le cinéma n'est pas nouveau. Badiou, par exemple, emploie le terme pour qualifier le septième art. Le philosophe voit dans l'expression « art bâtard » l'illustration de l'idée que le cinéma récapitule les autres arts, qu'il leur est toujours connexe (Badiou et de Baecque 2010, 21). Le philosophe affirme également que le cinéma est le septième art au sens où il est « le plus-un des six autres » (Badiou et de Baecque 2010, 148). De notre point de vue, cependant, la portée analytique de l'adjectif n'était pas épuisée, et méritait que l'on y consacre un colloque.

[223] Lefait et Ortoli 2012.

être, plus qu'une contre-histoire du septième art, une nouvelle manière d'envisager ce dernier en étudiant sa nature composite. La problématique centrale du colloque appelait à porter un regard neuf sur le rôle qu'une œuvre existante joue dans le processus créatif, tout en recoupant un certain nombre de travaux récents sur la mémoire du cinéma ou l'hybridation générique. Au-delà d'un titre un rien provocateur, il s'agissait donc de proposer une approche originale susceptible d'apporter aux études cinématographiques, mais aussi aux disciplines littéraires et artistiques dans leur ensemble, une nouvelle manière d'utiliser les concepts usuels que sont la différence, le mélange, l'hybridité, la mixité, la citation, la référence, le métissage. L'un des buts sous-jacents de la démarche était par ailleurs, dans la perspective de la direction de travaux de recherche, de mettre en évidence l'existence de concepts opératoires pouvant s'appliquer à divers objets d'étude, et de s'avérer utiles dans le cadre de différents types de travaux. Il s'agissait enfin de prendre conscience que certaines œuvres, par leur caractère novateur, invitent à repenser des outils d'analyse que l'on pourrait croire figés.

L'éloge de la bâtardise s'imposait donc pour plusieurs raisons. La première est que le concept est opératoire à cause de, ou par rapport à, la postmodernité. Dans son ouvrage sur le cinéma postmoderne, Laurent Jullier le définit en fonction d'une perception du monde qui se fait de plus en plus souvent par images interposées. Par conséquent, les films de cinéma se nourrissent de plus en plus souvent de références picturales ou elles-mêmes cinématographiques, que le spectateur est invité à reconnaître avant de les apprécier.[224] Cette vision du postmodernisme idéalise la réception spectatorielle d'une part, et schématise la création filmique d'autre part. En effet, la reconnaissance de l'œuvre citée correspond à une réception idéale, conforme à ce que son créateur avait envisagé. Cependant, parce qu'elle nécessite une culture cinématographique encyclopédique, une telle réception parfaite risque d'être l'exception plutôt que la règle. Ceci à moins que l'œuvre à laquelle on fait allusion ne soit une superproduction hollywoodienne, auquel cas elle a toutes les chances d'être connue et reconnue. La référentialité à tout prix implique donc une réduction du champ des possibles cinématographiques, puisque l'impératif d'identifiabilité limite le choix de références utilisables. Ceux qui, malgré cette contrainte, choisiraient de jouer le jeu de l'*allusionnisme,*[225] par une démarche où la référence met le film à distance et le présente ainsi comme une illusion, risquent par conséquent de participer à la constitution d'un arbre généalogique cinématographique en forme de cercle vicieux, où la recherche de l'origine d'une citation forcément présente n'aboutit pas toujours, et où, les réalisateurs ne faisant que s'entregloser, la notion même de sources de la création devient évanescente.

## 2. **Le cinéma à l'ère du simulacre (Baudrillard).**

Chez Baudrillard, le dispositif cinématographique échoue, du moins dans sa forme contemporaine, à capter le réel : il ne produit rien que des images. En recherchant l'adéquation à la réalité, il n'obtient en quelque sorte que l'adéquation à lui-même, et produit ainsi un discours d'images sur d'autres images, une vision d'un monde hyper réel, c'est-à-dire d'une pure copie, sans origine dans la réalité.[226] Reproduction d'une image vide de substance, le cinéma ne produit que des simulacres, que ce soit au niveau de ses plans isolés ou de ses structures narratives, qui ne font plus que se citer entre elles.[227] En ce sens, la pratique du remake, si l'on n'en considère que les produits les plus serviles par rapport à l'œuvre originale, est un symptôme de cet état hyper réel du monde, puisqu'elle consiste à recopier à l'infini des images d'un univers diégétique déjà vu.

À cette obligation de référentialité que la postmodernité impose à la création comme

[224] Jullier 1997, 7.
[225] J'emprunte le terme à Jullier 1997, 7.
[226] Baudrillard 1981, 9-12.
[227] Baudrillard 1981, 74-75.

seule source possible d'originalité, le concept de bâtardise oppose une authenticité liée à l'absence de traçabilité des allusions. Cela est d'autant plus vrai que la surveillance ubiquitaire rend plausible, voire littérale, l'hypothèse postmoderne selon laquelle le monde coexiste avec son image.[228] La multiplication des dispositifs de capture du réel assure une couverture globale du monde par une infinité de caméras qui participent, morceau par morceau, à la constitution d'une image totalisante. Une copie du réel dans son intégralité est ainsi réalisée par assemblage de séquences qui reproduisent ses parties. La création cinématographique s'apparente donc à un prélèvement d'images en mouvement parmi des séquences possibles, au sens où ce qu'un réalisateur met en scène peut figurer, quasiment à l'identique, dans le fonds documentaire universel, formé par l'accumulation en continu d'images-mouvement du réel. La création s'apparente donc à une citation d'images, *sans que celles-ci soient nécessairement extraites d'un autre film de cinéma*. Si la nécessaire référentialité de l'image à une autre image est une situation que la postmodernité a mise en évidence, nous verrons que la surveillance généralisée modifie cette conjoncture. La surveillance fait ainsi entrer le cinéma dans l'ère suivante : une ère où tout film de fiction ressemble non pas à un autre film de fiction, mais à une capture du réel qui possède les dehors de l'objectivité.

En tant que trace audiovisuelle, le film bâtard impose par ailleurs une réalité à la mémoire collective. Son but n'est pas de faire œuvre révisionniste, mais de montrer, comme l'a fait Paul Virilio dans ses travaux sur l'esthétique de la guerre, que l'acte de tuer, déréalisé par l'image, est aujourd'hui considéré comme plus réel que le meurtre effectif.[229] Chez Tarantino, ce raisonnement s'applique à la représentation de la guerre, en passe de devenir plus importante que la guerre elle-même.[230] Chez David Lynch, en particulier dans *Mulholland Drive* (2001), le régime scopique exigé du spectateur mobilise une double vision de ce type, où coexistent le réel et sa version altérée par la caméra. Le film rappelle que « c'est du cinéma », tout en informant le spectateur qu'il ne voit que ce qu'il veut. Le sens est malléable, et donc secondaire, comme l'exprime l'organisation narrative aléatoire permise par la fonction *shuffle* sur le DVD du film.

### 3. **Le cinéma du quotidien : l'inéluctable impurification du film (Badiou).**

L'autre raison qui rend nécessaire l'éloge de la bâtardise est corrélative de cet état de fait, dont l'origine peut être située dans le phénomène de prolifération des écrans, et de changement d'échelle de ces écrans par rapport à la taille de l'écran de cinéma. Sous l'impact de la télévision, puis de la miniaturisation et de la multiplication des surfaces de diffusion d'images, le rituel du cinéma a cédé la place à la banalité du visionnage au quotidien. Il s'ensuit que, en plus de devoir tenir compte d'un état de constante adultération du réel par l'image, les réalisateurs de fiction audiovisuelle n'ont d'autre choix que d'intégrer dans le processus créatif le fait que les images qu'ils produisent sont destinées à être abâtardies. Chaque nouvelle image est en effet vouée à subir la réappropriation, le recadrage, la parodie amateur (par exemple dans le cas du film suédé), la continuation sous la forme de *fan fiction*, le sous-titrage par des internautes qui nuira au sens de l'œuvre initiale, le piratage au moyen d'une caméra miniature dissimulée dans la salle de projection,

[228] Lefait 2014 h, 150-52.
[229] Virilio 1988, 134.
[230] Dans *Inglourious Basterds* (2009) une version fictionnelle de la Seconde Guerre mondiale pose, sur le mode de la provocation, l'hypothèse qu'elle sera un jour plus authentique que ce qui figure dans les manuels scolaires. Les séries historiques (*The Borgias* [Showtime, 2011-13], *Rome* [HBO, 2005-07], *The Tudors* [Showtime 2007-10], etc.) illustrent elles aussi ce nouveau rapport à l'Histoire. La recréation par la fiction d'un contexte historique, sur la durée, la rend cependant présente, et d'une certaine manière vraie pour les spectateurs. On peut mesurer le risque qu'il y a à voir se substituer cette version édulcorée et fictionnelle à la réalité historiographique présentée dans les manuels.

recapture qui impliquera ensuite une diffusion avec perte de qualité de l'image, etc. Les éléments de cette liste loin d'être exhaustive impliquent que, alors qu'elle a longtemps été considérée comme une recherche de pureté dans la représentation du réel,[231] l'histoire du cinéma est à présent celle d'une perte relative de pureté. Premièrement, parce que les images « fidèles » du réel sont à présent légion. Deuxièmement, parce que l'œuvre originale est condamnée par les circonstances à perdre sa pureté initiale. Là où l'on a pu envisager le cinéma comme bâtard des autres arts ou comme producteur d'images bâtardes du réel,[232] il faut à présent considérer la perte de pureté comme intrinsèque au septième art.

C'est ce que fait Alain Badiou, pour qui le cinéma est impur, et ce pour deux raisons principales. La première est liée à l'impact de l'économie capitaliste sur ses produits, qui produit un écart entre l'objet film et la volonté artistique qui en est à l'origine. La seconde est liée à ses emprunts obligatoires aux autres pratiques artistiques. Il procède cependant par extraction à partir des autres arts, pour parvenir à un au-delà des catégories génériques et esthétiques.[233] C'est cette élévation par dépassement d'un mélange originel que nous avons souhaité analyser à travers le concept de bâtardise, dont le sémantisme généalogique indique la propension à retracer les étapes des diverses formes d'hybridation productive qui sont au cœur de l'ensemble protéiforme d'images que l'on peut aujourd'hui appeler « cinéma ».

### 4. Le film et ses auteurs multiples (Jenkins).

Par ailleurs, la transmédialité, qui relevait autrefois d'une intention auctoriale, est maintenant un phénomène fréquent, selon des modalités multiples qui viennent s'ajouter au phénomène déjà ancien de diffusion de films de cinéma à la télévision. Ainsi, les versions bâtardes possibles d'un film sont maintenant conçues en même temps que celui-ci. Le réalisateur garde le contrôle sur les sous-produits qui ne manqueront pas d'apparaître. La version DVD du film ou le jeu vidéo correspondant sont élaborés en même temps que le long-métrage, de même que la bande-annonce destinée à être diffusée sur Internet, et l'on voit des films sortir simultanément en plusieurs versions, en 2D et en 3D – la production simultanée de versions pour tablettes tactiles est peut-être pour bientôt.

Autre conséquence liée à cette perte inéluctable de pureté : la possibilité d'intervention du spectateur est maintenant prise en compte, sous le nom d'interactivité[234] ou de « culture participative ». Comme l'a montré Henry Jenkins, qui est l'inventeur de ce concept, l'appropriation des produits culturels par leurs fans est un élément fondamental de l'évolution du cinéma sous l'influence des technologies numériques.[235] La notion d'auteur d'un film, déjà relative à l'origine du fait des nombreux intervenants nécessaires au produit fini, devient obsolète. Un réalisateur comme Coppola l'a vite compris, puisqu'il envisage ses œuvres en fonction de leur vocation à être remaniées par d'autres. L'œuvre filmique est collective, fruit d'appropriations multiples au fil du temps, produit infini et protéiforme, auquel chaque nouvel auteur peut apporter ses modifications. Les limites n'en sont plus stables, ni la filiation directe: la culture participative fait de toute œuvre filmique une œuvre bâtarde.

De manière plus frappante encore, certains films portent les signes extérieurs que le réalisateur a conscience que le dispositif cinématographique n'est plus l'apanage de quelques génies créatifs à la sensibilité artistique hors du commun, mais qu'il est à la fois à

---

[231] « On constatera d'abord que dans l'histoire du cinéma, un certain nombre de films se donnent sous l'égide de la *pureté*, parfois explicitement revendiquée et théorisée par les cinéastes eux-mêmes. » Lévy 1996.
[232] Voir Lévy 2010.
[233] Badiou 1998, 121.
[234] On trouvera une discussion de l'applicabilité du concept au septième art, et en particulier à des films comme *Mulholland Drive* (David Lynch, 2001), *Memento* (Christopher Nolan, 2000) ou *Time Code* (Mike Figgis, 2000) dans Lessard 2005, 110-12.
[235] Jenkins 2003.

portée de main et à la portée de toutes les bourses. Du fait de la prolifération des caméras, la création filmique, dont le culte de l'auteur tendait à effacer la dimension collaborative, devient un travail collectif non plus au sens où il repose sur une équipe,[236] mais au sens où chacun peut participer à l'élaboration d'images du réel qui, par collage, pourront donner un film de fiction aux limites incertaines. Comme nous le verrons à propos de certaines séries télévisées, la manière dont les *showrunners* tiennent compte des commentaires des fans sur Internet pour élaborer leurs intrigues ou faire disparaître certains personnages actent un état des sociétés de la communication où tous participent à l'élaboration des fictions qu'ils chérissent. On assiste ainsi à une actualisation de la conception du cinéma d'Alain Badiou, pour qui chaque film, dans un contexte où l'individu-auteur est absent car non identifiable, doit être considéré comme une entité pensante. C'est l'un des sens possibles à accorder au constat de Lipovetsky et Serroy, pour qui « il y a eu une distanciation individualiste, il y a maintenant une interconnexion hyperindividualiste. » [237]

Enfin, comme je le montre dans une section ultérieure, l'utilisation de la surveillance à l'écran, au cinéma comme dans les séries télévisées, est l'une des manières dont la fiction audiovisuelle prend acte de cette impureté intrinsèque qui s'exerce à tous les échelons du processus créatif. L'ère de la surveillance généralisée ouvre la voie d'une migration assumée du cinéma de l'écran central des salles obscures à l'écran éclaté des sociétés contemporaines. Elle chasse également la création cinématographique de l'intimité de la salle de montage vers la publicité d'un espace de travail interconnecté grâce auquel les individus collaborent à une création plus que jamais collective.

## D. LA MÉTAFICTION À L'ÈRE DE LA MISE EN ABYME PERMANENTE

### 1. L'acte créateur banalisé.

De ce travail sur la bâtardise au cinéma, il ressort un constat principal : à mesure que notre perception devient de plus en plus cinématographique, le réel apparaît comme un produit bâtard, fruit des amours illégitimes de la réalité et de la fiction. Pour remonter aux causes de cette situation, je me suis intéressé à l'avènement des sociétés de surveillance et des sociétés de l'écran. L'un des premiers fruits de ce travail est l'observation que ces circonstances nouvelles obligent la fiction à se remodeler, pour restaurer une tension entre réalisme et réflexivité dont les conditions de base ont été modifiées.[238]

On peut le montrer en prenant un exemple simple : celui de l'inscription du processus créatif dans la fiction. Traditionnellement, l'introduction de figures de l'artiste dans la diégèse est un vecteur de réflexivité fictionnelle. Cependant, à l'ère des caméras omniprésentes, un réalisateur peut-il faire autrement que d'inclure l'acte de filmer dans son film ? Comment peut-il s'adapter à une évolution qui fait que ce qui fut un choix signifiant ne l'est plus, par un simple phénomène statistique ? La facilité d'utilisation et le prix abordable des dispositifs de capture et de diffusion de l'image mettent la création audiovisuelle à la portée de tous. Par conséquent, le temps où montrer l'acte de création dans une fiction audiovisuelle relevait d'un choix esthétique est révolu. En effet, la constitution d'un film amateur, voire son montage, est une activité qui risque d'être présente à l'écran de manière fortuite, plutôt que de relever d'un choix de mise en scène. C'est ce que montre Jenkins quand il évoque la culture du bricolage (« *new DIY culture* ») pour caractériser l'époque contemporaine.[239] Là où l'acteur principal de *8 ½* (Federico

[236] « Le cinéma est, par définition, un art collectif, même si la Nouvelle Vague essaiera d'imposer plus tard l'idée de politique des auteurs pour conférer à l'œuvre une unicité de création qu'elle ne saurait techniquement posséder. » Lipovetsky et Serroy 2011, 39.
[237] Lipovetsky et Serroy 2011, XII.
[238] Comme le montre Stam, les techniques consistant à produire la réflexivité de l'œuvre d'art ont été contraintes, pour garder leur efficacité, de se réinventer à mesure que la représentation visuelle renforçait ses effets réalistes. Cela remonte à la Renaissance. Stam 1985, 2.
[239] Jenkins 2003, 290.

Fellini, 1963) joue le rôle d'un réalisateur, un tel rôle peut par la force des choses revenir à un figurant à qui l'on demanderait de s'adonner à ses activités habituelles. Est-ce à dire que l'effet de mise en abyme recherché serait dans ce cas anéanti par la présence du figurant ? Sans aller jusque-là, il faut pour le moins constater que la multiplication des dispositifs audiovisuels donne une certaine banalité à l'inclusion du film dans le film, au risque de faire de ce trait autrefois réflexif un simple élément de décor réaliste.

Outre la mise en abyme de la création, cette banalisation affecte le dispositif filmique tout entier, dont la présence à l'écran devient fortuite. L'avènement des sociétés de l'écran fait de la diégétisation du dispositif, effet distanciant primordial selon Metz, [240] un phénomène ordinaire, qui se trouve ainsi privé d'une bonne partie de son caractère réflexif. Donnée effective du cinéma pour Deleuze,[241] la mise en abyme devient un phénomène permanent. On assiste donc à un changement dans la nature de la *mimesis*, qui fait que ce qui pouvait passer pour une imitation plus vraie que nature à une époque risque aujourd'hui d'apparaître comme une pâle copie du vrai. Dans ce cas, une frontière apparaît entre le réel et un élément qui sera dorénavant perçu comme fictionnel, alors qu'il ne l'aurait pas été quelques décennies plus tôt.

### 2. L'éclatement du « quatrième mur ».

On peut donc se poser les mêmes questions à propos des techniques réflexives qui mettent en évidence la frontière entre le réel et la fiction qu'à propos de la création audiovisuelle. La culture scopique héritée de la Renaissance pose comme fondement nécessaire à toute représentation artistique l'existence d'une séparation localisable entre la réalité et la fiction. La réflexivité naît de la possibilité de jouer avec cette frontière, en l'effaçant ou en la soulignant, afin de générer réalisme ou illusionnisme. Cette limite localisable est donc comparable à un curseur que le créateur déplacerait en fonction de son intention, qui peut être de faire entrer le spectateur dans une réalité illusoire, ou au contraire de l'en tenir à l'écart pour lui rappeler que cette illusion est bien différente de la réalité. Ainsi, dans l'histoire de la fiction audiovisuelle, l'effacement du quatrième mur, ou l'utilisation du cadre de la scène théâtrale ou de l'écran comme une fenêtre, s'oppose au franchissement, à la destruction, ou à la mise en évidence de ce même mur.[242]

Mais dans nos sociétés médiatiques, qu'advient-il de l'inscription spéculaire d'un écran à l'intérieur de l'écran, de cette trouée qui fait éclater le quatrième mur pour rappeler aux spectateurs que ce qu'ils voient n'est après tout qu'une fiction ? Et que devient cette technique dans un réel où ce quatrième mur est d'office éclaté, au double sens de disséminé et de brisé, parce que le profilmique est à présent truffé d'écrans de toutes tailles, ce qui veut dire que leur insertion dans l'œuvre de fiction audiovisuelle relève d'un état de fait, et non plus d'un choix ? Comment, alors, peut-on préserver l'essentielle identification du spectateur à lui-même, comme pur acte de perception, identification en laquelle Christian Metz voit la condition indispensable au savoir du sujet face au spectacle cinématographique?[243]Comment ce dédoublement perceptif et réflexif peut-il se produire, alors que tout écran est aujourd'hui dédoublé par nature ?

### 3. Refonder le métacinéma.

L'une des manières de réactiver cette fonction réflexive peut consister à mettre à jour

[240]Metz 1991, 74-76.
[241] Ainsi que le note Deleuze, « le personnage est devenu une sorte de spectateur » avec le néoréalisme italien. (Deleuze 1985, 9.) Dans le même ordre d'idées, Deleuze cite Barthélémy Amengual, qui parle ici du cinéma de Fellini : « le réel se fait spectacle ou spectaculaire ». (Deleuze 1985, 12).
[242] Voir Stam 1985, 7. Voir également Chambers 2010, 42-3.
[243] Voir Metz 1975, 34.

la métaphore cognitive du théâtre du monde. À la Renaissance, cette figure propose aux individus un décodage du réel. En voyant en permanence le monde comme un théâtre, il s'agit de mieux comprendre certains des changements qu'il subit, et de recréer ainsi des points d'ancrage dans un réel évanescent. Or, cette métaphore ne suffit plus à caractériser le degré de fiction auquel est confronté l'humain dans son rapport au réel. Pour pallier cette perte, il faut réagencer certains aspects de cette image connue. C'est ce que font certains films shakespeariens, en s'interrogeant sur l'évolution à faire subir au procédé du théâtre dans le théâtre. De ce fait, l'adaptation endosse un rôle surprenant : le cinéma, plutôt que de se mettre au service d'une pièce, l'utilise pour réfléchir sur lui-même. Mettant ainsi en abyme le rapport de l'humain à la fiction *de son temps*, il produit une vision métaphorique de notre être au monde. Cette vision permet de mieux mesurer la part de fiction qui entre dans ce que nous appelons « réel ».

Se pencher sur la possibilité de transposer le *theatrum mundi* conduit donc à repenser le métacinéma, qui lui-même permet de revisiter notre rapport à un monde filmique. On peut cependant s'interroger sur la possibilité d'obtenir cette transposition en passant de la « pièce dans la pièce » au « film dans le film ». En effet, la mise en abyme théâtrale invite le spectateur à envisager qu'il soit regardé au même titre que les personnages, et génère donc l'hypothèse que le monde soit un vaste théâtre. Transposée au cinéma par le procédé du film dans le film, cette relation spéculaire devient, ainsi que le montrent, le titre d'un article de Sarah Hatchuel[244] et celui d'un article d'Anny Crunelle Vanright,[245] le film du monde. La transposition est censée fonctionner de la manière suivante : lorsque nous voyons des personnages regarder un film dans le film diffusé à l'écran, nous nous rappelons que nous sommes nous aussi occupés à regarder un film, et peut-être filmés à notre insu alors que nous nous adonnons à cette activité. C'est ce qu'avait montré Christian Metz dès 1975 : « II y a également tous les "films dans le film", qui viennent démultiplier la mécanique de notre croyance-incroyance et l'ancrer plus fortement, puisque à plusieurs étages : le film inclus était illusion, c'est donc que le film incluant (le film tout court) ne l'était pas, ou l'était un peu moins. »[246]

Cette transposition terme à terme, si elle est séduisante, me semble poser un certain nombre de problèmes. Le plus épineux concerne la cohérence de la métaphore du monde comme film *de fiction*. En effet, elle suggère que notre destin est modelé par un script que nous jouons sans le savoir, sous l'œil de caméras ubiquistes qui capturent nos moindres faits et gestes. Or, si le second aspect de la métaphore est à présent littéral ou presque, le premier relève d'une conception quasi religieuse du destin dont on peut considérer qu'elle pèse de moins en moins sur les consciences. Ainsi, s'il est vrai que notre vie est littéralement filmée, et que le monde est par conséquent profilmique,[247] on peut difficilement considérer qu'il est mis en scène par un *grand imagier*, pour reprendre l'expression d'Albert Laffay. Au contraire, la vision d'un monde sous surveillance montre que l'idée de la manipulation du destin, qui impliqua longtemps la croyance en la présence d'un créateur, au sens à la fois artistique et religieux, ne saurait persister qu'au prix d'un transfert de prérogatives du divin à l'humain.[248] Par contre, on peut considérer que les dispositifs de surveillance qui nous entourent nous manipulent, comme l'a montré Michel Foucault, en nous conduisant à adapter notre comportement.[249] Si une manipulation de nature filmique est à l'œuvre, elle n'implique plus systématiquement une séparation entre l'humain et le divin, puisque les progrès technologiques font qu'elle peut être effectuée par

[244] Hatchuel 2007.
[245] Crunelle Vanright 1997.
[246] Metz 1975, 51.
[247] Lefait 2014 h, x-xi.
[248] C'est ce que j'ai montré, par exemple, à travers une analyse du rôle de la surveillance dans la série télévisée *Lost*. Lefait 2014 h, 138-40.
[249] Foucault 1975, 235.

des individus sur d'autres individus.

### 4. **Retrouver la frontière entre réel et fiction.**

Linda Hutcheon voit dans cette mise en abyme permanente un phénomène lié au postmodernisme.[250] Pour ma part, je considère que les sociétés de surveillance et les sociétés de l'écran génèrent cette situation sans précédent. En effet, ainsi que le rappelle également Stam, l'endroit où se situe cette frontière est primordial pour les arts visuels. Il détermine notre relation à la fiction, en définissant la limite en deçà de laquelle nous sommes capables de suspendre notre incrédulité pour ressentir du plaisir face au spectacle, c'est-à-dire la ligne au-delà de laquelle une œuvre ne sera plus considérée comme réaliste par le plus grand nombre.[251] D'un autre côté, la position de la frontière, par sa mobilité historique, permet de déterminer, pour la culture scopique d'une époque, la « distance » par rapport au spectacle nécessaire à ce qu'une œuvre mette en évidence sa propre artificialité. Ainsi, comme le rappelle Stam, il fut une époque où le noir et blanc était considéré comme plus réaliste que la couleur, preuve que l'évolution de notre manière de voir conditionne le degré d'illusionnisme d'une œuvre.[252]

En contrepartie, cette limite fluctuante définit notre relation au réel. Sa mutabilité, provoquée par la fiction, induit des modifications concernant la manière dont un fait d'actualité, par exemple, pourra être considéré comme vérité ou comme mensonge. C'est ce que montre Bill Nichols en prenant pour exemple la vidéo du passage à tabac de Rodney King réalisée par George Holliday. Ce document ne prend sa valeur de preuve objective des dérives policières que dans un contexte scopique particulier : celui de la surveillance généralisée, où l'image-mouvement est de plus en plus associée au témoignage et de moins en moins à la fiction.[253] La culture scopique dans laquelle nous évoluons nous fournit donc un certain nombre de critères du jugement que nous utilisons pour localiser la frontière entre le vrai et le faux. Nous sommes à l'ère de la falsification généralisée de l'image, où l'utilisation conjointe des technologies de capture de réel et des techniques de transmission de l'information conduit un grand nombre d'utilisateurs à projeter l'illusion d'une vie pleine et merveilleuse sur les réseaux sociaux.[254] Notre époque est aussi celle où, comme je l'ai rappelé dans un article consacré à *Filming Othello,*[255] un présentateur du journal télévisé n'hésite pas à utiliser le montage pour faire croire qu'il a interviewé Fidel Castro alors qu'il n'a pas été en contact physique avec lui.[256] Enfin, elle est celle du flux ininterrompu d'images en mouvement dont Raymond Williams parlait dès 1975, à propos de la télévision.[257] Mélangeant documentaire et fiction, les séquences audiovisuelles s'immiscent de plus en plus dans le quotidien, pour créer une forme lancinante d'indistinction entre le réel et le fictionnel.

Envisager le monde comme un espace sous surveillance, en tenant compte du degré de fiction que peut introduire cette pratique, me semble pouvoir générer une caractérisation pertinente de ce nouveau rapport au réel. Pour exprimer cette nouvelle condition esthétique, la surveillance filmique duplique le seuil ontologique à l'infini : un écran inclut un écran,

---

[250] Selon Linda Hutcheon, la fiction postmoderne est corrélée à la réflexivité, qui passe par la mise en avant des conventions narratives et la remise en question de la possibilité d'une représentation réaliste. Cette remise en question provient du constat qu'un accès direct à la réalité est à présent impossible. Hutcheon 1989.

[251] Pour Stam, le cinéma se situe en bout de chaîne historique, et son régime scopique hérite donc de l'impact sur la culture visuelle de pratiques artistiques antérieures, comme la peinture. Cela vaut évidemment pour la dimension auditive du septième art, qui hérite de l'éducation auditive opérée par tout une tradition musicale. Stam 2004, 7.

[252] Stam 2004, 11.

[253] Voir le chapitre « The trials and tribulations of Rodney King » dans Nichols 1994, 17-42.

[254] Danesi 2010, 211.

[255] Lefait s.d. b.

[256] Sur cet épisode devenu célèbre, voir Niney 2009, 66.

[257] Williams 1975.

qui en inclut un troisième, et ainsi de suite, pour séparer des « réalités » qui ne le sont qu'en comparaison avec les « fictions » qu'elles encadrent. Le cadre de la fiction prend ainsi la valeur de « métaphénomène » que lui attribue Werner Wolf.[258] Cette apparition de « frontières gigognes », que les films de surveillance permettent de visualiser, exige de redéfinir ce qui sépare le subjectif de l'objectif, mais aussi le réel du fictionnel. Pour opérer cette redéfinition, il faut réexaminer notre culture visuelle, dont dépend la localisation de la séparation entre ce que le spectateur pourra considérer comme réel, et ce qu'il percevra comme une feintise.

C'est à cette étude de la surveillance comme étape entre le régime scopique du réel et le régime scopique de la fiction, l'un comme l'autre étant à présent médiatisés par la technologie audiovisuelle, que je me suis donc livré. C'était là le premier stade d'un travail pluridisciplinaire sur la notion de surveillance, que j'envisage en termes de gestion de l'espace (réel, littéraire, scénique ou cinématographique), d'analyse sociétale (pouvant passer par l'œuvre de fiction), d'innovation esthétique (y compris dans le cadre d'une narrativisation du réel), et d'évolution culturelle (vu l'impact de la surveillance sur les cultures de la perception). Par cette ouverture de mon champ de recherches, j'ai donc continué à poursuivre mon but premier : comprendre le monde à travers la manière dont la fiction le modélise.

## E. FILMER UN MONDE DEVENU PROFILMIQUE : LA QUESTION DE LA SURVEILLANCE.

### 1. Apports mutuels des « surveillance studies » et des « film studies ».

#### a) La fiction en renfort des « surveillance studies ».

La question de la surveillance, en ce qu'elle implique un « regardant » et un « regardé », recoupe en effet un certain nombre des problématiques principales du cinéma. J'ai donc émis l'idée d'un apport mutuel des deux disciplines que sont les *surveillance studies* et les études cinématographiques, gage de conclusions nouvelles dans chacun des domaines.[259] La thèse globale de mon ouvrage *Surveillance on Screen*[260] identifie un rapport scopique particulier entre le réel et la fiction. Le point de départ en est le constat que l'invention du dispositif cinématographique n'est pas contemporaine de l'utilisation d'un dispositif similaire à des fins de surveillance. À l'origine, le dispositif de capture audiovisuel est un outil générateur de fiction avant tout, et ce n'est que bien après la naissance de la télévision que l'on utilise sa capacité à capter le réel comme moyen de contrôle, en direct ou en différé, même si cette capacité avait été envisagée assez tôt dans l'histoire du cinéma. L'ouvrage a donc été l'occasion d'élucider le potentiel réflexif de ce lien élastique et de ces chevauchements bilatéraux entre dispositifs de surveillance et dispositifs filmiques, pour en faire un élément fondamental de notre culture scopique.

J'ai d'abord étudié l'influence dans le sens fiction-surveillance, à travers la manière dont certains films mettent en pratique voire préconisent des techniques visant à contrer les dérives de la surveillance moderne. J'ai ainsi pu constater à quel point, dans ce domaine, la frontière est poreuse entre questionnement éthique et expérience esthétique. L'un de mes constats de départ était en effet que, s'il existe un décalage entre la création du cinéma et l'utilisation de son dispositif à des fins de surveillance, la fiction cinématographique a très vite eu l'intuition d'utilisations futures du dispositif. On le voit par exemple dans *Modern*

[258] Wolf 2006, 12.

[259] On trouvera un exemple du type d'approche employée jusqu'à présent dans le chapitre 7, « Surveillance, Visibility and Popular culture », d'un ouvrage de David Lyon qui fait autorité : Lyon 2007, 139-158.

[260] Cet ouvrage a été sélectionné pour le prix de la recherche SAES 2014. En 2013, il a également fait partie de la sélection finale de cinq ouvrages pour le prix décerné chaque année par la société savante *Surveillance and Society*.

*Times* de Chaplin (1936). Dans une scène célèbre, Charlot est rappelé à l'ordre par le patron de l'usine où il travaille, alors qu'il fume une cigarette dans les toilettes. Pour remettre Charlot à l'ouvrage, le patron utilise un dispositif de vision à distance, précurseur de la télévision, qui lui permet de surveiller ses employés partout où ils se trouvent. La revendication sociale passe donc par une critique de la surveillance. La fiction peut ainsi agir sur le monde en proposant des formes de résistance – par exemple des manières de tromper le regard de ceux qui visionnent les bandes des caméras de surveillance. [261] Par exemple, Loiselle et Maron préconisent, pour défaire la machine panoptique des sociétés contemporaines, une surexposition au regard impitoyable de la caméra, sur le mode de la théâtralité.[262]

Cette séquence de *Modern Times* semble annoncer le fameux télécran imaginé par George Orwell, sorte de téléviseur qui permet à la fois à Big Brother de se montrer à tous les citoyens d'Oceania et de les épier. Et, dans le domaine littéraire, le *1984* d'Orwell peut lui-même être considéré comme annonciateur des dérives possibles des dispositifs audiovisuels que le romancier, peut-être à cause de ces dangers potentiels, ne semblait pas apprécier beaucoup. L'utilisation de la surveillance au cinéma comporte donc une dimension d'*anticipation.* Le dispositif cinématographique annonçant, par sa configuration, les artefacts pouvant donner naissance à la société de surveillance, la science-fiction a vite imaginé les modalités futures du contrôle visuel.[263] Pour élaborer cette idée, j'ai pris pour point de départ certaines des conclusions que j'avais formulées dans un travail sur l'adaptation de *1984* d'Orwell. C'est la raison pour laquelle la monographie *Surveillance on Screen* s'ouvre par un chapitre consacré aux films orwelliens, ce qui lui a été reproché dans une recension par ailleurs plutôt positive.[264] Ce premier chapitre permet de mettre en évidence les différences entre deux manières d'utiliser la surveillance dans le cadre d'un dispositif réflexif, l'une littéraire, l'autre cinématographique, pour montrer que la seconde possède un intérêt supplémentaire, puisqu'elle s'ancre dans une culture visuelle pour réfléchir sur cette même culture visuelle. J'ai ensuite étendu cette approche à des films « orwelliens » comme *Brazil* de Terry Gilliam (1985) ou *Minority Report* de Spielberg (2002).

### b) Surveillance et dystopie filmique : les *surveillance studies* en renfort du cinéma.

[261] On trouve un bon exemple de ces stratégies de résistance dans *Homeland*, quand Nicholas Brody, participant à l'interrogatoire de son ancien tortionnaire, est soupçonné d'avoir utilisé l'angle mort laissé par les caméras de surveillance qui couvrent la pièce où se déroule l'entrevue pour passer une lame de rasoir au suspect, afin qu'il puisse se suicider.

[262] Loiselle et Maron 2012, 9.

[263] On peut donc donner aux fictions orwelliennes le statut que Donna Spalding Andréolle attribue à la science-fiction, à travers l'exemple de *Star Trek* : celui d'un point de médiation entre un passé contesté et un futur imaginé. Andréolle 2012, 47.

[264] Murakami Wood 2014. Un autre reproche formulé dans cette critique concerne l'absence de certains films, et notamment l'impasse, volontaire, sur les films classiques qui utilisent la surveillance et sur ceux qui en traitent à travers la guerre froide. Vu le nombre de films qui mentionnent la surveillance, la sélection des œuvres étudiées a été draconienne. Plutôt que de viser à l'exhaustivité, je souhaitais en effet traiter uniquement des films qui proposaient une utilisation à la fois réflexive et novatrice de la surveillance, pour mettre en évidence la manière dont ils imbriquaient l'esthétique et le sociologique. Par ailleurs, une série comme *The Americans* (Fx, 2013-) montre bien la filiation entre l'atmosphère de suspicion généralisée de la guerre froide et des sociétés de surveillance contemporaines, ce qui signifie que l'on peut aborder cette période à partir de productions contemporaines. Quant à l'absence du cinéma classique, elle était motivée par deux raisons. La première est l'existence d'un travail de qualité sur le rapport entre cinéma classique et surveillance, œuvre de Catherine Zimmer, qui entre de plus dans le cadre d'un projet en cours sur lequel je ne voulais pas empiéter (Zimmer, 2011). La seconde était le projet, pas encore réalisé à ce jour, de consacrer à cette période d'utilisation de la surveillance au cinéma une journée d'études ou un colloque dans son cadre naturel : le groupe de recherches Ciclaho.

À l'inverse, j'ai ensuite examiné la question de la surveillance en termes cinématographiques.[265] En effet, il me semble que l'on peut considérer que le rapport entre surveillance et fiction filmique connaît à présent une permutation, du fait de l'apparition de formes de surveillance qui s'appuient sur des dispositifs plus perfectionnés que le dispositif cinématographique ou sur des dispositifs ressemblant moins qu'auparavant à celui du cinéma. Ainsi, si la surveillance de plusieurs par plusieurs est, au cinéma, limitée, elle perd toute mesure à l'heure de l'infosphère, comme le montre Jean Gabriel Ganascia.[266] Le rapport entre cinéma et surveillance s'établit dans l'autre sens : les nouvelles formes de surveillance donnent naissance à de nouvelles formes cinématographiques, ou permettent d'anticiper sur ces nouvelles formes cinématographiques.[267] Pour simplifier, on pourrait dire que la surveillance ne ressemble plus au cinéma, mais que c'est à présent le cinéma qui ressemble à la surveillance. Tout se passe comme si l'instauration d'une surveillance généralisée, dont les moyens sont omniprésents, modifiait à la fois la fonction et le fonctionnement des dispositifs de captation du réel, ainsi que la manière de les appréhender, avec un impact automatique sur le cinéma documentaire ou de fiction.

### c) Surveillance, cinéma, et diagrammes du pouvoir visuel (de Bentham à Ganascia).

Pour suivre l'évolution parallèle des diagrammes de pouvoir visuel dans les sociétés modernes et au cinéma, l'ouvrage est découpé en chapitres chronologiques. Chaque chapitre est consacré à une période identifiable dans l'histoire de l'utilisation expérimentale que le cinéma fait de la surveillance. Dans chacune de ces phases, la fiction cinématographique recrée des circonstances dans lesquelles la surveillance intervient dans la réalité afin d'étudier l'impact des techniques de surveillance sur le regardé, sur le regardant, mais surtout sur le type de connexion qui s'établit entre l'un et l'autre. Cette interaction dépend de l'utilisation spécifique d'un procédé de capture du réel qui possède deux vocations possibles : agir comme instrument de surveillance ou comme outil de fictionnalisation de la réalité.

#### *(1) Panoptisme, cinéma, et suspension d'incrédulité.*

Comme nous l'avons vu, le premier chapitre est dédié aux films qui, dans la lignée du *1984* d'Orwell, construisent des visions dystopiques du futur autour d'une surveillance considérée comme instrument d'oppression. Le second chapitre s'intéresse à un mode moins prophétique. Il est en effet l'occasion d'examiner une coïncidence entre un certain type de films et un aspect particulier des sociétés de surveillance contemporaines. Il propose de revenir sur le concept clef des études de surveillance, auquel Michel Foucault a donné son importance académique : le panoptique, diagramme de pouvoir hérité du modèle de prison conçu par Jeremy Bentham. Dans ce chapitre, j'examine certains films comme des métaphores des sociétés qui ont implanté des dispositifs panoptiques, ce qui m'amène à une critique de la prééminence du concept que nombre d'universitaires anglophones travaillant sur les questions de surveillance appellent de leurs vœux.[268] En particulier, j'examine la manière dont la fiction audiovisuelle réexamine le lien établi par Foucault entre surveillance et domination, en substituant à cette dernière notion des concepts annexes, comme celui de preuve visuelle, qui fait l'objet d'une utilisation constante lorsque

[265] J'ai ainsi essayé de vérifier, exemples à l'appui, l'hypothèse suivante formulée par Mark Thornton Burnett: « Film itself might constitute an optical disciplinary mechanism. » Thornton Burnett 2006, 32.
[266] Ganascia 2009.
[267] J'énumère les points sur lesquels le cinéma doit s'adapter au phénomène de la surveillance généralisée dans la conclusion de l'ouvrage. Lefait 2014 h, 203-209.
[268] La pertinence et la pérennité du panopticon de Foucault en matière d'études de la surveillance ont fait pour la première fois l'objet d'une critique constructive dans un numéro spécial de la revue *Surveillance and Society* en 2003. Murakami Wood 2003.

l'intrigue est centrée sur une enquête. Bien souvent, la balance penche plutôt en faveur d'une relativité de la preuve visuelle qu'en faveur d'une objectivité totale de la caméra de surveillance.[269]

Cette relativité permet de replacer la notion de croyance au sein du concept de preuve par l'image. Comme l'a montré Foucault, en effet, la crédulité des masses est nécessaire au panoptisme. En partant de ce constat, j'ai prêté une attention particulière aux films qui mettent en relation surveillance et suspension d'incrédulité. Ce faisant, ils nuancent, critiquent ou enrichissent la conception dominante du panoptisme établie par Foucault. À l'inverse, ce chapitre est l'occasion d'étudier l'impact d'un panoptique généralisé sur la notion de réalisme filmique, en consacrant un certain nombre de développements au surnaturel à l'écran. Il contient donc des analyses nouvelles de l'idée selon laquelle le dispositif cinématographique est panoptique par définition.[270] Par l'intermédiaire de la notion de preuve visuelle, j'y examine par exemple le type de réalisme que permet de créer la surveillance, qui, lorsqu'elle devient le dispositif de capture du film comme dans *Paranormal Acitvity*, incarne, mais aussi met en abyme, la relation de spécularité dominante dont parle Colin MacCabe à propos du réalisme classique.[271]

### *(2) Dispositif télévisuel et diagramme synoptique*

Le chapitre suivant introduit l'étude des fictions télévisuelles, en montrant qu'elle s'impose par sa correspondance avec le schéma synoptique, qui décrit la surveillance d'un nombre limité d'individus par un grand nombre d'observateurs. Ce schéma reproduit celui du dispositif télévisuel, où des millions de regards sont tournés vers les mêmes images, et donc vers les mêmes personnages.[272] L'étude de séries télévisées s'avère donc appropriée pour examiner l'interaction entre le diagramme synoptique et le type de fiction qui lui correspond le mieux. En effet, la télévision semble l'outil parfait pour satisfaire la soif intarissable d'intrigues dont parle Peter Brooks.[273] L'attachement qu'elle suscite devient explicable dès lors que l'on considère qu'elle répond à ce besoin narratif. Certains théoriciens ont suggéré qu'en vertu de cette popularité naturelle, la télévision pouvait servir d'outil de manipulation des masses.

La place du récepteur de télévision au cœur du dispositif synoptique fait l'objet d'un examen spécifique. Cette analyse permet d'identifier une nouvelle forme de mise en abyme, où le cadre à l'intérieur du cadre fictionnel ne signifie pas simplement que tout ce que nous regardons par écran interposé est de l'ordre de la fiction. Ici, le procédé spéculaire replace l'activité qui consiste à regarder une fiction télévisée dans un rapport entre regardant et regardé devenu réversible, au sens où l'on peut considérer que l'écran de télévision nous regarde en retour. Surtout, il montre que cette relation scopique recouvre un diagramme de pouvoir d'un nouveau type, sans doute plus pernicieux que le diagramme panoptique, où ce que nous regardons peut servir d'instrument de manipulation.

### *(3) Catopticon et prolifération des dispositifs filmiques*

---

[269] C'est justement ce type d'ambiguïté qu'examine Bill Nichols, à propos de la vidéo du passage à tabac de Rodney King. Nichols montre en effet que, lors d'un premier procès, la défense a obtenu l'acquittement des policiers en soulevant des lacunes dans l'utilisation de la vidéo réalisée par George Holliday comme preuve objective de l'innocence de King. Voir Nichols 1994, 24-9.

[270] Pour aborder les modalités du point de vue au cinéma, Niney utilise d'ailleurs le terme de panoptique. Grâce à lui, il fonde les deux premières catégories de sa nomenclature, celle où la prise de vues sera ressentie comme objective par les spectateurs : le panoptique neutre ou focalisation zéro, ou encore énonciation masquée ; et le panoptique marqué ou « audience camera ». Niney 2009, 82-83.

[271] MacCabe 1974, 12.

[272] Andrejevic montre que cette inversion est encore plus marquée dans le cas de la téléréalité : « No longer was Big Brother simply ominously watching. Rather, millions of people were watching *Big Brother*: surveillance had itself become a mediated spectacle. » Andrejevic 2004, 13.

[273] Brooks 1984, 5.

Enfin, la question de la surveillance semble à même d'établir un lien entre l'image filmique et ce que j'appelle par commodité les nouvelles technologies (caméra de surveillance miniaturisée, Internet, téléphone portable, webcam, images de synthèse, projection en trois dimensions, etc.). Quoi de plus anodin, en effet, et même de plus innocent, que ces écrans qui, de plus en plus nombreux, peuplent notre entourage, en diffusant des images qui, faute d'un signe que nous sommes là pour les recevoir, laissent bientôt place à un écran noir, preuve que l'appareil s'est, comme le veut la formule, « mis en veille » ? L'expression est néanmoins trompeuse, et l'on en perçoit vite la polysémie, lorsque l'écran, qui paraissait destiné à montrer, s'éteint dès que nous ne lui faisons plus face. Cette action du dispositif, qui ressemble à s'y méprendre à une réaction, tend à prouver que, à l'image des écrans disséminés dans le monde d'Oceania par le célèbre Big Brother imaginé par George Orwell, il veille sur nous autant que nous le contemplons. En créant les concepts de *catopticon* et de *sousveillance*, émanant du *panopticon* de Jeremy Bentham[274] et de sa reprise par Michel Foucault dans *Surveiller et Punir*,[275] Jean-Gabriel Ganascia a d'ailleurs montré que cet espionnage banalisé de tous par tous, dont l'outil privilégié est le téléphone portable doté à la fois d'un écran et d'une caméra miniature, est caractéristique de l'époque contemporaine.[276]

Le quatrième et dernier chapitre de l'ouvrage examine donc l'ère catoptique. Concept lui aussi dérivé du panoptique de Foucault, le catopticon désigne la surveillance généralisée de tous par tous, permise par les dispositifs de l'hypermodernité. Diagramme non hiérarchique, contrairement au panoptique et au synoptique, le catoptique permet d'entrevoir de nouvelles formes de démocratie, ainsi que de nouveaux types de développement individuel. Ainsi que l'ont montré de nombreux auteurs, le développement rapide des sociétés de l'écran engendre un certain nombre de craintes quant aux conséquences d'une utilisation massive sur les générations futures, et sur un présent d'ores et déjà qualifié d'hyperindividualiste.[277] Pour étudier ce domaine en très rapide expansion, le cinéma et les séries sont des objets idoines. Ils permettent en effet de mesurer l'impact de ces changements brutaux sur les comportements, en les mettant en scène, tout en en proposant une image spéculaire. L'utilisation du dispositif à l'écran met ainsi en perspective l'utilisation des dispositifs écraniques, dans le cadre de ce qui constitue une progressive mise en phase de la fiction audiovisuelle avec ses nouveaux supports, mais également avec ses nouveaux modes de réalisation.

### 2. De la surveillance reflet à la surveillance réflexive.

#### a) Surveillance et expérimentation philosophique (Badiou).

La présence de la surveillance dans les productions audiovisuelles est à la fois croissante et constante. Le fait qu'elle ne coïncide pas avec l'apparition de ce que les sociologues ont appelé les « sociétés de surveillance » laisse donc entrevoir, dans la problématique de la surveillance au cinéma, une dialectique des relations entre cinéma et société qui dépasse la métaphore de l'écran comme miroir du réel.[278] En incluant la surveillance, le cinéma se réinvente pour traiter la question de la vérité de l'image. Plutôt que d'une utilisation thématique de la surveillance, on peut donc parler d'une intégration de

[274] Bentham 1791.
[275] Foucault 1975.
[276] Ganascia 2009. Voir également Dubois 2008. Lipovetsky et Serroy, quant à eux, considèrent les téléphones portables équipés de caméras et autres tablettes numériques en réseau comme des composants d'un « écran global ». Lipovetsky et Serroy 2011, 10.
[277] « Il y a eu une distanciation individualiste, il y a maintenant une interconnexion hyperindividualiste. » Lipovetsky et Serroy 2011, xii.
[278] Sur ce point, voir Kapsis 1992, 3. On trouvera une réflexion plus complète sur les rapports d'analogie entre la représentation cinématographique et le réel dans Bernard de Courville 2011.

la surveillance à la dimension d'expérimentation philosophique du cinéma.

Selon Alain Badiou, ce niveau d'« expérimentation philosophique » est lié à son impact direct sur notre expérience du réel.[279] Pour conduire cette réflexion, le cinéma a toujours été considéré comme idéal, puisqu'il est séparé à sa naissance de l'arrière-monde qui en constitue l'origine. Le film propose ainsi une sorte de caverne platonicienne inversée : ce qui est placé devant la caméra devient peu a peu pâle copie de l'image que cette dernière est parvenue à capter, si bien que l'image stable et parfaite, équivalent moderne de l'Idée platonicienne, devient bientôt seul support d'un étant disparu. Pour ce travail, j'ai donc considéré, comme Badiou, que le film est une « configuration sensible de la vérité du monde ».[280] Cela m'a permis de montrer que l'utilisation intensive de la surveillance par le cinéma découle d'une volonté de renouveler le rapport de la fiction à la vérité en fonction de nouvelles circonstances. L'un des apports principaux de *Surveillance on Screen* réside donc dans l'étude de la manière dont le film peut produire une vérité de ce type plutôt que de la révéler. En complément, le cinéma s'avère capable de souligner la configuration sensible de cette vérité. C'est sans doute ce dernier point qui est le plus nouveau. En effet, les films et séries télévisées où figure en bonne place la question de la surveillance mettent en évidence des modifications fondamentales dans la configuration sensible du vrai, en reliant le phénomène de la surveillance généralisée à un bouleversement de notre expérience du réel, c'est-à-dire de la manière dont nous lui sommes liés.[281] Avec la surveillance, pour la première fois, le dispositif cinématographique ou télévisuel, par essence médiatisé, reflète un lien entre le sujet et le réel qui est *lui aussi médiatisé.*

### b) Surveillance et réflexion scopique.

Au-delà de la simple mise en garde qu'ils contiennent souvent, les films de surveillance mettent donc en évidence des changements dans notre manière de percevoir le réel et, parfois, vont jusqu'à les provoquer. L'intérêt principal de l'étude de la surveillance au cinéma réside ainsi dans la possibilité d'analyser, *via* cet exemple précis, l'interaction entre un certain type de fiction et l'évolution de notre culture visuelle. On peut de la sorte appréhender, par l'intermédiaire de la fiction, l'impact sur notre manière de percevoir le monde provoqué par la perte d'hégémonie de l'œil humain au profit de l'œil mécanique, puis par le phénomène subséquent de multiplication à l'infini des dispositifs de capture du réel.

En nous aidant à mieux voir le monde, la surveillance nous aide à faire le point sur l'état de notre régime scopique. En effet, la simple présence de la surveillance à l'écran fait du film où elle s'y trouve un dispositif réflexif. Pour le comprendre, il suffit de revenir à la définition, ou plutôt aux définitions du dispositif filmique. Dans un article où il met à jour la notion de dispositif cinématographique telle qu'elle avait été envisagée par Jean-Louis Baudry,[282] Frank Kessler opère une distinction entre « la cinématographie comme dispositif spectaculaire »,[283] qui rappelle que le cinéma est né sur les champs de foire, et la cinématographie comme dispositif *du* spectaculaire, où c'est la mise en forme du spectacle issu de la technologie qui est censée intéresser le spectateur, plutôt que cette technologie elle-même.[284] Avec le cinéma de surveillance, on peut considérer que le dispositif filmique transcende ces deux catégories: le film se fait spectaculaire en incluant un dispositif de type filmique, la vidéosurveillance, dont il met en évidence les types de fonctionnement, pour

[279] Badiou et de Baecque 2010, 11.
[280] Badiou et de Baecque 2010, 11.
[281] « Le cinéma […] devient le témoin, le vecteur de l'expérience humaine, dans son immédiateté. […] Sa tâche est de rendre justice à l'univers du visible. » Badiou et de Baecque 2010, 20.
[282] Baudry 1978.
[283] Kessler 2003, 29.
[284] Kessler 2003, 30-31.

montrer, par exemple, que le spectacle peut naître de l'image la plus banale. C'est le cas quand le suspense porte sur l'objectivité de cette image de surveillance imbriquée dans l'image filmique, comme on le voit dans le *Blow Up* d'Antonioni (1966), où la tension provient d'un dilemme de ce type. L'image insignifiante, bribe du réel captée par hasard, s'avérera-t-elle être le noyau d'un dispositif spectaculaire en révélant un meurtre, ou gardera-t-elle au contraire son caractère insipide et anodin ? En mettant l'image de surveillance en contexte, le film de surveillance propose donc ni plus ni moins qu'un discours esthétique sur le régime scopique du quotidien. La transfiguration du banal dont parlait Danto pour décrire la transmutation d'objets courants en œuvres d'art par simple déplacement dans un musée[285] y concerne avant tout les images. En montrant comment des captures automatiques du réel peuvent devenir le centre de tous les regards et changer ainsi de nature, le film de surveillance produit un discours sur l'état de notre culture visuelle, où la possibilité de transformer l'image du quotidien en image sensationnelle génère des attentes considérables.

La surveillance à l'écran permet enfin de mettre en scène la distinction entre vision et prévision dont parle Virilio.[286] Avec les dispositifs du contrôle visuel, la capture d'image n'est plus tant voyeuriste que préventive. Elle ne trouve plus son origine dans une scopophilie intrinsèquement humaine, dans un désir de voir source de plaisir interdit, mais dans un impératif perceptuel présenté comme nécessaire à la survie de l'espèce. Eux-mêmes surveillants d'un monde fictionnel où les personnages veulent voir pour savoir et pour prévoir, les spectateurs sont donc confrontés à cette modification de leur propre perception de la réalité.

Le cinéma de surveillance peut en conséquence être considéré comme une « métaphore de la pensée contemporaine »,[287] à la fois au sens où il véhicule de la pensée de manière métaphorique, en utilisant l'image comme vectrice, et au sens où son langage fait d'images en mouvement métaphorise une manière contemporaine de penser le réel qui peut de moins en moins faire l'économie de ses reproductions, considérées comme terreau indispensable à toute élévation spirituelle.[288] Ainsi, les captures du réel montrent à quel point nous sommes leurs captifs, du fait de notre volonté de tout voir, tout percevoir, tout montrer. En tant qu'extension de nos sens, la surveillance requiert donc une adaptation esthétique. On peut même supposer que la mutation que vit la fiction audiovisuelle signifie qu'elle est à présent en train de s'adapter à une évolution qui concerne le régime scopique de la réalité, ce qui nécessite de repenser nos catégories esthétiques.

## 3. Surveillance et nouvelles catégories esthétiques.

### a) Surveillance et perception objective (Cavell, Niney, Žižek).

L'idée de Stanley Cavell, pour qui le dispositif cinématographique se débarrasse de la subjectivité humaine grâce à son caractère automatique, qui « impersonnalise » la reproduction du réel,[289] ne fait plus l'objet d'un acquiescement généralisé. Le constat qu'il existe des degrés d'objectivité liés aux diverses formes documentaires, établi par Bill Nichols dans les années 1990, est à l'image de la prise de conscience qu'aucune forme filmique, aussi objective qu'elle soit en apparence, ne saurait être considérée comme exempte de toute intervention subjective.[290] Par ailleurs, la fiction audiovisuelle se

[285] Danto 1981.
[286] Virilio 1989, 3.
[287] Badiou et de Baecque 2010, 35.
[288] Pour Badiou, le cinéma « baigne désormais dans une sorte de magma d'images dévoré par sa propre infinité. » Badiou et de Baecque 2010, 38.
[289] Cavell 1979, 23.
[290] Nichols 1994, 95. Les cas sont nombreux de films où le cinéma s'interroge sur la notion de preuve pour la réduire à un témoignage visuel aussi factice et falsifiable que celui que procure au spectateur le film auquel il

caractérise, dans son évolution, par une prise de conscience croissante qu'un degré d'objectivité parfait cache toujours une intervention de la subjectivité. Dans le même ordre d'idées, Aaron Taylor insiste sur une modification importante qu'a subie le régime scopique du réel. Nous tenons à présent compte du fait que notre subjectivité s'interpose entre le réel et nous-mêmes, ainsi que du fait qu'on ne peut lui faire confiance, parce qu'elle est source d'erreurs. La conséquence de cette nouvelle forme de doute méthodique est une recherche frénétique de transparence et d'objectivité, de factualité brute, d'informations de première main n'ayant pas subi le filtrage déformant d'un regard subjectif.[291]

C'est dans ce contexte spécifique que se développe la surveillance, qui vient proposer un nouveau degré absolu de l'objectivité à l'œil humain, grâce à la capture mécanique de la réalité par la caméra. Chez Jean Epstein, déjà, on trouve l'hypothèse que le dispositif filmique pourrait capter la matière brute du réel, sans qu'aucune subjectivité ne vienne s'interposer, sans aucune mise en récit que ce soit, c'est-à-dire sans obstacle à l'objectivité de la représentation. Après un long cheminement à travers les méandres d'un monde filmique qui ne cesse de se révéler toujours plus subjectif, narrativisé, mensonger, la vidéosurveillance fait resurgir pour les théoriciens de l'image l'hypothèse d'une objectivité sans faille. Fixe, la caméra de surveillance peut sembler donner un point de vue impersonnel par excellence. Toute volonté de proximité du réel, que ce soit dans un dessein de témoignage ou dans un but de réalisme accru, doit semble-t-il passer par l'utilisation de ce type d'images.

L'exploitation croissante de la surveillance à l'écran marque une nouvelle étape dans cette construction d'un scepticisme face aux images. L'intérêt de la fiction audiovisuelle qui utilise la surveillance réside en effet dans sa possibilité d'invention de situations qui démontrent que la surveillance ne nie pas les possibilités de subjectivisation, mais qu'elle modifie les formes de l'intervention subjective. Là où, à une certaine époque, les spectateurs ont dû apprendre à visionner le documentaire comme une vision de la réalité qui pouvait avoir fait l'objet d'une déformation, il s'agit à présent d'appliquer le même type de lecture analytique à de prétendues images du réel qui sont en nombre plus important. L'enjeu est de taille, puisqu'il s'agit, au quotidien, d'assurer un décodage des images qui permette d'y retrouver une objectivité à laquelle s'accrocher, faute de quoi on risquerait de tomber dans un solipsisme à la *Matrix*, où toute perception objective s'avère être une fiction, et où les individus sont seuls, spectateurs naïfs d'une réalité projetée qu'ils prennent pour vraie – le fameux « désert du réel » que Žižek tire du film des frères Wachowski.[292] Le rôle de la fiction audiovisuelle devient ainsi, sans doute plus qu'il ne l'a jamais été, crucial dans le cadre d'une tentative qui vise à préserver des repères qui, de manière de plus en plus constante et rapide, nous échappent.

Le cinéma de surveillance applique donc à l'image le même relativisme que François Niney lorsqu'il écrit : « Où l'on voit, d'une part, que ce qui n'est pas réel peut cependant être différent d'une représentation subjective ou d'une création de l'imagination. D'autre part, que l'objectif n'est pas donné mais construit, qu'il ne relève pas de l'évidence, mais d'un mode de relations et de connaissance réglé. »[293] Il se produit ainsi le même type de phénomène qu'avec le documentaire. Lorsque l'on examine les zones sombres de la

---

est en train d'assister. C'est le cas de *Fury* de Fritz Lang (1936) où, dans la scène du procès, les coupables sont désignés par la projection d'un film d'actualités, à une époque où la projection d'un tel film dans une salle d'audience était techniquement impossible, ce qui prouve bien que c'est le cinéma dans son ensemble qui est ici jugé. On pourra se reporter à l'analyse que fait Jean Douchet de cette séquence dans Bellour 1980.

[291] Taylor 2012, 191.

[292] Žižek 2002. Comme l'a montré Dominique Sipière, *Matrix* pose le solipsisme comme un extrême qui conduit les spectateurs à douter de la réalité du réel. Sipière 2008, 15. En appliquant la même réflexivité filmique à un réel fait d'images, les films de surveillance cherchent à susciter ce type de questionnement.

[293] Niney 2009, 75-76.

surveillance, on découvre les possibilités d'intervention liées à ce mode de capture de la réalité apparemment infaillible dans son objectivité – comme les nombreux travaux sur le champ documentaire ont montré le degré de déformation qu'il pouvait inclure. Ces films provoquent la prise de conscience que, comme l'affirme Niney, il n'est « pas de vision (même machinique) sans subjectivité humaine, sans interprétation ».[294] La notion d'objectivité de l'image est donc toujours relative, mais la surveillance généralisée vient modifier les données du problème.

En mettant en scène ces ambiguïtés d'un nouveau type, la surveillance renouvelle donc la prétention de la fiction audiovisuelle à nous proposer une *Weltanschauung*. Pour Stanley Cavell, rappelons-le, les spectateurs de cinéma, parce qu'ils contemplent un monde dont ils sont absents, sont ainsi invités à une perception sceptique, qui sous-entend que l'élision du sujet est indispensable à l'appréhension du réel.[295] Dans le cinéma de surveillance, c'est ce rapport du sujet à l'image qui est mis en scène, puisque l'on y voit des personnages confrontés à des représentations qui dérivent une adéquation supposée au réel de l'absence d'un sujet filmant à leur origine. Mais en retour, on peut considérer que le réel, de plus en plus littéralement placé sous l'œil des caméras, incarne ce monde filmique dont le sujet est absent. En produisant cette vision d'un monde sous surveillance, les films que j'ai étudiés dans *Surveillance on Screen* contribuent donc à façonner une nouvelle forme de cette perception sceptique du réel dont parle Cavell, où la présence du sujet percevant n'est plus impossible, mais probable, et fait de nous les acteurs involontaires d'un film tourné et monté par des personnes absentes du monde qu'elles créent, et par conséquent susceptibles de faire passer le monde fictionnel qu'elles génèrent pour autonome et indépendant.[296]

### b) Surveillance, subjectivité, subjectivisation.

L'intrusion du subjectif dans l'objectif emprunte donc de toutes nouvelles modalités. Dans les films de surveillance, la subjectivité peut devenir incertaine, dans le cas où est insérée dans le film une image de surveillance destinée à être visionnée, mais qui ne le sera peut-être pas. De la même manière, l'introduction d'une image de surveillance dans un film ne préjuge pas de la présence d'un personnage derrière l'écran de contrôle relié à la caméra. Cette nouvelle modalité de la subjectivité est en phase avec un réel où chacun de nos comportements est susceptible d'être retenu contre nous, et où la possibilité de l'espionnage crée une ambiance de retenue permanente. Elle permet par ailleurs de comprendre un phénomène tel que celui de la téléréalité, où l'œil de la caméra est synonyme de célébrité, nonobstant toute considération concernant qui regarde, quand, et qui regardera les émissions concernées dans quelques décennies. Ainsi, l'exposition à la caméra devient le rêve de chacun, mais ne tient pas compte des possibilités offertes par le décalage de l'intervention subjective que permettent les images de surveillance.

Entre autres aspects réflexifs, la surveillance intègre donc l'impact des images sur la construction du sujet. Il n'est qu'à prendre l'exemple du stade du miroir de Lacan pour s'en convaincre. Cette étape essentielle du développement de l'individu intervient quand l'enfant se voit pour la première fois, dans le miroir, comme un être distinct de sa mère. Mais vu l'omniprésence des caméras et des écrans, on peut imaginer que cette première perception de soi ne se fait plus face au miroir, mais face à un écran de téléphone portable, par exemple, où l'enfant verra pour la première fois sa photo. Cela n'est pas la même chose, et l'on peut imaginer que l'impact de cette première vision de soi, parce qu'elle est médiatisée technologiquement, modifie la structuration du moi. Dans le quatrième chapitre

[294] Niney 2009, 143. On rappellera également les remarques de Jacques Rancière sur l'objectivité supposée du cinéma et de son œil mécanique. Rancière 2001, 17.
[295] Cavell 1979, 25.
[296] Dans la version sérielle contemporaine de *The Prisoner* (AMC, 2009), la surveillance ne sert pas à voir le réel, mais à créer un monde fictionnel compossible. On peut y voir l'incarnation la théorie de Leibniz. Voir Lefait 2012 a.

de mon ouvrage, j'ai donc étudié l'influence de la surveillance sur la construction identitaire.[297]

La surveillance modifie enfin les modalités de la transformation du réel en récit subjectif, notamment par montage. L'abondance des caméras et leur fonctionnement quasi permanent créent un flot d'images ininterrompu dans lesquelles la subjectivité peut se contenter de puiser, signe que l'on est peut-être passé de la direction de caméra à la narration par montage d'images obtenues par des caméras automatiques. La surveillance à l'écran permet donc une approche dialogique de la construction du sens par l'image, en mettant en scène la polyphonie visuelle qui caractérise notre quotidien.[298] Capturées à la chaîne et dans la masse, les images du réel sont néanmoins destinées à être montées pour devenir digestes. Il est à présent de notoriété publique que les concepteurs de programmes de téléréalité agissent sur le montage des images de surveillance produites dans les studios de manière à faire des participants l'équivalent de personnages, que l'on présente sous une certaine lumière. De toute évidence, cette possibilité du montage *subjectivant* a toujours été prise en compte par le cinéma. La nouveauté, c'est que cette possibilité d'intervention subjective *a posteriori* sur une image qualifiée d'authentique du réel n'est plus le pré carré du réalisateur de cinéma, ni même de l'auteur de fiction. À la banalisation des images de surveillance correspond, terme à terme, une accessibilité des dispositifs de montage d'images du quotidien, mais aussi de réalisation de films de fiction amateurs. Alors que l'angle de la prise de vues ou la sélection d'une image plutôt que d'une autre permettait un premier décryptage du réel, et l'introduction d'une perspective sur celui-ci, la disponibilité d'images du réel taillables et corvéables à merci amplifie cette possibilité de narrativisation.

### c) La surveillance comme interface entre l'intra- et l'extradiégétique.

Bien plus que de correspondre à un phénomène de mode, cette tendance où l'écran de surveillance se confond avec l'écran de cinéma, et où le moniteur se fait interface entre l'intradiégétique et l'extradiégiétique, exprime notre culture scopique. Dans certains films, la toile est assimilée à un écran de surveillance dans un sens diégétique, au sein de séquences où, par un procédé d'ocularisation interne, nous est montré ce que capte un dispositif destiné à épier une scène ou une situation. Sur l'écran de contrôle filmé par la caméra de cinéma, le réel diégétique s'offre aux personnages, qui en font l'expérience cinématographique. La surveillance adapte donc le dispositif cinématographique à l'état actuel de notre perception. Pour Jean-Luc Nancy, en effet, l'expérience du réel est par nature filmique. Ainsi, le cinéma ne produit pas une représentation de la réalité, mais reproduit, par son dispositif, notre appréhension d'un réel fait d'images et de lumière.[299] Avec l'avènement des sociétés de l'écran, cette idée d'une « vision filmique du monde » prend une toute nouvelle dimension.[300] En effet, notre perception cinématographique du réel porte de plus en plus sur des images médiatiques. Par conséquent, l'inclusion d'écrans de surveillance dans un film ne crée pas qu'un effet de mise en abyme. S'il est une portée didactique au film de surveillance, elle concerne donc avant tout les bouleversements esthétiques liés à la prolifération des écrans et des caméras, qui font que la perception filmique du réel est en passe de devenir, au sens propre, une perception par film interposé.

### d) L'écran de contrôle, nouveau « site du film » (Metz) ?

[297] Lefait 2014 h, 166-77.
[298] J'emploie évidemment ici les termes « dialogique » et « polyphonique » au sens que leur donne Bakhtine. Bakhtine 1970.
[299] Nancy 2001, 14-15.
[300] On trouve par exemple cette idée chez Patricia Pisters, qui la fait remonter aux travaux de Gilles Deleuze sur le cinéma, et donc à Bergson. Pisters montre même que le monde est un métacinéma, ce qui signifie non pas qu'il est un film, mais qu'il est perçu comme un film. Pisters 2003, 13.

Enfin, la nécessaire migration d'un écran central vers des écrans multiples modifie ce que Christian Metz a conceptualisé comme étant l'essence du cinéma : l'énonciation impersonnelle. Cette énonciation filmique est maintenant le propre d'un quotidien caractérisé par un idéal de transparence, dont des phénomènes politiques récents montrent l'importance dans la culture contemporaine. La surveillance épouse ainsi le rêve d'une objectivité parfaite, sans subjectivisation, qui avait été un temps associé à l'invention du dispositif cinématographique, et à sa supposée faculté de percevoir le réel tel qu'il est, brut, authentique.[301] Ainsi que je l'ai montré par exemple à propos de la série des films *Paranormal Activity*, le régime scopique du réel compte en permanence sur telle ou telle prothèse qui permettra de pallier les défauts liés à la perception humaine. Rêves ou cauchemars, les outils de la transparence sont à présent entre toutes les mains, ce qui occasionne un voyeurisme universel organisé par ceux-là mêmes qui font l'objet des regards. Cette exposition de l'intime doit cependant être relativisée, ainsi que l'a montré par exemple Hille Koskela.[302] La transparence, qui fait comme toujours l'objet d'une idéalisation, ne devient pas totale au moment où elle est réalisable. Au contraire, les outils qui facilitent la transparence permettent aussi une gestion de l'information qui sera livrée à la communauté. On assiste alors à un phénomène de mise en scène permanente de soi qui multiplie un processus de création filmique où l'objectivité du dispositif n'a d'égale que la fictionnalisation des scènes qu'on lui soumet.

Il en ressort que la mise en abyme du processus, via l'inclusion d'écrans dans l'écran, met en place une réflexivité qui ne concerne plus uniquement le médium cinématographique, mais qui concerne avant tout la manière dont il a modifié nos relations au quotidien, ce qui a un impact sur la manière d'organiser la création et la narration cinématographiques. On retrouve ici l'inversion statistique entre l'exceptionnalité du dispositif cinématographique et sa banalité présente : la réflexion sur le cinéma cède la place à une réflexion sur les modifications que subit le régime scopique du réel, et fait de la fiction audiovisuelle un outil encore plus approprié qu'il ne l'a jamais été pour comprendre le devenir des sociétés. Elle devient, par un phénomène de mimétisme qui produit une mise en abyme permanente, l'instrument le plus approprié pour comprendre un lien social qui connaît des bouleversements d'une ampleur et d'une rapidité sans précédent.

### 4. La fiction disséminée : du cinéma aux séries

Comme le rappelle Sylvain Duguay, l'apparition d'une nouvelle forme artistique induit presque toujours une attitude défensive chez la forme artistique dominante qui se voit concurrencée.[303] On peut constater un tel phénomène au cinéma, suite au succès grandissant des séries télévisées qui empiètent sur son terrain en lui empruntant des acteurs, des réalisateurs, et une esthétique. La réaction consiste à faire progresser un peu plus le dispositif immersif, par le biais du développement de la projection en trois dimensions, de manière à doter le cinématographe d'un illusionnisme auquel la série n'a pas accès. Pour contrer cette attaque en règle, les séries télévisées jouent elles aussi de leur spécificité pour mettre en place des structures narratives et un rapport au spectateur que le dispositif cinématographique ne permet pas.

Plutôt qu'en invoquant un rapport de forces, on peut penser la transition du cinéma aux séries en fonction de l'impératif cognitif de la fiction, qui provoquerait en quelque sorte un transfert de compétences. Le succès des séries télévisées, en dehors du fait qu'il impose au cinéma une réinvention de ses cadres et de ses codes traditionnels, s'explique par le degré d'adaptation du dispositif à l'élaboration d'une vision du monde où le rapport à l'autre est de plus en plus un rapport à l'écran. Les phénomènes d'identification sur la

[301] Voir Turvey 2008.
[302] Koskela 2003, 306-307.
[303] Duguay 2012, 13.

longue durée qui caractérisent les séries, ainsi qu'un ancrage dans le réel qui tire sa force de leur permanence et de leur portabilité, au sens où l'on peut maintenant les emmener partout avec soi, seraient, selon l'une des hypothèses que je formule, en phase avec une culture scopique caractérisée par une appréhension d'autrui comme un être susceptible de fictionnaliser son identité, en produisant une image pour l'écran où elle apparaîtra.[304] Mais on peut surtout penser que les séries télévisées, par leur présence au quotidien, disposent d'un atout supérieur par rapport au cinéma pour penser un réel dont les mutations sont-elles aussi quotidiennes.[305] L'une des grandes innovations des séries télévisées par rapport au cinéma consiste à systématiser l'interruption stratégique évoquée par Wolfgang Iser à propos de la fiction littéraire.[306] Ainsi que le montre Milly Buonanno, l'effet produit par cette interruption n'est pas le même dans les séries télévisées et dans les formes closes ou non itératives.[307] Le temps long de la série donne une dimension plus importante aux pauses dans la narration, au cours desquelles l'imagination du spectateur continue de fonctionner. Pendant ces pauses, la fiction télévisée poursuit sa vie dans le quotidien des spectateurs.[308] Comme je vais tenter de le montrer à présent, c'est grâce à leur faculté d'agir en direct sur l'évolution des régimes scopiques que les séries incarnent l'exemple le plus abouti à ce jour de modélisation du réel par la fiction.

[304] Lipovetsky et Serroy observent également, en des termes différents, l'avènement d'une fictionnalisation permanente de l'intimité, liée à l'intervention systématique du sujet pour déformer une vie qui n'a plus de privée que le nom. « Non pas disparition de la vie privée mais subjectivisation, pluralisation de ce qu'on l'on considère commettre l'espace intime. » Lipovetsky et Serroy 2011, XV.

[305] À cet aspect quantitatif, il faut ajouter un élément qualitatif. C'est ce que fait Jostein Gripsrud, qui estime que les séries diffusées dans la journée aux États-Unis et les *soap operas* britanniques se caractérisent par une étonnante proximité avec la vie quotidienne des téléspectateurs et des téléspectatrices. Gripsrud 1995, 260.

[306] Iser 1978.

[307] Buonanno 2008, 102.

[308] On le voit dans *Mad Men* (AMC, 2007-), qui montre comment les publicitaires nous imposent une vision matérielle d'un monde sur lequel les images entendent intervenir. Sur un mode métafictionnel, la série pose également le problème du temps long, et du risque de tabloidisation, c'est-à-dire que les intrigues ne cherchent à être intéressantes qu'en se focalisant sur les histoires de cœur des personnages principaux, Don Draper ici. Draper lui-même est une fiction qui passe pour vraie, symptôme vivant de la société de consommation et de la veine publicitaire qui la sous-tend.

# III. VERS UN CONTRÔLE DU RÉGIME SCOPIQUE DU RÉEL : SÉRIES TÉLÉVISÉES ET RÉFLEXIVITÉ.

## A. LES SÉRIES : UNE SPÉCIFICITÉ QUI RESTE À THÉORISER

### 1. Séries et sociétés médiatiques

On s'est longtemps interrogé, et ce depuis l'invention du dispositif cinématographique encore plus qu'auparavant, sur les modalités et les conséquences du mélange entre le réel et la fiction. Aujourd'hui, les outils théoriques servant à appréhender cette question doivent être repensés en fonction d'un nouvel état de fait. La réalité est de plus en plus perçue avec les mêmes outils audiovisuels qui servent à concevoir et à disséminer la fiction. Ce phénomène récent modifie la manière dont la fiction peut utiliser le réel, tout autant que la manière dont elle peut s'y insérer. Il s'agit donc, pour la fiction, d'inventer des structures narratives lui permettant de s'accommoder de ce mélange effectif, qui ne saurait plus se comprendre exclusivement grâce à des raccourcis comme celui de l'hybridité entre fiction et réalité, puisque cette hybridité est un impondérable plutôt qu'un but recherché. Dans un monde où les fictions sont de plus en plus considérées comme réelles, et où le réel est de plus en plus associé à une fiction, j'ai donc ajouté au *Pourquoi la fiction ?* de Jean-Marie Schaeffer une question complémentaire : « comment la fiction ? ».

Comme je viens de le montrer, l'introduction de la surveillance comme troisième terme venant s'interposer entre le réel et la fiction audiovisuelle permet de répondre à cette question en envisageant certaines de ces mutations. Pour prolonger ce raisonnement, j'ai fait évoluer ce troisième terme, en passant de la surveillance aux séries télévisées. Ces dernières possèdent une parenté indéniable avec la surveillance, qui explique sans doute que le thème s'y retrouve encore plus qu'au cinéma. Leur avantage par rapport au cinéma, cependant, est qu'elles incluent à la fois la continuité temporelle et la dissémination spatiale à l'échelle du globe. Le degré de coïncidence et de compatibilité entre le dispositif sériel et le régime scopique d'un réel auquel on accède de plus en plus par écran interposé est donc supérieur, si l'on prend le régime de la surveillance comme point de comparaison. Les séries disposent de procédés à même de créer de nouvelles formes de brouillage des frontières entre la réalité et la fiction.[309] Enfin, elles reposent fréquemment sur des styles visuels, ou sur des méthodes de production, qui les rapprochent de la téléréalité, c'est-à-dire d'une forme de surveillance panoptique acceptée par les participants qui recherchent ainsi la gloire. La série est donc le symptôme d'une culture scopique sans équivalent antérieur.

### 2. Inventer des outils appropriés.

L'étude des séries télévisées pose un certain nombre de problèmes, liés à leurs différences par rapport au cinéma. Il est donc nécessaire de poser la question de la pertinence de l'emprunt d'outils d'analyse aux études cinématographiques, ou d'envisager la création d'outils spécifiques.[310] Ce questionnement entre dans le cadre d'un travail de plus grande ampleur visant à situer les séries télévisées par rapport au cinéma, mais aussi à montrer que le cinéma est conduit à se repositionner par le succès des séries télévisées. Ce travail de positionnement par rapport au septième art me paraît pouvoir s'inscrire dans la droite ligne de travaux ébauchés qui visent à caractériser, en termes de « sérialité », ce qui

[309] Ces questions ont fait l'objet, du 5 au 7 mai 2011, d'un colloque international intitulé « Les séries télévisées américaines contemporaines : entre la fiction, les faits et le réel » (Institut d'études Anglophones Charles V). La problématique est fréquemment abordée dans les articles et les ouvrages portant sur les séries télévisées contemporaines, comme Dial-Driver et al. 2008; Rollins et O'Connor 2003; Kukkonen et Klimek 2011, Hatchuel 2013, etc.

[310] Comme nous invitait à le faire Jean Pierre Esquenazi, dans un récent appel à articles. Appel à communications pour la revue *Écrans*, n°3, « Analyser les séries télévisées » ; http://www.flsh.unilim.fr/lpcm/2013/05/appel-a-articles-ecrans-n%C2%B03-analyser-les-series-televisees/

constitue l'essence des séries télévisées. On trouve cependant assez peu d'études du phénomène des fictions télévisées contemporaines qui s'écartent d'une tentative de typologie, en distinguant les formes de la sérialité que sont la série,[311] qui décline une même structure narrative finie pour chaque épisode, et le feuilleton[312] qui segmente un fil narratif en épisodes successifs. Partir des outils cinématographiques permet, en plus de créer de nouvelles catégories, de mesurer certains changements esthétiques. Cela permet aussi de prendre en compte le nouveau rapport au réel que proposent et qu'illustrent les séries TV.

### 3. Narration sérielle et condition postmoderne (Lyotard).

On peut considérer la sérialité comme un produit de la condition postmoderne. Rappelons en effet que, pour Lyotard, la condition postmoderne est caractérisée par l'incrédulité à l'égard des métarécits, et notamment envers ceux qui ont pour fonction de susciter la foi en l'idée de progrès héritée des Lumières.[313] Par sa narration ancrée dans le quotidien, que ce soit celui des personnages ou celui des spectateurs, la série télévisée incarne l'exact inverse des grands récits téléologiques. La narration sérielle se distingue par la possibilité d'une fin absente et, vu ses conditions de production, ne progresse pas toujours vers un but défini à l'avance.[314] Il ne faut cependant pas y voir un échec, mais plutôt un signe qu'elle est en phase avec la culture participative dont parle Jenkins, où l'œuvre devient protéiforme et intermittente parce qu'elle passe de mains en mains, des plus expertes au plus profanes. C'est cet aspect de permanence relative, couplé à une certaine ubiquité puisque, de fait, les séries passent par des supports qui touchent le plus grand nombre,[315] qui les différencie en premier lieu du cinéma.

### 4. La scopophilie sérielle (Mulvey, Buonanno).

Pour comprendre les changements liés à l'apparition des séries, j'ai choisi de me consacrer à un phénomène remarquable : le passage du voyeurisme comme mode de réflexion sur le dispositif cinématographique à la surveillance comme mode de réflexion sur le dispositif de la série télévisée. Le but de cette analyse est de montrer que les thématiques des intrigues s'adaptent à la nécessité de penser une scopophilie dont les modalités sont liées à un dispositif spécifique.[316] En effet, le voyeurisme a souvent été utilisé par les réalisateurs pour réfléchir sur le régime scopique du cinéma, en étudiant les rapports visuels qui caractérisent son dispositif. Les deux exemples canoniques de cette utilisation analytique du thème sont *Rear Window* (Alfred Hitchcock, 1954) et *Peeping Tom* (Michael Powell, 1960), deux films dans lesquels, grâce à l'angle du voyeurisme, on pense à la fois un rapport au cinéma et un rapport au réel. Cependant, l'angle du voyeurisme s'avère moins efficace à l'époque de la série télévisée, à la fois pour penser son dispositif propre et pour servir l'analyse des modalités d'une scopophilie qui, à l'heure actuelle, suit de moins en moins le schéma du regard par le trou de la serrure. C'est ce que j'ai montré à travers une analyse des évolutions que deux programmes contemporains, un épisode de *Person of Interest* (CBS, 2011-) et la première saison de *Homeland*, font connaître à la structure réflexive de *Rear Window*.

Cette étude m'a permis de tirer des conclusions sur la scopophilie sérielle. Tout

[311] « Series » pour Buonanno (Buonanno 2008, 121. Voir Benassi 2000, 9.
[312] Benassi 2000, 9. Buonanno utilise le terme « serial » (Buonanno 2008, 121).
[313] Lyotard 1979, 8.
[314] Sur les problèmes que pose cette particularité pour l'analyse des séries télévisées, voir Buxton 2010, 8.
[315] Concernant la manière dont les chaînes qui produisent les séries télévisées utilisent les nouvelles technologies, en particulier l'Internet, pour décupler le nombre de leurs spectateurs potentiels, voir Gillan 2011. Pour décrire ce phénomène, Michael Jordan Clarke utilise l'expression « tentpole TV » (littéralement, télévision « piquet de tente »), qui désigne le phénomène d'exploitation des plates-formes multiples de diffusion par les programmes télévisés. Il l'applique à plusieurs séries télévisées dans Clarke 2013.
[316] Voir Lefait 2014 g.

d'abord, elle est autant un outil théorique qu'un lieu commun critique, puisque l'on entend souvent spectateurs et journalistes parler d'addiction, et que les techniques destinées à produire de telles habitudes de consommation sont assez bien connues des téléspectateurs, à l'image du *cliffhanger*. On peut aussi remarquer que les séries jouent d'une omniprésence spatiale et temporelle pour produire des phénomènes d'identification aux personnages d'une ampleur inconnue au cinéma, mais également pour servir les buts commerciaux de la diffusion télévisée, du moins lorsqu'elles passent sur certaines chaînes.[317] De fait, le désir de voir, intrinsèque au phénomène de la série télévisée, est lié au phénomène des « amis médiatiques » (« *media friends* »), c'est-à-dire à ces interactions para sociales que les spectateurs entretiennent avec les personnages de leurs séries préférées, au point, dans certains cas, de dialoguer avec eux. Meyrowitz avait déjà identifié ce phénomène dans un travail portant sur tous les types de programmes télévisés.[318] Au vu de l'extension temporelle des séries, on peut imaginer l'ampleur qu'elles donnent à certaines de ces relations fictives.

Par ailleurs, comme le montre Milly Buonanno, la stabilité des séries leur donne un aspect rassurant.[319] Cet auteur va jusqu'à suggérer que la popularité des séries est liée à cette capacité (fictionnelle) de fournir une alternative à la mortalité, par déplacement ou suppression de la fin.[320] Sans aller jusque-là, on peut leur attribuer la faculté de multiplier la fonction voyeuriste du cinéma décrite par Laura Mulvey.[321] En effet, il semble qu'une autre déclinaison de la notion de scopophilie, la distinction fondamentale établie par John Ellis entre le regard (« *gaze* »), qui serait caractéristique du cinéma, et le coup d'œil (« *glance* »), qui correspondrait au régime visuel de la télévision, survive difficilement à l'avènement de séries d'un nouveau type, qui exigent de leurs spectateurs une acuité visuelle et perceptive que ces derniers fournissent volontiers, tant ils la jugent vectrice d'un plaisir décuplé.[322] Pour suivre de tels programmes, il est impossible de se contenter de l'« implication subsidiaire » dont parlait Goffman au début des années 1970,[323] pour décrire l'engagement distrait dans une activité accomplie en même temps qu'une autre. Au même titre que lors de la parenthèse rituelle que constitue le fait d'aller au cinéma, les séries exigent une réceptivité totale.

### B. LES SÉRIES COMME OUTILS CRITIQUES : DÉNONCER LES PRISMES DÉFORMANTS

#### 1. Agir sur le schéma actantiel du quotidien : du méchant au terroriste.

##### a) Les nouvelles règles de la narration non fiable (Hall).

On peut constater ce phénomène en observant l'évolution récente de la narration non fiable (*unreliable narrative*), qui constitue l'un des lieux communs du cinéma contemporain.[324] On est en effet passé d'une stratégie littéraire, où la narration menait le lecteur « en bateau » en mentant par omission, à une stratégie visuelle, où il s'agit d'empêcher les spectateurs de repérer des détails signifiants de manipulation qui seraient obvies si la fin leur était connue avant qu'ils ne voient le film. Ainsi, dans des œuvres comme *The Sixth Sense* (M. Night Shyamalan, 1999) ou *The Others* (Alejandro Amenábar, 2001), le manque (entretenu) de fiabilité vient d'un régime scopique qui oscille entre

[317] Sur ce point, voir mon analyse de la série *24* dans *Surveillance on Screen* (100-106).
[318] Meyrowitz 1985.
[319] Buonanno 2008, 120.
[320] Buonanno 2008, 131.
[321] Mulvey 1975.
[322] Ellis 1992, 137.
[323] Goffman 1971, 44.
[324] Voir Elsaesser 2009, 1.

dissimulation (pendant la majeure partie du film) et révélation (à la fin). Il s'agit donc de *montrer* au spectateur en l'empêchant néanmoins de tout *voir*. Ce faisant, on l'invite à fournir un effort visuel, qui lui permettra de déjouer tous les pièges du trompe-l'œil qui s'offre à lui. Les premiers mots du *Prestige* [325] (Christopher Nolan, 2006) sont explicites en la matière : en une adresse directe au spectateur, ils mettent en question sa capacité à bien voir ce qui va se passer devant ses yeux (« *Are you watching closely ?* »). Dans le film qui suit, le thème de la magie produit donc une perspective sur l'illusion cinématographique, dont les trucs, malgré l'effort perceptif du spectateur, restent invisibles à l'écran. L'exploit, face à un observateur décodant et déniaisé dès le début du film, consiste donc à entretenir le mystère. Le cinéma de Scorsese est tout aussi symptomatique de cet état d'esprit, de cette méfiance généralisée fondée sur le rappel au spectateur que rien n'est conforme à ce qu'il voit. Dans le cas de *Shutter Island*, c'est le huis clos insulaire qui permet de rendre crédible le monde parallèle que le personnage principal transmet au spectateur.

J'ai montré ci-dessus que la surveillance condamnait ce schéma classique à l'évolution. Le décalage entre les deux versions filmiques de *Sleuth* (Joseph L. Mankiewicz 1972 ; Kenneth Branagh, 2007) le suggère également : pour être crédible, c'est-à-dire pour produire leur effet sur le spectateur, les narrations non fiables se doivent à présent de recourir à la technologie, sans laquelle la manipulation du personnage et du spectateur risque de manquer de vraisemblance. Pour analyser ce phénomène plus en détail, j'ai étudié la série *Homeland* comme un avatar contemporain de la figure filmique qui invite le spectateur à tenter de démasquer un éventuel coupable, qui s'avérera être le méchant de la fiction. Selon le schéma de la « position dominante hégémonique » établi par Stuart Hall, le décodage par le spectateur se fait « à l'intérieur du code dominant ». Hall prend pour exemple de ce schéma les informations télévisées, où la fiabilité de codage n'est pas mise en question.[326] On peut s'interroger sur la fréquence de ce type de décodage à l'époque actuelle, surtout si l'on tient compte de la méfiance généralisée envers les médias d'actualité, soupçonnés d'être aux mains des puissants. Tout serait caché, rien ne serait dit. Mais plus qu'à la popularité des théories du complot sous leurs diverses formes, qui s'explique partiellement par la facilité de propagation des rumeurs sur Internet, c'est à la paranoïa sécuritaire que l'on peut attribuer la diffusion du système de décodage inverse, que Hall qualifie d'oppositionnel. Ainsi, dans un film comme *Inside Job* (Nicolas Winding Refn, 2003), le lien est établi entre surveillance et hypervigilance. La surveillance fait croire aux spectateurs et aux personnages qu'ils ont vu quelque chose, au prétexte que le regard a été précis, net, clair, attentif, permanent, ubiquitaire. La vérité supposée de la preuve est dans la technologie utilisée plus que dans la réalité captée, voire dans l'image elle-même. On peut également en prendre pour exemple le réalisme extrême du *found footage* ou du document vidéo authentique, dans des films comme *Cloverfield* (Matt Reeves, 2008), *The Blair Witch Project* (Daniel Myrick et Eduardo Sánchez, 1999), *Rec* (Jaume Balagueró et Paco Plaza, 2007) et la série des *Paranormal Activity* (Oren Peli, 2007, Tod Williams, 2010).

À travers le personnage de Carrie, *Homeland* suggère elle aussi que le spectateur décodant de l'après 11 septembre est hyper oppositionnel : il se caractérise par une méfiance systématique par rapport à l'image. D'une part, la série montre que la surveillance généralisée fait l'objet d'un espoir grandissant : celui de retrouver, enfin, une image en adéquation avec le réel qu'elle capture. La non-fiabilité de l'image étant une donnée de base, la narration trompeuse prend la forme d'un jeu avec la possibilité qu'une image « vraie » vienne se glisser parmi un tissu d'images mensongères. On peut attribuer cette

[325] Le cinéma de Christopher Nolan, avec des films comme *Le Prestige* et *Memento* en particulier, fait dans son ensemble appel à la vigilance scopique. L'attention aux détails permet au spectateur d'être décodant, oppositionnel, et omniscient, dans le cadre d'un pacte de lecture qui exige cette compétence.
[326] Hall 1980.

évolution à l'apparition d'un nouveau type d'antagoniste : le terroriste.[327]

### b) Le terroriste, ennemi invisible, et les nouveaux codes du trompe-l'œil.

*Homeland* prouve en effet que l'omniprésence de la surveillance crée un nouveau besoin au niveau des techniques narratives : celui d'un schéma de monstration adapté à la nécessité de démasquer ce personnage malfaisant qu'est le terroriste. Comme l'ont montré de nombreux auteurs, le cinéma, à l'époque du muet comme à l'époque du parlant, s'est beaucoup appuyé sur des personnages construits pour être reconnaissables, parmi lesquels le méchant occupe une place de choix. Cependant, le phénomène du terrorisme modifie cet impératif de reconnaissabilité. Le terroriste est par définition un personnage qui agit sous couvert d'une identité de façade. On en trouve une incarnation dans les Cylons de *Battlestar Galactica* (Sci-Fi Channel, 2004-09), qui se fondent dans la masse des populations, puisqu'ils en sont indiscernables. Mais le terroriste est également un individu qui, au moment où il passe à l'acte, recherche l'exposition médiatique, seul gage de réussite totale pour l'opération qu'il accomplit. Cette réalité n'est donc pas compatible avec la tradition du méchant identifiable.

Bien sûr, de nombreux films de cinéma comportent des personnages de terroristes, et certains organisent même leur *finale* autour de la révélation que le véritable méchant n'était pas celui que l'on pensait. Cependant, par son dispositif narratif propre, la série télévisée produit un traitement du méchant terroriste susceptible de creuser encore un peu plus la potentialité réflexive du procédé de la narration non fiable. Lorsque ce type de narration est utilisé au cinéma, il suit un régime scopique de la révélation *a posteriori* : les spectateurs se rendent compte, à la fin du film, qu'ils ont été incapables de débusquer le véritable coupable. Une série comme *Dexter* (Showtime, 2006-13), cependant, traite déjà ce schéma avec ironie, puisque le coupable y est aussi le héros, Docteur Jekyll qui cache un Mister Hyde invisible de tous, sauf des spectateurs. Le dispositif habituel de la monstration non fiable, qui ménage une dissimulation parfaite, semble devenu intolérable idéologiquement et intenable narratologiquement. Il faut bien qu'une caméra perce la couverture du dissimulateur, fût-ce simplement celle de la série, pour préserver à la fois une impression de transparence et un sentiment de protection émanant d'autorités qui veillent. Par leur régime narratif qui porte le spectateur de révélation en révélation et de complot déjoué en attentat empêché, certaines séries, à l'instar de *24* (Fox, 2001-10) qui en constitue l'exemple type, se veulent rassurantes quant à leur capacité à transformer l'« herméneutique du soupçon » dont parle Ricœur[328] en gage de sécurité au quotidien.[329] Ces séries se distinguent par leur volonté de faire face à la montée du décodage oppositionnel, et au fait qu'il est en passe d'affecter le régime scopique du quotidien. La perception se fait de plus en plus par technologie interposée, ce qui la rend sujette à caution. *Homeland* met en abyme ce phénomène contemporain. La série montre que le « code oppositionnel » de Hall, qui définit une attitude réceptive où les spectateurs remettent en question les *a priori* du message qu'ils reçoivent,[330] sort du cadre strict de la consommation de fiction pour affecter l'appréhension de la réalité même.

---

[327] Voir Lefait 2013 c.

[328] Ricœur 1965.

[329] On trouve une telle réflexion sur les dérives possibles liées à la paranoïa sécuritaire dans les États-Unis contemporains dans le film *Prisoners* (Denis Villeneuve, 2013), où le personnage principal justifie l'emploi de la torture dans le cadre d'une justice individuelle par l'idée que l'État est impuissant à protéger sa famille. On peut considérer que ce film montre l'aboutissement de décennies de matraquage idéologique ayant pour vocation la promotion de la sécurité et de la surveillance, voire de la torture, au moyen de programmes comme *24* notamment.

[330] Hall 1980, 138.

## 2. Dénoncer la mystique de la surveillance: dérives panoptiques et objectivisme sécuritaire (Salmon).

En comparant les systèmes narratifs des deux séries antithétiques que sont *24* et *Homeland*, j'ai établi deux types d'interactions entre le régime scopique de la série et le régime scopique de la réalité. Dans le premier, celui de *24*, le dispositif narratif inspiré du panoptique, par l'utilisation du *split screen* et du temps réel, ne se contente pas de refléter des techniques d'enquête modernes qui elles-mêmes reflètent notre utilisation quotidienne de téléphones portables ou de webcams. Il sert également, *via* une forme de propagande du visuel par le visuel, à faire l'éloge de l'utilité de tels dispositifs, en en montrant le caractère infaillible. La mise en abyme, dans ce cas, légitime l'utilisation d'une surveillance totalitaire et invasive, et tente de faire acter par la fiction des évolutions législatives déjà entérinées aux États-Unis. Salmon analyse d'ailleurs la série comme exemple archétypal d'une « normalisation par la fiction de l'état d'exception ».[331]

Dans le cas d'une série comme *Homeland*, les rapprochements et mises en abyme de la surveillance par la fiction servent un but contraire, qui est de conserver le plus haut degré d'incertitude possible quant à la culpabilité du suspect numéro un, le lieutenant Brody. L'absence de résolution de cette question est un gage de durabilité pour la série, mais aussi une manière de démontrer que l'utilisation massive de la surveillance possède également son degré d'errances. Dans le cadre de cette critique, *Homeland* fait référence à *24*. Carrie, le personnage principal de la série, pourrait sortir tout droit de la série de Fox. L'une de ses caractéristiques majeures est en effet sa foi en la surveillance, doublée d'une croyance qu'elle lui fera accéder à la vérité. *Homeland* se différencie pourtant de *24* en ce qu'elle attribue le manque de fiabilité de la narration non pas à un dispositif en trompe-l'œil, que vient corriger la perspicacité de Jack Bauer, mais à la surveillance même, que l'idéalisme péremptoire et illuminé de Carrie rend sans doute moins efficace qu'elle ne l'est en réalité. Carrie a beau souffrir d'un syndrome bipolaire susceptible d'expliquer ses tendances à l'hallucination, c'est bien la surveillance qui l'aveugle. En couplant le regard des téléspectateurs à celui de la protagoniste, la série les place dans une situation d'hyper vision et de surinformation qui s'avère cependant source d'erreurs d'interprétation. Ainsi, le manque de fiabilité de la narration est autant lié aux imperfections de la surveillance généralisée et à la maladie du personnage au regard duquel on s'identifie qu'à ce régime narratif lui-même.

*Homeland* montre ainsi que nous transposons au quotidien une attitude perceptive héritée des fictions trompeuses, qui justifie l'utilisation de la surveillance par la nécessité d'une vigilance de tous les instants. La banalisation de la surveillance épouse donc une modification du régime scopique du réel : nous sommes invités à lire un comportement comme une façade, susceptible d'abriter la préparation d'un complot. Cette tentation démiurgique d'un nouveau genre consiste à reconstituer l'histoire d'un individu à partir de bribes de son quotidien capturées par divers appareils, en partant du principe que la surveillance, parce qu'elle est prétendument dotée d'ubiquité et de permanence, parvient à sonder ce personnage dans l'intégralité de son essence, sans lacune ou erreur d'interprétation possible. C'est ce que *Homeland*, grâce à son dispositif, met en abyme et en question. La série montre que la vigilance devient un facteur de mise en récit du quotidien, et prouve toute l'actualité des remarques centrales de Christian Salmon sur la

[331] Salmon 2007, 167. Il décrit plus amplement cet état d'exception à la page suivante, en prenant à son compte la perspective de Žižek : « Pour Žižek, cet état d'exception prend la forme d'une injonction à pratiquer la torture comme une chose qui va de soi dans les circonstances de l'urgence normalisée, de manière décomplexée en quelque sorte, obéissant à une nouvelle loi qui autorise tout le monde à interroger tout le monde. » Salmon 2007, 168.

manière dont le storytelling vise à régenter les comportements.[332]

Dans *Homeland*, en effet, le contact visuel est prémisse à la reconstitution de l'histoire d'un individu, sur un mode présomptif et préventif justifié par la nécessité de préserver la sécurité nationale.[333] Technologie de type filmique devenue omniprésente, la surveillance a donc transféré un régime scopique décodant et suspicieux des univers fictionnels au monde réel. Par ce constat, la série rejoint la correspondance qu'établit Virilio entre le regard militaire, dont la technologie sert à amplifier la perspicacité, et notre mode de perception de la réalité, influencé par cette supposée nécessité de l'hyper perception.[334] La réciproque, cependant, est tout aussi vraie : à mesure que l'art se fait extension de l'œil, le regard, au quotidien, entre dans le cadre d'une stratégie militaire. C'est ce que l'on peut constater dans l'atmosphère de méfiance généralisée et le souci permanent de percer les apparences qui caractérisent la guerre contre le terrorisme et l'état esthétique de l'après 11 septembre.[335]

### 3. Paradoxes de l'hypervision : quand la prothèse oculaire mène à l'aperception.

#### a) La guerre comme jeu vidéo (Salmon).

On peut voir dans ces tentatives de transmission au spectateur d'une vision du monde rassurante voire lénifiante une manifestation du « devenir film » dont parle Virilio. Virilio entend par là que la prolifération des dispositifs filmiques, et leur utilisation intensive dans le champ militaire, influencent la capacité perceptuelle de l'humanité.[336] Pour lui, en effet, la technique interfère de plus en plus avec notre subjectivité. Le meilleur exemple en est le soldat, dont le regard acquiert la même fonction que l'arme qu'il porte.[337] Cette fonction est une fonction de surveillance, puisque voir l'ennemi avant qu'il ne nous voie est la condition nécessaire à sa destruction, si bien que c'est sur le terrain de la vision que se gagnent ou se perdent les conflits. D'une certaine manière, on peut considérer que le régime scopique de la série télévisée est l'un des avatars de ce regard à la fois médiatisé et surveillant, où la technique fait de l'œil une arme, ce qui, par suite, rassure le sujet percevant contre tout danger.

Cependant, ainsi que l'a montré Christian Salmon, une nouvelle ère s'est ouverte pour le mélange entre fiction et réalité quand l'armée américaine a fait concevoir des jeux vidéo pour faciliter la préparation de ses troupes. L'entraînement militaire moderne utilise les techniques les plus abouties de réalité virtuelle dans le cadre de jeux vidéo qui simulent les combats de manière très réaliste. Le danger, comme le montre Salmon, est que le régime fictionnel du jeu vidéo soit transposé dans la réalité des combats, avec les effets suivants : « certains psychologues estiment que ces techniques peuvent avoir des effets redoutables : le

---

[332] Salmon 2007, 224. La série propose également un constat sur les modalités du « mensonge organisé » proche de celui que fait John Corner, pour qui il est réducteur de l'envisager simplement à la lumière du concept de propagande. Corner 2007, 9.

[333] Un film comme *Das Leben der Anderen* (Florian Henckel von Donnersmarck, 2006), s'il traite plutôt de la dimension auditive de la surveillance, crée le lien entre cette perception auditive et le travail d'imagination/visualisation de celui qui épie son voisin. On trouve la même analyse chez un cinéaste dont toute la filmographie montre une véritable conscience de l'impact de la surveillance sur le cinéma : Brian De Palma. Dans une certaine mesure, *Blow out* (1981) est un remake auditif du *Blow up* d'Antonioni (1966). Il montre l'influence et l'importance du son sur le régime scopique, et insiste donc non pas sur la déformation de l'image dans un but de manipulation, mais sur la déformation sonore qui sert la manipulation de l'image. Dans son dernier film en date, *Passion* (2013), la narrativisation du réel et la manipulation, que ce soit du personnage antagoniste ou du spectateur, passent par une surveillance dématérialisée.

[334] Virilio 1991, 71 sq.

[335] On trouve un exemple de cette atmosphère de surveillance généralisée dans *The Blacklist* (NBC, 2013-), qui suggère qu'un agent de la CIA doit se méfier même de son propre mari.

[336] Virilio 1990, 50.

[337] Virilio 1989, 9.

risque est grand de former des soldats surentraînés, déshumanisés, ayant perdu tout rapport de compassion et de pitié, des *cyborgs* guerriers coupés du réel et dressés à tuer – comme on l'a vu en Irak depuis 2003. »[338] La nouveauté était donc que l'on n'encourageait pas simplement les soldats à reproduire dans la réalité des comportements qu'ils avaient acquis dans un univers virtuel. Ce faisant, on les invitait également à transposer une représentation immatérielle de la guerre sur sa réalité concrète. En effet, l'un des buts principaux des jeux en question était de préparer les soldats aux conflits modernes, où l'ennemi est noyé dans la masse, invisible, prêt à surgir à n'importe quel moment. Les jeux étaient donc censés augmenter la capacité perceptive des soldats, pour s'assurer ensuite de leur capacité de réaction. En d'autres termes, il s'agissait de débusquer l'ennemi assez tôt pour qu'il ne puisse vous abattre avant que vous ne l'abattiez. Le jeu vidéo devait donc induire un régime scopique de l'hypervigilance, et les autorités espéraient que ce régime scopique médiatisé serait transposé par les soldats dans le monde réel. La nouveauté fondamentale résidait dans ce transfert perceptif du médiatique virtuel au réel.

Par de nombreux aspects, *Generation Kill* (HBO, 2008) met en scène cette dérive, en ne se limitant pas au constat d'un transfert de régime scopique, nouvel avatar du syndrome de Don Quichotte où les soldats porteraient le même regard sur les guerres réelles et sur les conflits simulés. La série montre qu'un tel transfert de régime scopique est d'autant plus aisé que, dans le contexte des conflits modernes, la perception du réel est, elle aussi, médiatisée. Comme l'a montré Michael Shapiro, la série met en effet en scène des soldats dont la vision est déformée par la pratique du jeu vidéo.[339] Ils constituent donc un exemple extrême de cette dérive générationnelle si souvent dénoncée, où la consommation abusive de jeux vidéo mène à une perception distanciée de la violence réelle, perception distanciée qui serait la cause des massacres gratuits perpétrés par des adolescents introvertis. Bien souvent, les films ou séries qui esthétisent la violence sont accusés des mêmes maux. Cette logique, qui s'inscrit dans la tradition platonicienne de critique des illusions vraisemblables, a été développée et popularisée par Michael Moore dans *Bowling for Columbine* (2002). Certains films plus récents, à l'instar de *We Need to Talk about Kevin* (Lynne Ramsay, 2011), présentent par contre cette logique comme simpliste, en montrant dans toute leur complexité les mécanismes qui mènent au passage à l'acte. Une telle recherche de nuance caractérise également *Generation Kill*, où la mise en scène de soldats qui jouissent d'une guerre qu'ils envisagent comme un jeu n'est qu'un élément isolé d'une critique plus globale, qui vise à identifier dans la propagande technologiste un nouveau mode de manipulation des masses. Cette nouvelle technique est bien plus pernicieuse que le storytelling dénoncé par Salmon, puisqu'elle agit sur le régime scopique du réel, sans passer par des procédés narratifs plus repérables. Pour le dire simplement, la narrativisation du réel est devenue une question de vision des choses, encore plus que de mise en récit.

### b) Dénoncer l'hypocrisie technologique (Virilio).

Comme l'a également montré Paul Virilio, la guerre repose depuis le premier conflit mondial sur une « véritable logistique de la perception militaire ».[340] *Generation Kill* met en scène cette prédominance des technologies visuelles sur la perception directe, au sein d'un univers fictionnel où « la représentation des événements domine la présentation des faits ».[341] La série narre le quotidien d'un bataillon de Marines durant la première campagne d'Irak, en 2003. Elle a pour personnages principaux des soldats entourés d'instruments audiovisuels, militaires ou non, et affublés de prothèses oculaires pour les combats. Un avatar fictionnel de Wright s'invite parmi eux, appareil photo autour du cou,

[338] Salmon 2007, 156.
[339] Shapiro 2013.
[340] Virilio 1991, I.
[341] Virilio 1991, I.

pour réaliser un reportage sur le conflit. *Generation Kill* illustre ainsi le constat de Virilio, en rappelant que la technologie perceptive, qu'elle fournisse des images aux soldats ou au monde extérieur, est un ingrédient nécessaire de l'art militaire.

Dans une intervention au colloque « Guerres en séries » d'Amiens, je montrerai qu'en plus de confirmer le poids de la technologie dans les guerres modernes, l'omniprésence des appareils optiques dans *Generation Kill* dévoile la face cachée du dispositif martial, en insistant sur la mise en place d'une logistique de l'*aperception*. Ce phénomène, complémentaire de celui que décrit Virilio, est aussi plus récent. Il consiste à faire en sorte, toujours par technologie interposée, que l'adversaire soit au mieux aperçu, et au pire *a-perçu*, au sens où les Marines sont privés de leur faculté à en percevoir directement la présence. Pour reprendre le titre éloquent d'un ouvrage de Baudrillard, la guerre d'Irak, réduite à un simulacre, n'aurait pas eu lieu.[342] Ainsi, tout au long de la série, le « combat » consiste pour les soldats à essayer de distinguer ce qu'ils visent, à tirer sur une cible indistincte, puis à s'approcher, une fois les tirs éteints, pour voir enfin ce qu'ils ont abattu, civils ou soldats adverses.

La force de *Generation Kill* réside ainsi dans sa capacité à inventer des solutions narratives et visuelles pour contrer ce « déni de l'image pleine »[343] auquel elle confronte ses protagonistes et, dans de nombreux plans subjectifs, ses spectateurs. Plutôt que de tenter la gageure de filmer un conflit dématérialisé, la série s'interroge sur ce qui rend inéluctable cette stratégie du regard sans objet à laquelle doivent se plier les Marines. Comme *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959) l'avait fait en son temps, *Generation Kill* prend acte que le film de guerre est à réinventer dans sa forme, sous peine de ne rien montrer. Pour ce faire, la série offre à ses spectateurs une logistique de l'aperception, au sens philosophique du terme cette fois, en leur proposant d'accéder à « la conscience ou [à] la connaissance réflexive de cet état intérieur » qu'est la perception.[344] Elle suggère que rendre compte des guerres modernes implique de se concentrer sur la vision, pour dénoncer l'hypocrisie technologique qui consiste, sous prétexte de décupler l'acuité visuelle des soldats, à cultiver l'invisibilité de l'ennemi. Grâce à une méthode critique originale, *Generation Kill* situe l'origine de ce vide entretenu dans la culture visuelle contemporaine, en soulignant l'impact de la lutte contre le terrorisme sur la guerre d'Irak. Elle met en place une réflexivité d'un nouveau type, au carré, puisqu'elle aborde de front la mise à distance du réel par la technologie, effet d'aliénation caractéristique du régime scopique contemporain.

### c) Une nouvelle emprise sur le réel : séries et sociétés sous surveillance (*The Wire*).

Les exemples de *Homeland* et de *Generation Kill* montrent que certaines séries possèdent une dimension expérimentale dans le domaine de la surveillance. Cette dimension leur permet d'évaluer l'efficacité ou la non efficacité de certaines théories du contrôle des individus, sur le mode de l'utopie ou de la dystopie. S'instaure alors une interaction esthétique et civique entre séries et « *surveillance studies* ». On voit même naître une véritable dimension de « surveillance sociale », grâce à laquelle la série joue un rôle révélateur et analytique. L'exemple le plus flagrant de cette évolution est *The Wire* (HBO, 2002-08). La série montre que la surveillance dysfonctionne, et que seule une surveillance de type socio esthétique peut être utile au monde contemporain.[345] *The Wire* s'aventure dans des lieux et sur des pistes idéologiques de plus en plus désertés par les

[342] Baudrillard 1991.
[343] Niney 92.
[344] Leibniz 1842, 407.
[345] Dans un article récent, Anne-Marie Paquet-Deyris fait un constat similaire sur la série : « La société de Baltimore tout entière devient une scène de crime dont le diagnostic culturel ne peut se faire que *via* l'auscultation de ses citoyens-joueurs. » Paquet-Deyris 2014, 191.

grands médias d'information. C'est ce phénomène que j'ai étudié dans un article consacré à la série phare de David Simon. J'y ai montré, à travers l'étude de ce que j'ai appelé un *remake alternatif* de la série, produit dérivé qui, même si de piètre qualité, réemploie certaines techniques de *The Wire* et permet donc d'en dévoiler certaines ficelles, que la spécificité du régime scopique de la série réside dans la mise à nu d'une société. Cette mise à nu, parce qu'elle est visuelle et reprend volontiers les codes de la dystopie, exerce en quelque sorte une fonction de surveillance préventive. La fiction y prend tout son sens expérimental, en proposant une forme de réalisme qui la rend nécessaire, du fait de sa capacité à proposer des hypothèses synthétiques, et à mettre ainsi en lumière les mécanismes qui régissent les sociétés contemporaines. La fonction de documentation du réel coïncide ainsi avec une manière de voir particulière, couplée à une forme de surveillance qui accepte son inéluctable narrativisation, ces deux aspects étant indissociables de la fiction.

Des séries récentes comme *Boss* (Starz, 2011-12) ou *House of Cards* (Netflix 2013-) complètent cette démarche. Elles proposent une surveillance du monde politique, redonnant à la télévision une vocation synoptique de résistance, où les spectateurs peuvent regarder et contrôler, depuis le bas et depuis la base, les quelques puissants qui les gouvernent. Étudier la fonction de « veille sociale » des séries, au sens où l'on parle de « veille sanitaire », conduit à s'apercevoir de l'intérêt particulier qu'elles portent à la place de l'autre dans les sociétés contemporaines. Par cet aspect, elles se donnent pour fonction non plus de surveiller les sociétés, mais d'influer sur la perception pour modifier notre regard sur l'altérité. Pour aborder ces questions complémentaires de celles que j'avais traitées, j'ai travaillé, avec mon ami et collègue civilisationniste Olivier Esteves,[346] à la rédaction d'un ouvrage portant sur la représentation de la question raciale dans les séries télévisées américaines.[347]

## C. SÉRIES ET RÉGIMES SCOPIQUES : INFLUENCER LES MANIÈRES DE VOIR ?

### 1. Les séries peuvent-elles se contenter de refléter la diversité socio ethnique ?

#### a) Le problème de la représentativité médiatique (Fiske).

Traditionnellement, une certaine tendance, depuis Aristote et sa *Poétique*, est d'étudier d'un même mouvement la construction et la réception d'un message littéraire.[348] Pour creuser la question de l'influence des séries télévisées, il nous a cependant paru important de ne pas nous focaliser sur la réception des messages inclus dans les scènes étudiées. Cette perspective est utilisée par des travaux désormais classiques sur la réception différenciée d'émissions de grand public auprès de catégories bien distinctes de la population,[349] que ce soit grâce au recours à des *focus groups* ou non.[350] Bien que nous soyons conscients que la plupart des extraits étudiés dans l'ouvrage passent sur les chaînes du câble (principalement HBO) et qu'elles ne s'adressent pas à la population dans son

[346] Qui est notamment l'auteur de *De l'invisibilité à l'islamophobie: les musulmans britanniques, 1945-2010* (Paris: Les presses de Sciences Po, 2011), et qui a coordonné, avec Emmanuelle Le Texier et Denis Lacorne, *Les Politiques de la diversité: Expériences anglaise et américaine* (Paris: Presses de Sciences Po, 2010).

[347] Cet ouvrage, provisoirement intitulé *Les Séries américaines face à la question raciale. De* Mad Men *à* Nip/Tuck, *des stéréotypes en série(s) ?*, regroupe huit analyses de séquences extraites de séries récentes. Il paraîtra aux presses de Sciences Po en septembre ou octobre 2014.

[348] Voir Aristote 2006, 18-9.

[349] Voir par exemple l'étude faite sur la série *Dallas* (CBS, 1978-91) par Katz et Liebes (1990).

[350] L'utilisation de focus groups pose par ailleurs un certain nombre de problèmes. John Tulloch en énumère quelques-uns dans Tulloch 2000, 8 sq.

entier, sauf cas particulier,[351] la focale a été placée non point sur la réception, mais sur l'émission et l'articulation des messages. C'est ce qui permet d'envisager une mise en relation de la représentation des stéréotypes et des « processus de visionnage » qui, selon Fiske, conditionnent le sens des « textes télévisés », par-delà une opposition stérile entre texte d'un côté et public de l'autre.[352] Pour reprendre la terminologie qui donne sa structure à la présente note de synthèse, il s'agit donc d'envisager le stéréotype racial dans le cadre dynamique d'un échange entre un régime scopique visant la production du sens et un régime scopique de réception du sens.[353] Cela permet notamment de ne pas dissocier une idéologie « cachée » des aspects extérieurs de l'industrie du divertissement, les deux aspects étant liés comme le rappelle Richard Dyer.[354]

Concernant cette focalisation habituelle sur la réception, la lecture de quelques travaux antérieurs sur les représentations raciales à l'écran fait apparaître un certain nombre de difficultés intrinsèques, nécessitant l'élaboration d'une méthode d'analyse spécifique. En effet, un bref état des lieux de la recherche sur cette question fait apparaître une tendance marquée, qui consiste à analyser la propagation de stéréotypes ou de contre stéréotypes raciaux en en relevant les occurrences sur une période ou une aire géographique donnée. La multiplication des exemples vise à établir le constat d'une évolution dans le degré d'adéquation entre une représentation audiovisuelle et une réalité socioculturelle. L'approche en vogue fait ainsi dialoguer lecture de surface et recherche d'une structure profonde, que la surface viendrait cacher ou modifier.

Il en résulte deux cas de figure. Dans le premier, la représentation à l'écran est considérée comme symptôme d'une évolution des mentalités. Le constat peut être positif ou négatif.[355] Il est positif quand le produit culturel propose un signe extérieur de tolérance, qui pourra être jugé fidèle à la réalité des relations sociales. À l'inverse, une analyse fine peut révéler que l'évolution, si elle se cantonne aux représentations, reste superficielle, et cache la persistance de structures de pensée primaires derrière une bien-pensance affichée. Dans le pire des cas, le constat formulé peut établir l'existence d'une dégradation des représentations, qui sera interprétée comme signe d'un progrès de l'intolérance.

À l'inverse, on considère parfois que la représentation à l'écran peut modifier les mentalités, plutôt que de penser qu'elle les reflète simplement. Cette seconde approche consiste donc à mettre à distance les stéréotypes raciaux existants. Dans ce cas, on présuppose que la représentation de l'altérité dans les séries aura un impact sur les comportements. Cependant, le critère servant à l'évaluation des représentations est le plus souvent téléologique et quantitatif. En effet, cet impact supposé est conditionné par un trait distinctif que Milly Buonanno attribue aux séries télévisées, leur « régularité », que ce soit au niveau de leur format, de leur durée, du moment de la journée où elles interviennent, etc.[356] On peut en déduire que leur influence est corrélée à cette régularité, qui leur donne une portée à la fois quantitative (par accumulation d'occurrences) et qualitative (en intervenant à intervalles réguliers, les séries fonctionnent sur le mode de la piqûre de rappel, et peuvent donc laisser des traces mémorielles durables). Selon cette perspective très répandue sur les séries, les stéréotypes qu'elles véhiculent ne peuvent être évalués qu'à travers leur poids, c'est-à-dire en fonction du but qu'ils cherchent à atteindre.

---

[351] David Simon aime à dire que tout le monde à West Baltimore reçoit HBO, compte tenu du succès local de *The Wire*.

[352] « There is no text, there is no audience, there are only processes of viewing. » Fiske 1987.

[353] De ce point de vue, on peut considérer que l'utilisation de la violence chez Tarantino va de pair avec une mauvaise manière d'aborder la question raciale. En effet, on peut s'interroger sur la stratégie du stéréotype outré que déploie le réalisateur dans *Django Unchained* (2012), en se demandant dans quelle mesure elle est réellement susceptible de produire la mise à distance, dans le quotidien, qu'elle semble préconiser par voie filmique.

[354] Dyer 1992, 13.

[355] Voir par exemple Guilbert 2003, 1 : « Sitcoms are a valid indicator of progress or lack thereof. »

[356] Buonanno 2008, 120.

### b) Mad Men et le *blackface* paradoxal.

On trouve une mise en perspective de cette tension dans l'épisode de *Mad Men* (AMC, 2007-) dont nous avons choisi d'analyser une séquence dans le cadre de cet ouvrage. Le contexte de production de cet épisode est en effet lié à la prise de conscience qu'elle était mal perçue par certains téléspectateurs. Le reproche, relayé par la presse, concernait une supposée obligation de représentativité de la série. On critiquait en effet l'absence quasi totale de noirs dans *Mad Men*. Sachant que l'image de la série pouvait avoir une répercussion immédiate en matière d'audience, on attendait donc une réaction, voire une rectification. En guise de réponse à la critique, cependant, les scénaristes inclurent, dans le troisième épisode de la troisième saison, une séquence qui pouvait paraître une provocation. On y voit en effet l'un des personnages principaux de la série, Roger Sterling, entonner une sérénade pour sa jeune épouse lors de sa réception de mariage, *le visage grimé en noir*.

À première vue, cette récupération de la tradition du ménestrel en *blackface* relève du racisme ordinaire. Cependant, nous avons montré, en replaçant cette séquence dans son contexte précis, qu'elle visait plutôt à combattre un stéréotype qu'à l'entériner. La séquence ne peut en effet être interprétée correctement sans un certain nombre de codes nécessaires à sa compréhension, que l'épisode livre aux spectateurs, les invitant ainsi à lire la série comme une mise en perspective de la question raciale, plutôt que comme un reflet du statut des noirs dans les années 60. Elle interroge ainsi l'état d'une société qui rendait *possible* une telle séquence, mais ne la tolérerait plus aujourd'hui, en conformité avec l'une des méthodes d'analyse préconisées par Dyer.[357] Un regard plus précis sur la séquence du blackface et sur la séquence qui suit immédiatement permet alors d'y voir une réflexion sur le caractère destructeur d'un traitement en surface du stéréotype. La séquence, prise dans son ensemble, rappelle en effet que la tradition du *blackface* avait avant tout une portée sociale. Elle transcrit ensuite cette portée sociale dans une deuxième partie de séquence où Don Draper prend la place du noir pour préparer, derrière le bar du club où se déroule la rencontre, un cocktail au fondateur de la chaîne d'hôtels Hilton. On comprend alors que, en plaçant un noir derrière le bar par souci de représentativité, la série aurait figé une association entre condition noire et statut social subalterne. La série défend ainsi son choix polémique, qui consiste à mettre en évidence un racisme décomplexé chez une certaine classe sociale, mais aussi à montrer que l'on peut traiter la question raciale par l'inversion des rôles. Chacun à leur manière, Roger Sterling et Don Draper se trouvent ici dans le rôle de noirs, et provoquent ainsi une relativisation du stéréotype que n'aurait pas permis un traitement du problème en termes quantitatifs, qui aurait pu consister à saupoudrer, de-ci de-là, des personnages noirs dans la série, en les cantonnant au rôle de serveur ou de femme de ménage.

Les prolongements possibles de l'étude du *blackface* comme caricature réflexive sont nombreux, à cause de l'étonnante persistance de la pratique, fût-ce dans des versions adaptées aux nouvelles formes de stigmatisation. En effet, si l'on se réfère à la définition que donne Jan Nederveen Pieterse de l'interculturalisme,[358] on voit que le blackface est interculturel du fait des multiples réappropriations dont il a fait l'objet. Il n'a pas simplement voyagé à travers les États-Unis. Mondialisé, il s'est transformé par hybridations successives, pour incarner, en divers endroits, l'intime parenté entre stéréotypes raciaux et stéréotypes sociaux. Le déplacement géographique et sémantique est en effet une caractéristique essentielle du blackface.[359] Il n'est donc pas étonnant qu'on le retrouve aujourd'hui dans des contextes différents, et qu'il parcoure les États-Unis alors qu'il était à l'origine d'un phénomène de transfert du Sud esclavagiste vers le Nord ouvrier, et sous des

[357] Dyer 1990, 1.
[358] Pieterse 1994.
[359] Voir Shohat et Stam 1994, 224.

formes différentes telles que le *whiteface*, le *redface*, le *brownface*, et même le *gayface*. Dans une proposition d'intervention au colloque « Southern/Western » organisé les 5 et 6 décembre 2014 à Nanterre, j'ai choisi d'examiner ces avatars récents d'une pratique ancrée dans la culture américaine. J'envisage de montrer que les modifications qui lui sont apportées visent à en préserver la portée satirique, et à permettre ainsi de pérenniser son utilité première, qui consiste à mettre en évidence la porosité des catégories, ainsi que les zones de chevauchement entre des découpages raciaux et des découpages sociaux nécessairement arbitraires, et nécessairement différents d'une période historique à une autre. Le *blackface* retrouve alors sa valeur de métastéréotype, en ce qu'il renouvelle un discours sur le lien entre performance sociale et construction du sujet.[360]

## 2. Comment les séries peuvent bouleverser notre grille de lecture de l'altérité.

### a) Une réflexivité qui vise le stéréotype

Dans cette séquence, *Mad Men* met en évidence une difficulté que rencontrent souvent les séries face à la question raciale. Cette difficulté est liée au caractère mal défini du lien entre évolution sociale et production culturelle, et à une approche surtout quantitative. Pour simplifier: l'analyse fait de la présence de noirs à l'écran le symptôme de, le symbole de, ou l'appel à une plus grande tolérance. On voit quels types de déclinaisons cette lecture peut générer : si le noir en question s'avère être présentateur du journal télévisé, voire président des États-Unis, la force du message adressé s'en trouve décuplée.

À cette approche idéologique et historique, nous prétendons ajouter une alternative où l'esthétique sert d'outil propice au constat sociologique. Nous considérons cette perspective comme complémentaire de la précédente, dans sa manière de poser le problème de la tension entre relations et représentations raciales. Notre point de départ consiste en une hypothèse de travail simple. Le stéréotype désignant étymologiquement une trace figée, indélébile, il nous paraît important de partir du constat qu'envisager le lien entre stéréotype racial et représentation implique de le considérer comme une image de l'autre qui vient se superposer à ce qu'il est réellement et lui coller à la peau. Autrement dit, le stéréotype racial est une manière de voir l'autre qui est à la fois biaisée et imposée à notre regard. Le présupposé, que nous partageons avec les travaux précédents sur le sujet, est que la représentation audiovisuelle exerce une influence positive ou négative sur ces stéréotypes, pouvant aller jusqu'à les créer ou à les détruire. Concernant l'éventuel aspect positif de cette influence, il est lié à la faculté du dispositif télévisuel à révéler, par l'image, l'existence de mécanismes d'identification automatique, soit parce qu'un sujet s'identifie à un modèle figé, soit parce que, en tant que spectateur, on identifie un personnage à une image figée. Ainsi que le montre Judith Butler, la performativité consiste toujours à réitérer une norme ou un ensemble de normes, et à dissimuler la convention qui fait l'objet de la répétition.[361] Par conséquent, la propension qu'ont un certain nombre de séries télévisées actuelles à décoder des comportements automatisés, et à montrer l'absurdité de conventions qui ne reposent que sur un schéma réitératif, est gage de remise en question des stéréotypes et de prise de conscience des modèles qui meuvent nos actions et nos réactions.

Au-delà du constat de cette influence ou de l'évaluation de son amplitude, nous proposons d'étudier ici le mécanisme de l'interaction entre relations et représentations raciales, en nous demandant *comment* la représentation audiovisuelle agit sur le stéréotype. La logique qui sous-tend cette démarche consiste à partir de l'évidence selon laquelle tout objet filmique ou télévisuel suppose un point de vue sur le réel. Nécessairement caractérisée par un ratio entre subjectivité et objectivité, cette vision du monde pourra être

[360] Sur ce lien, voir Butler 1997, 160.
[361] Butler 2013, 12.

dans certains cas proposée au spectateur, alors que dans d'autres, on cherchera à la lui imposer. Pour qu'il y ait interaction entre l'objet audiovisuel et la réalité, il faut par ailleurs qu'existe un point de contact entre deux points de vue, l'un direct, l'autre filtré par des dispositifs de capture du réel.

Nous posons donc le problème des représentations raciales en étudiant le rapport entre un point de vue médiatisé et une manière de percevoir l'autre au quotidien. Cela implique un travail de détail, gage de nouveauté dans la manière de poser la question raciale, mais aussi moyen d'examiner comment elle peut être abordée par la fiction. C'est la raison pour laquelle nous avons choisi de travailler sur les séries télévisées américaines, à l'échelle de séquences courtes plutôt qu'à celle d'épisodes ou de saisons complètes.

Quant au choix de séries télévisées américaines, il résulte de notre volonté de raisonner en termes d'impact des représentations audiovisuelles sur le réel, et, dans une moindre mesure, *vice-versa*. La série est ici envisagée non pas comme miroir d'une société, mais comme dispositif reflétant des manières de voir et par conséquent apte à bouleverser les stéréotypes. Une telle approche serait peu cohérente si elle portait sur des objets ne rencontrant pas des taux d'audience suffisants : faute d'un nombre de spectateurs important, l'influence du point de vue véhiculé par la série ne saurait être que très relative, voire inexistante. Les séries télévisées américaines jouissant d'un succès médiatique à la fois mondial et croissant, à cause de la diversité de leurs vecteurs de diffusion, elles constituent le terrain d'investigation idéal. Par ailleurs, ce choix ne tient pas uniquement au caractère historique du débat sur la question raciale aux États-Unis, mais également à la spécificité des séries qui y sont produites depuis une vingtaine d'années. En effet, le regain de popularité des séries télévisées est surtout généré par un souci d'innovation, qui donne aux séries un aspect de plus en plus *expérimental*. En vertu de ce nouveau critère qui fait la force des séries contemporaines, on peut donc en attendre, voire en exiger, une manière originale de construire un point de vue sur le réel, et par conséquent une façon novatrice de gérer les représentations raciales. On ne s'étonnera donc pas que, si les séquences étudiées ont été choisies dans le but de « couvrir » le champ des chaînes de diffusion, pour montrer par exemple qu'il existe des différences entre deux séquences similaires, l'une tirée d'une série de Showtime ou HBO, l'autre passant sur CBS ou Fox, une large part ait été faite aux séries diffusées sur des chaînes qui accordent à leurs créateurs une grande liberté formelle et idéologique, ce qui était jugé impossible il y a encore quelques années.

Cependant, l'étendue de l'influence des séries tient aussi à leur extension temporelle, supérieure, et de loin, à celle des films de cinéma. Si, d'une part, la question des représentations raciales au cinéma a déjà été étudiée, il nous semble d'autre part que la série télévisée, du fait de sa durée, pose un problème différent. Par définition, la série propose une représentation vouée à une certaine récurrence. Cela signifie que, là où le cinéma peut construire une image de l'autre en deux heures, la série peut construire le même type de représentation, mais, de plus, l'ancrer au fil des semaines dans la psyché des spectateurs, et, de ce fait, agir sur la durabilité de la trace plutôt que de se contenter de la créer. Une telle perspective peut paraître contradictoire avec l'impératif de brièveté que nous nous sommes fixé pour sélectionner nos objets d'analyse. Elle peut aussi sembler contredire la critique formulée *supra* à l'encontre d'une représentativité quantitativement importante du fait de la durée de vie des séries. Il n'en est cependant rien. En effet, nous soutenons que la série télévisée contemporaine met en place non pas une représentation figée, mais *une grille de lecture* de la question raciale. Cette perspective, lisible et décelable à l'échelle d'une séquence courte, est destinée à perdurer toute une saison, voire plusieurs. Cet effet de récurrence laisse préjuger d'une plus grande capacité à transposer les représentations de l'autre dans un contexte réel.

En somme, nous montrons que la spécificité de la série réside dans sa faculté à mettre en perspective le regard porté sur l'autre, en multipliant les foyers visuels, de manière à entériner de réelles évolutions dans les manières de percevoir la différence, par-delà une

tolérance raciale superficielle, ou de provoquer un bouleversement de notre grille de lecture de l'altérité. Les séquences choisies l'ont donc été en fonction de la manière dont elles posent le problème et travaillent le point de vue pour obtenir un impact sur les représentations.

### b) Le syndrome de Michael Jackson dans *Nip/Tuck* (Dyer).

Puisqu'il s'agit d'étudier le fonctionnement des stéréotypes, sans distinction catégorielle, on peut reprendre ici certaines des conclusions de l'article fondateur de Richard Dyer, où il étudie la manière dont les produits culturels véhiculent des stéréotypes gays et lesbiens.[362] Comme le rappelle cet auteur, il ne suffit pas d'accuser les stéréotypes de ne pas être fidèles à la réalité. En effet, une telle réaction nous éloigne du fonctionnement idéologique et esthétique du stéréotype, pour ne produire qu'une critique de surface. Comme le montre Dyer, le stéréotype est le plus souvent un produit de l'ethnocentrisme. Par la stratégie du stéréotype, les groupes dominants imposent leurs normes aux minorités, et renforcent par la même occasion leur position de domination. En proposant un ethnocentrisme inversé, certaines séries empêchent la mise en place des lectures traditionnelles du stéréotype pour se concentrer sur les enjeux d'une stratégie caricaturale.

Par exemple, dans la scène de *Nip/Tuck* (Fx, 2003-10) analysée dans l'ouvrage, la question raciale est suscitée par l'installation d'une crèche dont tous les personnages ont la peau noire, dans le lycée que fréquentent Matt et sa petite amie Ariel. Ici, la crèche noire fait apparaître un stéréotype culturel blanc, celui du Jésus d'apparence caucasienne, pour rappeler son absence de fondement historique. La série montre par là que, comme le rappelle Dyer, la domination blanche repose sur la conception du blanc comme cas général, et du non-blanc comme cas particulier.[363] En voulant repeindre les statues en blanc, Ariel cherche à restaurer une situation de domination ethnique issue du colonialisme, et à préserver l'illusion qu'elle est entérinée par la culture chrétienne. La série insiste donc sur la reconstruction du stéréotype, et en dévoile les enjeux, pour l'identité individuelle et collective blanche.

*Nip/Tuck* relie donc la question raciale à un problème de point de vue. La série s'avère ainsi très actuelle, puisqu'elle propose de considérer la couleur de peau non plus comme une donnée identitaire immuable, mais comme faisant partie d'une image que l'on peut modifier ou reconstruire. Par sa mise en relation générale de la chirurgie esthétique et de la pathologie des sociétés actuelles, qui consiste à vouloir contrôler à tout prix son image en espérant ainsi agir sur son identité, *Nip/Tuck* propose un discours sur la mise en scène de soi qui peut s'appliquer tout autant au « ravalement de façade » physique qu'au *makeover* virtuel sur Internet. Conséquence pour la question raciale de cette situation nouvelle : la possibilité d'altérer une couleur de peau, que ce soit physiquement ou virtuellement, doit être prise en compte pour évaluer la notion de stéréotype.

Dans plusieurs épisodes de la série, dont celui que nous avons choisi d'analyser, cette nécessité est mise en avant par l'intermédiaire de ce que l'on pourrait appeler le syndrome de Michael Jackson. On le sait, la destinée tragique du roi de la pop est l'exemple type de tentative ratée de modifier son identité raciale en agissant sur son aspect extérieur au moyen de la chirurgie esthétique. En faisant référence à Michael Jackson de manière caricaturale, la série montre que le stéréotype racial inclut à présent cette malléabilité, et que le danger se situe autant dans la volonté de sortir d'une « case » que dans celle d'y maintenir un individu. La première allusion évidente à Jackson est le personnage même de Matt, incarné par un acteur sans doute choisi pour sa ressemblance avec le chanteur. Matt, cependant, est une incarnation radicale du fantasme de Jackson. Il ne ressemble en effet pas au chanteur

[362] Dyer 1984.
[363] Dyer 1997, 222-3.

tel qu'il était dans sa jeunesse, mais à la créature blafarde qu'il était devenu après de multiples opérations de chirurgie esthétique. Matt incarne donc l'hypothèse absurde d'un Jackson qui n'aurait jamais été noir. Par sa ressemblance avec l'icône de la pop, Matt incarne, lui aussi, la théorie du blanc comme cas général développée par Dyer : pour cesser d'être dominé, il faudrait endosser l'apparence stéréotypée du groupe dominant, en l'occurrence blanc.

Dans l'épisode analysé, sa petite amie est une néonazie qui craint que sa peau ne noircisse parce qu'elle a un huitième de sang noir dans les veines, et se brûle la peau, dans l'espoir de la blanchir avec une crème spéciale. Dans un registre similaire, un épisode de la sixième saison met en scène « Coco », qui est l'exact inverse de Michael Jackson. Blonde pulpeuse, elle souhaite entamer une carrière de chanteuse de R&B, et estime pour cela devoir paraître plus noire, raison pour laquelle elle demande à se faire implanter des fesses en silicone « à la Beyoncé ». À travers cette multiplication de cas similaires, la série montre donc que le syndrome de Michael Jackson n'est plus le résultat rare d'un caprice de star, mais constitue une pathologie répandue, que l'on peut relier à la volonté de chacun de conformer son apparence à l'image qu'il ou elle imagine être celle qui lui correspond le mieux. *Nip/Tuck* suggère donc que, dans le nouveau cadre ainsi défini, on ne peut aborder le stéréotype racial qu'à condition de tenir compte qu'il entre dans une dialectique de la surface et de la profondeur, du caché et du montré, de la destruction identitaire et de la construction d'une identité fantasmée.[364] On peut en prendre pour exemple les nombreux films centrés sur la question de l'usurpation d'identité, qui montrent à quel point, dans les sociétés contemporaines, l'invention d'un ego fictionnel joue un rôle prépondérant dans la construction de soi (*Colour Me Kubrick: A True...ish Story*, Brian W. Cook, 2005 ; *Being John Malkovich*, Spike Jonze, 1999…)

Comme le rappelle Christian Salmon, « Don de Lillo […] décrit la société américaine comme un univers saturé de fiction, envoûté et donquichottesque, dans le sens où la fiction y est préférée au réel et où ses héros les plus célèbres (Kennedy, Hoover, Nixon, Sinatra, Marilyn, Oswald…) se comportent comme des personnages de fiction. »[365] En un sens, le syndrome de Michael Jackson est l'aboutissement de ce processus au terme duquel une personne qui veut se voir comme un personnage parvient à adapter son apparence à l'image qu'elle se projette. Grâce à la chirurgie esthétique, la fictionnalisation du moi, entendue ici comme réécriture de l'appartenance raciale, peut paraître effective dans une civilisation américaine où le réel s'appréhende selon les critères de la fiction. De ce point de vue narratif, le message du 11 septembre était d'ailleurs très bien construit, puisqu'il signifiait, par un événement qui dépassait à la fois la fiction et l'entendement, la perte de contrôle sur le récit national.

### D. LA VISION SÉRIELLE : LE MONDE ENTIER EST UNE ÉMISSION DE TÉLÉRÉALITÉ.

#### 1. Surveillance au cinéma vs. surveillance dans les séries télévisées.

##### a) Le monde fictionnel monté en direct : *24*, *Person of Interest*.

« Un roman, c'est un récit qui s'organise en monde. Un film, c'est un monde qui s'organise en récit. » Avec l'avènement des séries télévisées, cette formule de Jean Mitry[366]

[364] La série rejoint ainsi certaines conclusions de Judith Butler sur la mascarade, en les appliquant à la question raciale plutôt qu'au genre, puisqu'elle rappelle que la performance identitaire est un affichage extérieur qui n'est pas pour autant sans fondement, en ce qu'elle masque une ontologie inexprimable. Butler 1990, 95.
[365] Salmon 2007, 162.
[366] Mitry 1965, 354.

prend une toute nouvelle dimension. Cela est dû à deux facteurs principaux, caractéristiques à la fois de la surveillance et des séries télévisées : l'ubiquité et la temporalité étendue. Dans un nombre croissant de séries, la surveillance est à l'image d'un dispositif sériel qui feint de livrer aux spectateurs les images les plus marquantes d'un monde fictionnel soumis à une couverture médiatique exhaustive. Les séries utilisent en effet une esthétique du prélèvement à partir d'un flux ininterrompu d'images du monde qui semble être en permanence à leur disposition. Dans un certain nombre de cas, ces images sont issues du monde réel, et recyclées par les programmes fictionnels, ce qui marque l'apparition d'un nouveau mode de mélange entre réalité et fiction. L'intrusion de la téléréalité dans le régime scopique des séries télévisées, ainsi que la constitution de programmes audiovisuels par une technique qui s'apparente au copier-coller, constituent deux des manifestations principales de ce phénomène récent. Dans d'autres cas, pour le moment plus nombreux, les images utilisées sont celles d'un monde fictionnel que le spectateur est invité à épier par intermittence. Ces séries utilisent alors la surveillance pour produire un effet de réel d'un nouveau type, où la monstration gagne en objectivité de surface de s'être rapprochée du montage en direct d'un programme télévisé. La couverture des événements montrés par la série s'apparente alors à celle d'un match de football, où le réalisateur décide en temps réel des changements de caméras qui permettront au spectateur de suivre la partie sans manquer aucune de ses actions marquantes.

La différence avec l'émission sportive se situe au niveau de l'échelle de la couverture médiatique ainsi organisée. En effet, si le terrain de sport offre aux caméras un périmètre restreint, la monstration en temps réel présuppose la couverture intégrale et permanente d'une surface qui épouse les limites du globe. On en trouvait déjà un exemple dans *Die Tausend Augen des Dr. Mabuse* (1960), où Fritz Lang traite l'hôtel où se déroule l'intrigue comme un huis clos panoptique. Ce système narratif est aujourd'hui crédible à l'échelle de la planète. On retrouve donc un dispositif de ce type dans une série comme *The Office* (BBC Two, 2001-03), qui fait du monde de l'entreprise un microcosme. C'est également pour produire ce type d'effet de réel que *24* utilise l'écran scindé. Enfin, *Person of Interest* utilise un principe similaire, sur le mode du « comme si », qui est celui de la science-fiction dystopique. En effet, l'esthétique de cette série, au moment des transitions spatiales et temporelles entre séquences, reprend celle de la mystérieuse « machine » qui, élément essentiel de l'intrigue, voit tout et entend tout, ce qui lui permet de prédire les crimes avant qu'ils ne soient commis.

Encore plus qu'au cinéma, le hors champ est donc censé exister, et pouvoir apparaître à l'écran à tout instant. Rappelons que pour Bazin, le cinéma est caractérisé par des forces centrifuges, alors que le théâtre est caractérisé par des forces centripètes. Au cinéma, l'écran n'est pas conçu comme un cadre, mais comme un cache. Il masque une réalité alentour que l'on voudrait néanmoins découvrir.[367] Le régime de la série télévisée, couplé à la surveillance, joue du temps long et de l'ubiquité pour donner plus de consistance au monde fictionnel dans lequel l'écran cache/fenêtre effectue des découpes. Face à cette concurrence, le cinéma utilise l'écran comme cadre, dans des films comme *The Grand Budapest Hotel* (Wes Anderson, 2014), qui montre un travail précis sur la mise en tableau du monde diégétique.[368] À l'inverse, nombreuses sont les séries télévisées qui proposent une interface entre le diégétique et l'extradiégétique sous forme de fenêtres, terme que l'on peut entendre à la fois au sens concret et au sens informatique. Ces « caches » s'ouvrent et

[367] On trouve pour la première fois cette distinction dans Bazin 1985, 188.

[368] *The Grand Budapest Hotel* (Wes Anderson, 2014) joue sur la mise en abyme visuelle, en construisant les plans tous de la même manière : une forme rectangulaire est placée au centre, et met en abyme le cadre de l'écran. Face à l'assaut des séries télévisées, le cinéma joue ainsi de sa spécificité. La taille de l'écran de cinéma permet de rendre visible le cadre au sein du cadre, d'y faire apparaître une image discernable s'il y a lieu, ce que ne permettrait évidemment pas le visionnage sur tablette tactile par exemple, qui fait pourtant partie du régime scopique de la fiction audiovisuelle contemporaine.

se referment alors sur un monde fictionnel qui leur préexiste et leur survit – du moins dans la mesure de la stratégie réaliste qu'elles mettent en place.

### b) Un jeu métaphysique sous surveillance : *Lost* ; *Reality Show*.

Dans *Surveillance on Screen*, j'ai montré que *Lost* utilisait la surveillance comme un réseau de fenêtres sur l'île de la série. J'en ai conclu que *Lost* lie la surveillance généralisée à l'apparition d'une nouvelle idée du destin, où le feu des caméras remplace celui des projecteurs, et où la couverture médiatique de l'univers procure à l'homme une puissance autrefois réservée au regard divin.[369]

On retrouve la même conjonction entre surveillance, téléréalité et destin que dans *Lost* dans le récent *Reality Show* d'Adam Rifkin, diffusé sur Showtime en 2012.[370] Cette série a pour personnage principal un producteur d'émissions de téléréalité, Mickey Wagner. Pour revenir au premier plan médiatique après être tombé en disgrâce auprès du milieu, Mickey Wagner invente un concept révolutionnaire : une série de téléréalité qui n'aurait pas de réalité que le nom. Dans le cadre ainsi imposé, il place sous surveillance une famille américaine lambda, les Warwick, en attendant, comme le veut l'adage, que la réalité devienne plus étrange que la fiction. Ironie du sort à laquelle on pouvait s'attendre, la vie des Warwick est d'une platitude sans nom. Wagner entreprend donc d'intervenir subrepticement dans le contenu des séquences de surveillance qu'il récolte, en introduisant dans le quotidien des Warwick des éléments susceptibles de générer du conflit, qui lui-même provoquera de l'action. Ce faisant, il oriente le destin des personnages, pour les mener à leur perte.

La série rend d'ailleurs cet aspect explicite dans une parabole qui fait appel à une autre parabole. Dans une séquence très didactique, Wagner, obligé par la direction de la chaîne pour laquelle il travaille à ménager une fin heureuse à son émission, décide de lui faire épouser l'intrigue du livre de Job. Le nombre d'obstacles plus cruels les uns que les autres qu'il a dressés devant les membres de la famille Warwick les voue en effet à une tragédie qui semble irréversible. Pour expliquer néanmoins un improbable renversement de situation, Wagner fait appel à la parabole biblique et vend son *finale* aux dirigeants de la chaîne en expliquant que, si l'on présente le sort des Warwick comme une mise à l'épreuve, les spectateurs pourront comprendre que l'émission se termine par un retour aussi subit qu'inexplicable à la normale, puisque cet ultime rebondissement sera l'œuvre d'un *deus ex machina*. Reprenant en cela un élément d'intrigue déjà présent dans le *Truman Show* (Peter Weir, 1998), Wagner incarne ainsi une divinité moderne, humain modifiant le sort d'autres humains. *Reality Show* présente donc la téléréalité, aidée en cela par la surveillance, comme un avatar contemporain du feu prométhéen, qui donne à l'homme la possibilité d'empiéter sur le divin, en se faisant auteur d'un destin qui s'accomplit lorsqu'une fiction devient réelle. En effet, le dispositif de son émission ne permet pas simplement à Mickey de générer une tragédie pour les Warwick. Par la même occasion, il lui permet de reprendre en main sa propre vie, en sortant d'une impasse créative, en mettant fin à sa réputation d'éternel perdant, et en reconquérant son ex-petite amie. *Reality Show*, que son créateur place dans la tradition du conte moral (*cautionary tale*), utilise donc l'ironie et l'excès pour mettre en garde contre la construction d'un destin factice par la télévision, et voit dans la téléréalité un dispositif propice à l'affirmation d'un individualisme exacerbé, qui ne fait plus ici aucun cas de la vie d'autrui.

## 2. Insularisation du monde, sérialisation de la fiction (*Siberia, The River, Under The Dome*).

[369] Lefait 2014 h, 117-40.

[370] Je reviens plus longuement sur *Reality Show* plus bas, dans le cadre de la présentation de l'ouvrage que je consacrerai prochainement à la question de la relation entre séries et téléréalité.

### a) Le renouveau de la fiction insulaire

Comme suite à cette mise en relation de *Lost* et *Reality Show*, j'ai envisagé les liens entre les séries et la fiction insulaire. Dans les cadres établis par cette dernière, il n'est pas rare que l'île, traditionnellement caractérisée comme lieu où l'on s'attarde ou comme terre où l'on échoue, devienne un point de passage menant, en tant qu'objet de fiction, à une meilleure compréhension du réel. Ainsi, les œuvres de fiction font de l'espace insulaire un objet d'étude, mais aussi le sujet, au sens d'acteur à part entière, d'une réflexion sur le réel qui fait de l'île un véritable dispositif. Dans le cadre ainsi défini, certaines émissions de « téléréalité » font non seulement de l'île un dispositif permettant d'accéder plus facilement à un certain « réel », mais également, et surtout, un schéma expérimental permettant d'aboutir à des situations au potentiel ludique fort – pour les spectateurs sans doute bien plus que pour les « naufragés volontaires » qui peuplent ce type de programme. L'existence même de ces émissions tend cependant à prouver que l'île, en tant qu'espace exigu, peut avant tout constituer un moyen d'épier de manière quasi permanente un petit nombre d'individus, voire, dans une version plus perverse, de faire en sorte qu'ils s'épient les uns les autres.[371] Ainsi, certaines œuvres de fiction font de l'île un dispositif de surveillance panoptique (de tous par un seul) ou catoptique (de tous par tous).

### b) Insularisation du monde et sérialisation : l'avènement de la fiction « copier-coller ».

On peut cependant considérer que ce regard panoptique qui embrasse un monde clos n'est plus l'apanage de la fiction insulaire. Pour répondre à un appel à articles sur le thème « île-texte ; texte-île », j'ai donc proposé, plutôt que d'étudier les formes « insulaires » dans la fiction, d'analyser les effets sur la fiction filmique de ce que l'on peut considérer comme un principe d'insularisation. Ce principe est à l'œuvre dans les sociétés actuelles, sous l'effet de la disponibilité permanente et de l'ubiquité des technologies de l'information, ainsi que des dispositifs de capture et de restitution audiovisuels. L'idée est simple : en plus de parler de globalisation, pour désigner le fait qu'un phénomène se propage si vite qu'il prend une dimension mondiale, pourquoi ne pas parler d'insularisation ? Ce terme signifierait que le globe, par un phénomène de condensation combinant réduction des distances et abolition de la durée, changerait d'échelle pour devenir une grande île, alors que l'on considérait plutôt jusqu'ici l'île comme un monde en miniature.

L'hypothèse centrale est que la fiction serait contrainte de s'adapter à cette condensation planétaire pour préserver son ancrage privilégié dans le réel. Cette adaptation nécessite à la fois une modification de certaines structures narratives, et une refonte des dispositifs réflexifs permettant à la fiction de proposer un modèle fini d'un monde qui serait, n'en déplaise à Valéry, de moins en moins infini. En particulier, la fiction audiovisuelle doit s'accommoder d'un monde médiatisé, où les caméras couvrent l'ensemble du globe, en quasi-permanence et jusqu'à une date indéterminée. Ce qui relevait du domaine privilégié de la fiction insulaire ou « brève » est donc accessible à d'autres formes de fiction, plus universelles ou « globales », au prix de l'extrapolation de techniques autrefois propres au modèle réduit.

Les séries télévisées dérivées de *Lost* résultent de ce phénomène. *Lost* définit à la fois le nouvel archétype de la fiction insulaire et le nouveau modèle de réussite pour les séries télévisées de la nouvelle génération. Dans une large mesure, la dynamique narrative, esthétique et sensationnelle de la série tient à sa localisation insulaire, qui lui permet de conjuguer certains des traits traditionnels de la fiction grand public de qualité : mise en place d'un dispositif expérimental, maîtrise spatiale totalitaire, analyse des sociétés au prisme de l'utopie ou de la dystopie, création d'un « hors temps », cosmogonie prométhéenne, etc. On peut donc penser que les deux aspects fondateurs de la série sont en

[371] Menegaldo 2000, 123.

fait liés : le renouveau des séries télévisées proviendrait ainsi d'un renouvellement du genre de la fiction insulaire, qui regrouperait ici tous les traits saillants qui en ont fait l'intérêt.

Conséquence logique de sa popularité hors du commun, *Lost* a vu naître, après la fin de sa diffusion, un certain nombre de programmes dérivés qui en sont plus ou moins explicitement inspirés, à tel point que l'on pourrait presque y voir des *spin-offs* officieux. Ainsi, de nombreux commentateurs ont remarqué la parenté avec *Lost* de séries comme *The River* (ABC, 2012), *Siberia* (NBC, 2013-), ou encore *Under the Dome* (CBS, 2013-), en allant jusqu'à y voir la naissance d'un genre télévisuel à part, qu'ils/elles nomment « post *Lost* ».

On peut également y voir l'avènement de la « fiction copier-coller », au sens où la reprise d'œuvres antérieures ne fait plus l'objet d'allusions, mais de réactivation d'un modèle structurel qui revient presque à l'identique, que l'on rejoue avec des conditions de départ différentes. Par métonymie, les images qui composent ces produits dérivés rappellent, de manière flagrante et récurrente, d'autres déjà vues dans leur modèle. W. J. T. Mitchell parlait, dès 2005, d'un animisme des images provoqué par les sociétés du spectacle, de la surveillance et du simulacre.[372] Il suggérait par là à la fois que les images se « comportent » comme des individus, et que les individus se voient comme des images. Avec l'avènement des réseaux sociaux, cette deuxième dimension semble avoir pris le pas sur la première. La mise en image de soi, qui s'accompagne de la mise en récit du quotidien où le *storytelling* de Christian Salmon, autrefois réservé aux hommes politiques et aux dirigeants d'entreprises, devient accessible à tous, provoque la dissémination d'images fictionnalisées du réel.[373] L'art est bien sûr conduit à se positionner face à ces divagations de la fiction, forme contemporaine de cette transfiguration du banal que décrit Danto, où la transmutation en œuvre d'art ne concerne plus l'objet, mais le sujet. Une stratégie artistique nouvelle peut alors consister à puiser dans ces images disponibles pour (re)constituer des œuvres de fiction à partir d'un réel déjà médiatisé, et déjà teinté de fictionnalité.

Par-delà leur ressemblance avec la série produite par J. J. Abrams, cependant, les séries dérivées de *Lost* possèdent un autre point commun : elles font toutes l'économie de la localisation insulaire, qu'elles remplacent par un autre procédé susceptible de produire les mêmes effets. Néanmoins, ces fictions ne se séparent pas du dispositif de l'original, qui consiste à confronter des personnages à l'enfermement dans un endroit hostile. Ainsi, dans *The River*, les héros se retrouvent perdus sur un bateau qui remonte un fleuve amazonien, à la recherche d'un présentateur d'émissions télévisées disparu dans des circonstances mystérieuses. Leur quête est suivie en temps réel par des caméras de télévision disposées sur le bateau, afin de réaliser une émission de téléréalité documentant leur aventure. Cette dernière se heurte bientôt à des phénomènes surnaturels. L'île mobile de *Lost* réapparaît donc ici sous la forme d'un navire perdu.

Comme l'a montré Jennifer Gillan à propos de l'interconnexion entre *Lost* et *Survivor* (CBS, 2000-), ces deux programmes montrent une convergence des formats télévisés du « gamedoc » (réel) vers la série (fictionnelle).[374] Cependant, cette convergence semble aujourd'hui s'exercer dans l'autre sens, retour du boomerang de la série vers la téléréalité, comme on peut le voir dans *Siberia*. Dans cette série, des personnages très semblables à ceux de *Lost* semblent rejouer cette série culte, mais dans le cadre d'une émission de téléréalité *ouvertement* fictionnelle. Livrés à eux-mêmes dans une Sibérie inhospitalière, ils sont à présent candidats d'un jeu par élimination, dont le gagnant remportera une forte somme d'argent. Cantonnés à un espace restreint, dont une éventuelle sortie signifierait qu'ils quittent la compétition, les candidats sont une nouvelle fois sous la surveillance

[372] Mitchell 2005, 32.

[373] Très tôt, des cinéastes ont montré que la presse fictionnalisait le réel. *The Big Carnival* (également connu sous le titre *Ace in the Hole*, Billy Wilder, 1951) en est un exemple fondateur.

[374] Voir le chapitre « *Lost* and ABC's reality TV » dans Gillan 2011 (147-56). Sur le recyclage par changement de format à la télévision, voir également Lavigne 2014.

permanente des caméras de l'émission. Lorsqu'il s'avère que le jeu n'en est plus un, mais que leur survie est engagée, ils se heurtent aux pires difficultés pour quitter l'arène délimitée par les caméras. L'île-prison de *Lost* devient donc ici un espace panoptique qui, s'il n'est pas délimité par la mer, est néanmoins carcéral à cause de la présence oppressante d'un environnement sauvage et menaçant, qui limite les mouvements et les déplacements.

Enfin, dans *Under the Dome*, ce principe de séparation du monde extérieur se fait encore plus explicite. Dans le premier épisode, en effet, un dôme de verre infranchissable s'abat sur une petite ville des États-Unis, et prélève ainsi à l'emporte-pièce une *découpe insulaire* dans le vaste territoire américain. Se rejoue alors l'expérience sociale de *Lost*, à l'échelle d'une communauté condamnée à l'entre-soi et à l'autarcie, et qui voit bientôt apparaître manigances et manipulations, jeux de pouvoir et retour à l'état sauvage d'un humain soumis à la condition de rat de laboratoire. Pour les personnages, le réel se restreint peu à peu à cet hémisphère insulariforme. Le dispositif d'*Under The Dome* conjugue donc les particularités de *Lost* et celles du *Truman Show*, dont le personnage principal avait été gardé « sous globe » depuis sa naissance, dans le cadre d'une émission de télévision dont il était le héros, tout en étant le seul à ignorer qu'elle n'était que pure fiction.

#### c) Maximisation du protocole expérimental, et inversion du rapport microcosme-macrocosme : l'île pour penser un monde insularisé.

Comme le rappelle Milly Buonanno,[375] la télévision donne la possibilité de faire l'expérience du réel de manière disloquée, ce qui signifie qu'elle ouvre le champ des possibles et multiplie le nombre de configurations sociales dont elle nous fait les témoins ou les participants. Si l'on considère que cette investigation par la fiction du potentiel de certaines situations s'inscrit dans une perspective analytique dont le but est de comprendre le fonctionnement des sociétés en observant les comportements, ce que j'entends par le terme de dispositif expérimental, on comprend que la télévision, par rapport au cinéma, dispose de capacités réflexives décuplées. Ainsi, le temps long des séries télévisées peut rendre l'expérience quasi permanente, alors que leur nombre et leur variété permettent de couvrir divers endroits du globe, divers types de sociétés ou de modes d'organisation humaine.

Par conséquent, j'envisage les déclinaisons à partir d'une série « matrice » non pas comme un signe de la volonté des concepteurs des nouveaux programmes de se distinguer d'une manière ou d'une autre de l'original, mais, au contraire, comme une nécessité due à l'évolution des technologies de l'information. Cette approche ménage la possibilité que la notion d'île, dans son sens autre que géographique, soit devenue une simple abstraction. On peut donc penser que cette réduction spatiale, propice à la fiction expérimentale, ne correspond pas tant à un découpage du réel qu'à une mise en images de son statut actuel, où l'omniprésence des caméras donne à la surface de la planète la taille d'une île. La maîtrise totale de la fiction sur le monde qu'elle crée ne passe donc plus obligatoirement par des procédés de condensation du type de ceux que l'on trouve dans le récit insulaire. Par contre, on peut considérer que ces procédés s'appliquent aujourd'hui à la narration universalisante, et à la modélisation du réel dont fait œuvre la fiction.

### 3. Comprendre le nouvel équilibre entre fiction et réel : séries et téléréalité.

#### a) Pourquoi on peut lire le réel comme un produit médiatique (McLuhan, Poster).

Mark Poster a été, dès 1995, l'un des premiers auteurs à suggérer que les nouveaux médias, couplés aux autoroutes de l'information, entraînent une reconfiguration

[375] Buonanno 2008, 80.

fondamentale de la notion d'individu.[376] Pour Poster, cette évolution engendre une culture de la simulation, qui bouleverse notre conception du réel en fonction de l'omniprésence du virtuel. Cependant, Poster mettait surtout en avant les dangers liés à ce nouvel état perceptuel, comme une éventuelle confusion entre le réel et le virtuel. On peut néanmoins remarquer, comme Jean-Marie Schaeffer, que l'humain a toujours été confronté au virtuel, sous ses diverses formes, sans jamais le confondre avec le réel. Pour éviter une néfaste indistinction, la perception s'adapte en effet à chaque nouveau degré de porosité entre le réel et le virtuel, c'est-à-dire aux évolutions technologiques qui font, à intervalles réguliers, craindre qu'un virtuel plus réaliste qu'auparavant soit pour de bon confondu avec le réel. Chez Mc Luhan, l'idée que les médias servent d'extensions sensorielles sous-entend cette adaptation perceptuelle à la technologie visuelle d'une époque donnée.[377] Plus récemment, on trouve une idée similaire chez Diken et Bagge Lauste : à mesure que notre vision du monde devient cinématographique, il nous revient de nous focaliser sur « la manière dont la réalité elle-même se confond avec la fiction ».[378] La fiction donne un certain nombre d'exemples symptomatiques de cette éducation sensorielle. Dans des séries comme *Perception* (TNT, 2012-) ou *Mentalist* (CBS 2008-), l'hyperperception, ou la perception alternative du réel, est au service de la loi. C'est une caractéristique naturelle spécifique qui confère à leurs héros un avantage en la matière. Métaphoriquement, cependant, le résultat est le même : les super-héros modernes ne sont pas dotés d'une force extraordinaire, mais de pouvoirs perceptifs hors du commun. Dans un autre registre, des programmes comme *Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan* (Larry Charles, 2006), *The Yes Men Fix the World* (Andy Bichlbaum et Mike Bonanno, 2009), ou *DA Ali G Show* (HB0 2000-) montrent que le vrai est un produit médiatique, voire que seule la fiction peut parvenir à extorquer des individus ce qu'ils pensent vraiment.

La preuve la plus convaincante que notre perception doit s'adapter à un nouvel état esthétique, cependant, se trouve dans *Elementary* (CBS, 2012-). La série de CBS met en scène un avatar récent de Sherlock Holmes. Délibérément iconoclaste, cette nouvelle version du personnage mythique incarne la prise de conscience que, dans notre « réalité spectrale », où l'« on ne peut percevoir aucune mesure »,[379] la vision ne peut conserver son accès au réel qu'en se faisant métacinématographique. Ici, le pouvoir perceptif de Holmes lui vient d'une utilisation quasi surnaturelle de la technologie disponible. Sa capacité à donner du sens au réel grâce à la technique fait son talent, ce qui suggère que le sens du réel ne peut plus résulter que de cette attitude perceptive où on le traite comme un produit médiatique. Évoluant dans un monde fictionnel qui se fait de plus en plus réel, et grappille sur le nôtre semaine après semaine au fil du visionnage des épisodes, Sherlock nous invite à percevoir la réalité qui nous entoure comme de moins en moins présente, et promeut en cela une nouvelle logique *des* sens et donc *du* sens.

### b) Le monde entier est une émission de téléréalité (Williams).

Dès 1992, Raymond Williams observait l'invasion du quotidien par une expérience dramatique du réel, à un niveau quantitatif susceptible de bouleverser l'équilibre entre le vécu et sa version médiatique.[380] Reprenant les conclusions de l'étude de réception de la série *Hélène et les garçons* par Dominique Pasquier, Jean-Pierre Esquenazi aboutit à un constat similaire : « la vie du destinataire de la série est marquée par des allers et retours continuels entre plusieurs mondes. »[381] Christian Salmon a lui aussi remarqué qu'il est de

[376] Poster 1995.
[377] McLuhan 1964.
[378] Diken et Bagge Lauste 2007, 70; voir également Pine et Gilmore 1999.
[379] Negri 1999, 9.
[380] Williams 2003: 56.
[381] Esquenazi 2009, 106.

plus en plus fréquent de lire la réalité au prisme d'émissions télévisées, fictionnelles ou ne serait-ce que fictionnalisantes.[382]

Ce prisme ne vient pas que du message, mais aussi du médium. Ainsi que le montrent Lipovetsky et Serroy, « archétype de tout écran, le cinéma est celui qui a changé le premier l'imaginaire des hommes et leur rapport au monde, et qui a imposé ce changement en pénétrant tous les autres écrans tout au long du XXe siècle. »[383] L'impact de l'écran sur notre perception est décuplé, du fait de la multiplication de dispositifs de monstration, si bien que l'écran « sous ses diverses formes, restructure aujourd'hui à peu près l'intégralité des domaines de l'existence, tant individuelle que collective. »[384] L'écran étant global, son rôle d'excroissance sensorielle l'est également.

C'est cet état actuel de la manière dont on perçoit un individu, et l'impact de la technique dans la construction de soi comme de la relation au monde qu'analyse *Homeland.*[385] La série montre les sociétés contemporaines comme une vaste comédie humaine. La métaphore s'ancre cependant différemment dans notre réalité. Chacun peut y jouer un rôle, et chacun peut démasquer celui qui joue un rôle. Dans *Homeland*, Carrie incarne ces nouvelles modalités de la méfiance par rapport au réel. Ses soupçons systématiques viennent de ce qu'elle visionne des images de surveillance comme s'il s'agissait d'émissions de téléréalité.[386]

Pour localiser l'origine de cette confusion, j'ai utilisé un stade intermédiaire, qui peut paraître étonnant de prime abord : la diffusion des images du 11 septembre à la télévision. En effet, cet événement, que de nombreux analystes ont présenté comme le moment où la réalité dépasse pour de bon la fiction, est un élément fondateur de la personnalité de Carrie, comme on peut le voir dans le générique. *Homeland* définit ainsi une grille de lecture spécifique en montrant à quel point le régime scopique de Carrie est influencé par le visionnage des images du terrorisme aux informations télévisées, jusqu'au basculement du 11 septembre. Cette mise en garde adressée au spectateur lui signifie la tendance de la protagoniste à interpréter les images qui apparaissent sur les divers écrans qui l'entourent comme des images du réel qui cachent sans aucun doute une fiction. Cette tendance est confirmée dans sa manière d'appréhender la surveillance de Brody, dont elle fait l'équivalent d'un personnage de *reality-show* à la « Big Brother ». À travers la protagoniste, c'est donc la progression conjointe d'un régime scopique qui est celui de la surveillance et d'un régime scopique qui est celui de la téléréalité, les deux modes possédant des zones de recoupement indéniables,[387] qui fait l'objet d'une analyse critique. En complément, j'analyse la manière dont le protagoniste masculin se construit un personnage censé cacher sa vraie personnalité en s'inspirant des techniques popularisées par le genre de la téléréalité. Je montre enfin que la réflexivité de cette série télévisée porte sur l'état actuel du régime scopique du réel, et sur la part qu'y joue la technique.

### c) Fiction audiovisuelle et téléréalité (projet d'ouvrage).

On peut également voir dans cette proximité grandissante entre séries télévisées et téléréalité une conséquence de la convergence médiatique qu'évoque Henry Jenkins.[388] La ressemblance des productions viendrait alors d'une volonté de recyclage des mêmes

[382] « Le "storytelling", qui en anglais signifie simplement l'art du récit et qui n'était connu jusque-là en France que des seuls spécialistes du récit, est devenu synonyme de manipulation ; il a été associé à la "feuilletonisation" de la vie politique et des notions comme "séquence", "script" ou "storyline", appartenant à l'univers des séries télévisées, ont envahi les éditoriaux politiques et les talk-shows. » Salmon 2007, 217.
[383] Lipovetsky et Serroy 2011, xvii.
[384] Lipovetsky et Serroy 2011, xvi.
[385] Voir Lefait 2014 a.
[386] Comme le rappelle Andrejevic, le soupçon systématique qu'une personne « réelle » dissimule un personnage est caractéristique du régime scopique de la téléréalité. Andrejevic 2004, 13.
[387] Lefait 2014 a, § 15
[388] Jenkins 2003.

recettes. De manière plus intéressante encore, on peut y voir un signe que la culture contemporaine est participative, comme l'affirme le même Jenkins. Selon cet auteur, le recyclage culturel concerne aujourd'hui les fictions cinématographiques et télévisées, que les fans s'approprient pour en faire *leurs propres histoires*. Les récits audiovisuels appartenant à tout le monde, il n'est pas illogique que les individus cherchent de plus en plus à les inclure à leur réalité fantasmée. Le temps est révolu où l'on s'inscrivait à *Survivor* pour passer à la télé. Aujourd'hui, on souhaite participer à une émission de ce type pour *vivre* (comme dans) *Lost* ou *Hunger Games* (Gary Ross, 2012 ; Francis Lawrence, 2013) sous l'œil de caméras dont la présence rendra l'illusion parfaite, du point de vue du candidat si ce n'est de celui du spectateur.

Cependant, si la question du rapport entre les séries et le réel a été souvent étudiée, un aspect important de cette question me semble avoir été pour le moment négligé. Il concerne la manière dont les séries manipulent la notion de réalité télévisée, dont le meilleur exemple est la téléréalité. Modes de capture – dont certains s'apparentent d'ailleurs à la vidéosurveillance – et modes de diffusion – partage entre visionnage télévisé et visionnage sur Internet, segmentation en saisons et en épisodes, importance des commentaires ou autres votes des spectateurs – constituent un terrain commun aux deux types de productions que sont la téléréalité et les séries. Par conséquent, envisager la téléréalité comme troisième terme permettrait de mieux comprendre dans quel type de rapport au réel s'inscrivent les séries, mais aussi de les envisager comme l'une des nouvelles modalités d'accès à la réalité. Il faut donc les lire en regard du contexte particulier imposé par l'omni médiatisation, qui substitue l'objet médiatique à la perception directe du réel.

On retrouve ici, sous une forme plus radicale, le « jeu » avec la réalité qu'Ien Ang avait identifié chez les spectateurs de la série *Dallas* (CBS 1978-91). Pour ces derniers, s'évader dans un monde fictionnel, ce n'est pas nier la réalité, mais s'amuser avec elle.[389] Avec la téléréalité, on joue avec le réel en partant du principe qu'y entre une bonne part de fiction. Dans le même ordre d'idées, Jean-Pierre Esquenazi propose, dans un ouvrage récent un nouvel outil stylistique pour envisager le rapport entre fiction et réalité : « le texte fictionnel joue le rôle d'une paraphrase du domaine de réalité concerné ».[390] Avec le régime scopique de la téléréalité, cette paraphrase fictionnalisante du réel œuvre dans un cadre non fictionnel. Le discours de la fiction sur la réalité envahit alors le réel. Pour retrouver sa fonction analytique, la fiction est conduite à s'approprier le régime scopique de la téléréalité.

Sur ce sujet, j'ai entamé la préparation d'un ouvrage qui examine l'utilisation du régime scopique de la téléréalité dans les films et séries télévisées de ces dernières années. Ce projet de livre en anglais s'inscrit dans la lignée de ma monographie consacrée à la surveillance dans la fiction audiovisuelle. Il tire parti de certaines des analyses qui y figurent, et cherche à développer certaines des conclusions partielles qui y sont formulées. L'un des constats de cet ouvrage est que la question de la surveillance est très présente dans les séries télévisées. Ce phénomène intervient *a fortiori* sur le plan des thèmes, puisque les séries entendent proposer un reflet durable et évolutif des sociétés contemporaines, mais également, et de manière plus intéressante, sur le plan des dispositifs. Comme je l'ai montré plus haut, nombreuses sont les séries qui feignent de placer un monde fictionnel sous surveillance totale, et appliquent ainsi l'esthétique de la téléréalité à très grande échelle.

Une série comme *Under the Dome* recourt à un principe similaire, mais sur le mode de la réduction plutôt que de l'expansion du dispositif. Cette série propose une variation sur l'intrigue du *Truman Show*, où le monde du personnage principal se réduit à un espace restreint et « sous cloche » qui abrite le tournage d'une émission de téléréalité dont Truman est le héros involontaire. Adaptation sous forme sérielle du roman de Stephen King *Dôme*,

[389] Ang 1985, 49.
[390] Esquenazi 2009, 155.

*Under the Dome* entreprend d'étudier les effets sur les comportements de la couverture intégrale du globe par des caméras à l'échelle d'un microcosme. Par leurs dispositifs respectifs, que j'analyserai en regard de l'exemple fondateur et précurseur qu'est le *Truman Show*, ces séries proposent diverses perspectives sur un monde qui se transforme métaphoriquement en un vaste studio de téléréalité, sous l'œil de producteurs qui conduisent les hommes et les femmes à jouer un rôle, dans ce qu'ils présentent comme leur intérêt. Dans cette ultime variation sur le « théâtre du monde » shakespearien, la vie serait comparable à une émission de téléréalité. Cette vision du monde actuel tiendrait alors compte de l'évolution des modalités d'ancrage de la fiction dans le réel.

Dans mon ouvrage consacré à la surveillance dans la fiction audiovisuelle, j'ai cependant choisi de ne pas exploiter plus avant ce constat. Il apparaît cependant à présent que la surveillance intervient dans les séries télévisées pour créer une imbrication de la fiction dans le réel qui soit plus conforme aux nouvelles recettes du mélange entre ces deux notions problématiques, dont la téléréalité est l'exemple le plus flagrant et le plus polémique. Dans un premier temps, je me suis contenté de mettre en valeur la proximité naturelle entre surveillance audiovisuelle et téléréalité, qui figure au cœur de nombreuses analyses portant sur ce second type de programme, en particulier pour ce qui concerne le débat sur la légitimité d'appeler « réalité » des programmes télévisés dont les spectateurs savent de plus en plus pertinemment qu'ils sont en fait des fictions qui ont trouvé un nouveau moyen pour se faire passer pour vraies. Elles pensent en effet bénéficier d'un regard spectatoriel qui serait neuf, car nourri de la croyance que la télévision et l'Internet donnent accès au réel. Aborder les séries télévisées sous l'angle de la téléréalité m'aurait en effet amené à sortir du cadre strict de la surveillance.

Depuis lors, cependant, un certain nombre de nouveaux programmes ont fait apparaître que l'intrusion des formats ou des dispositifs de téléréalité dans les séries télévisées constitue une tendance marquée. Il convient d'examiner en détail ce penchant, afin d'analyser les nouvelles techniques qu'utilise la fiction pour se rapprocher du réel, mais également la façon dont le réel est de plus en plus souvent vécu comme une fiction.[391] Comme je vais le montrer à travers quelques exemples, des modèles inspirés de la téléréalité interviennent aujourd'hui fréquemment, que ce soit sur le plan des techniques narratives ou de monstration, du principe esthétique ou diégétique de la série, ou de leur argument même, comme le montre le titre de la série *Reality Show*.

Pour étudier cette création de nouveaux systèmes narratifs à partir de formats existants de téléréalité, je souhaiterais faire intervenir la téléréalité en lui subordonnant la question de la surveillance qu'elle recoupe, plutôt que le contraire. L'inversion de ratio par rapport à l'ouvrage précédent se situerait également au niveau des contenus. La majeure partie du corpus serait constituée par des séries, alors qu'une courte section de l'ouvrage s'attacherait à étudier le phénomène à travers les quelques films de cinéma qui empruntent leurs codes à la téléréalité, comme *God Bless America* (Bobcat Goldthwait, 2011), *Series 7*: *The Contenders* (Daniel Minahan, 2011) ou plus récemment les deux volets en date de *Hunger Games*.

L'idée principale serait de partir d'une évidence, pour la renverser à la lumière des formes que la technologie contemporaine donne à l'hybridation entre fiction et réalité. Il est en effet assez banal de rappeler que la quasi-totalité des émissions de téléréalité recycle des

[391] Il me semble important de préciser ici qu'analyser ce phénomène ne mène en rien à la théorie du complot, ou à la réactivation d'une peur de la feintise dont Schaeffer a bien montré qu'elle était ancrée dans la culture européenne. Il s'agit non pas de montrer une humanité enfermée dans une nouvelle caverne platonicienne, mais d'étudier de manière objective, et moralement neutre, l'apparition de nouvelles modalités du mélange entre réalité et fiction qui ouvrent la voie vers de nouvelles méthodes de manipulation des masses, mais également de dénonciation des processus liberticides en cours. C'est précisément ce second angle que j'ai privilégié dans mon analyse de la série *Homeland*, qui propose un état des lieux précis de l'évolution des manières de voir l'autre, l'ennemi, ou plus simplement le prochain.

techniques narratives qui proviennent de la fiction grand public pour divertir les spectateurs. Elles espèrent ainsi que la réutilisation de structures fictionnelles ne nuira pas à l'objectivité qu'elles affichent. C'est ce que montre Mischa Kavka dans son ouvrage *Reality TV*, où elle note la proximité de certains formats avec les grands genres traditionnels de la télévision, fictionnels ou non, et en particulier avec la *sitcom* ou le *soap opera*.[392]

Je souhaiterais ici poser et tenter de vérifier l'hypothèse selon laquelle cette influence est devenue bilatérale. Par un effet boomerang, le genre de la téléréalité influence des œuvres fictionnelles. J'entends démontrer, à travers une étude détaillée et systématique des diverses manières dont un nouveau régime scopique « défictionnalisant » s'immisce dans la fiction audiovisuelle, que les évolutions récentes en matière de séries télévisées, et peut-être même le phénomène de la popularité de ces dernières en lui-même, ne peut s'expliquer autrement que par le bouleversement fondamental qu'a connu notre culture visuelle, à cause de l'omniprésence des technologies de la perception. Cette approche du problème permettrait par ailleurs de concevoir l'ouvrage comme une contribution au projet ANR « IM-AGES : Nouvelles modalités et pratiques de l'image contemporaine – immersion, multivalence, métamorphoses», auquel il m'a été demandé de participer.[393]

Le point de départ de la réflexion consisterait à étudier, dans un premier chapitre, certains films récents qui développent une critique de la téléréalité. Sur le mode du pamphlet, *God Bless America* révèle les dérives sociales liées au phénomène. Ce film montre que le rêve américain s'est reformulé sous l'effet d'un culte du star-system, considéré comme ultime vecteur de la réussite. Le modèle « rags to riches » évolue ainsi vers un ersatz que l'on pourrait qualifier de « fandom to stardom », où chacun souhaiterait s'élever au-dessus de sa condition en accédant à la célébrité par le biais d'une téléréalité synonyme de sortie de l'anonymat. Dans *Series 7*, *The Contenders*, cette course au succès devient d'ailleurs le principe d'un jeu de téléréalité, dont le vainqueur est le concurrent qui est parvenu à éliminer ses adversaires. La critique d'une société structurée par la téléréalité épouse alors le mode dystopique, en envisageant les conséquences possibles de comportements déjà bien ancrés dans la société américaine, où le regard des caméras s'érige en valeur post religieuse universelle. On trouve un autre exemple de société devenue dystopique sous l'effet de la téléréalité dans l'adaptation cinématographique de la trilogie *Hunger Games*, où la survie du plus apte fait l'objet de jeux du cirque modernes. Les films, comme les romans dont ils sont tirés, dénoncent ainsi une nouvelle forme de contrôle des masses, où la domination synoptique se révèle plus efficace que le modèle panoptique de Foucault. Le film montre en effet que ceux qui nous gouvernent ont tout autant à gagner à assouvir la scopophilie du spectateur pour calmer d'éventuelles ardeurs vindicatives qu'à organiser l'espionnage systématique des individus. À travers l'étude des films précédemment cités, mais également sans doute d'autres qu'il me reste à découvrir, l'un des buts de ce chapitre préliminaire serait d'examiner la manière dont le cinéma s'adapte au phénomène de la popularité croissante des séries télévisées. On peut voir dans l'intrusion de la forme sérielle dans le format cinématographique une tentative pour récupérer un public plus habitué à la télévision, mais aussi demandeur d'un contact au quotidien avec ses personnages favoris. On peut également penser que la déclinaison à l'infini d'une franchise relève d'un processus de sérialisation du cinéma, que l'on étudiera ici à travers la saga en cours *Hunger Games*, même si des films comme *Saw* (James Wan, 2004) ou *Fast and Furious* (Rob Cohen, 2001) qui connaissent des suites multiples et très rapprochées dans le temps, pourront être appelés en renfort pour confirmer cette hypothèse.

Dans le chapitre suivant, je reviendrai sur la genèse de la relation entre séries télévisées et téléréalité, afin de mieux comprendre les ramifications nées de ce lien privilégié. Dans un premier temps, je m'intéresserai donc à certaines spécificités de la

[392] Kavka 2012, 31.
[393] Projet porté par l'UMR LARCA (Université Paris Diderot).

culture télévisuelle anglo-saxonne, comme le fait, très simple, mais symptomatique d'une vision des choses, de numéroter les épisodes d'émissions de téléréalité et de les regrouper en saisons, comme pour les séries. J'analyserai ensuite d'autres points de ressemblance entre séries et émissions de téléréalité, en me concentrant sur les modes de production de ces deux types de programmes, sur les rapports de familiarité qu'ils entretiennent entre leurs « personnages » et le public, sur la prise en compte croissante des goûts et des avis de ce même public, notamment via Internet, et sur la part grandissante qu'ils peuvent occuper dans le quotidien de certains téléspectateurs, inversant ainsi le rapport habituel entre fréquentation du réel et consommation de fiction. J'effectuerai ensuite un bref retour sur *Lost*, pour m'intéresser non tant à la manière dont la surveillance y sert la mise en place d'un format de téléréalité qu'à l'origine de la série. On sait en effet que l'idée était de s'inspirer de *Survivor*, dont on connaît le succès considérable à la télévision américaine,[394] pour en faire un programme fictionnel. J'examinerai donc certains aspects de la série, pour y retrouver les traces de ce principe fondateur. Par la suite, je m'intéresserai à deux programmes qui s'inscrivent dans la descendance de *Lost* : *The River* et *Siberia*. Plutôt que de traiter ces deux séries comme de simples produits dérivés, ou comme des copies si pâles qu'elles en prennent une dimension involontairement parodique, je les envisagerai comme des fictions réflexives. Ces deux séries proposent en effet une relecture de *Lost* qui souligne en filigrane la présence de *Survivor* comme matrice de la série d'ABC. Dans *The River*, le principe du huis clos insulaire se radicalise, puisque les personnages sont prisonniers d'un bateau couvert de caméras, destinées à transmettre aux spectateurs les péripéties du voyage qu'ils effectuent pour retrouver l'animateur perdu d'une émission de téléréalité plus ancienne. La fiction met ainsi la téléréalité en abyme, et réduit l'île microcosme à une sorte de studio mobile, soumis aux caprices d'un fleuve amazonien.

Dans *Siberia*, les allusions à *Lost* sont encore plus explicites, à tel point que la série s'apparente à un remake alternatif. *Siberia* radicalise un principe novateur de *Lost*, celui du flash sideways, qui montre ce qui aurait pu arriver aux personnages. La série recrée ainsi un *Lost* compossible à l'original, et propose une œuvre qui prétend soumettre au spectateur ce que le principe de *Lost aurait pu donner*. On peut aussi y voir l'émission de téléréalité à peine plus ouvertement fictionnalisée que les autres que la série mythique aurait dû rester. Ainsi, les personnages principaux de Siberia, qui participent à une émission de téléréalité où leur but est de survivre plus longtemps que leurs adversaires dans le cadre hostile de la Sibérie, possèdent des caractéristiques distinctives qui, qu'elles concernent leur physique ou leur tempérament, leur procurent une ressemblance frappante avec les célèbres personnages de *Lost*. Ils sont par ailleurs confrontés à des situations dangereuses liées à des phénomènes à la limite du paranormal, et rencontrent de nombreux problèmes liés à l'organisation de la vie en communauté, tout comme leurs prédécesseurs insulaires. De nombreux autres éléments de l'intrigue, comme la découverte d'une communauté hostile qui les observe, ou l'insinuation que l'émission est en fait une expérience grandeur nature, semblent eux aussi sortis de *Lost*. L'intérêt de *Siberia* est que, par-delà toutes ces ressemblances, la différence qui subsiste avec *Lost* n'est que relative. Le principe sous-jacent à la série, qui consiste à réitérer *Lost* sous forme d'émission de téléréalité, n'est pas tant vecteur de transformation que de distance critique, au sens où la téléréalité sous-tendait déjà la série d'ABC. Ainsi, *Siberia* se distingue de *Lost* par des variations narratives, liées à un changement de *format*. Les ressemblances flagrantes entre les deux programmes visent donc à faire apparaître en pleine lumière la parenté entre téléréalité et séries télévisées. Par exemple, les fameux flashbacks de *Lost*, destinés à expliquer le comportement des personnages par des événements de leur passé, se traduisent dans *Siberia* par de courtes séquences où les candidats se confessent face à la caméra, et commentent leurs actes pour

[394] En 2014, ce programme en est en effet à sa 28e saison, plusieurs saisons étant parfois diffusées au cours d'une même année.

les spectateurs. Signe que les nouvelles interférences entre réalité et fiction dont fait état la téléréalité créent une nouvelle forme d'inquiétante étrangeté, ces commentaires face caméra continuent après même que les candidats ont découvert que les membres de la production ont quitté les lieux, et que le jeu n'en est plus un, mais que c'est leur survie qui est en jeu. Ces séquences, caractéristiques des émissions de téléréalité et ajoutées au montage, jouent le même rôle que dans la série d'ABC, mais en quelque sorte à l'inverse, puisqu'elles sont ajoutées en postproduction, et commentent donc *a posteriori* certains événements marquants de l'émission de téléréalité. Leur simple présence rappelle implicitement au spectateur que de telles séquences de confession, où les candidats expriment les intentions parfois manipulatrices qui motivaient certaines de leurs actions, ont été tournées il y a un certain temps, puis modifiées avant d'être diffusées. Symptôme d'une tendance nouvelle dans les séries télévisées, que je tenterai de caractériser et d'analyser plus en détail, *Siberia* n'est pas qu'allusive ou référentielle, mais *révélatrice*. Elle invite en effet à revoir *Lost* selon la perspective de la téléréalité, et constitue par conséquent l'une des manifestations du phénomène que j'ai décrit à plusieurs occasions, et qui consiste pour les séries télévisées à utiliser leur spécificité pour provoquer une modification de la manière dont les téléspectateurs voient le monde, qu'il soit réel ou fictionnel.

Dans les chapitres suivants, je m'éloignerai du cas d'école que constitue la relation de proximité entre *Lost* et *Survivor* pour examiner les ressemblances entre d'autres séries télévisées et des programmes de téléréalité « jumeaux ». Le but sera, par la diversité des exemples étudiés, de montrer les nombreuses déclinaisons possibles du phénomène d'interférence analysé dans l'ouvrage. Il s'agira par ailleurs d'évaluer, au cas par cas, ce que la mise en relation d'une série télévisée et d'un programme de téléréalité permet de comprendre sur l'état actuel du ratio entre réalité et fiction.

L'un des buts principaux de l'ouvrage est en effet d'étudier un phénomène esthétique et narratif à l'œuvre dans les séries télévisées dans un cadre à la fois sociologique et ontologique, qui est celui que définit Christian Salmon dans *Storytelling*.[395] Dans ce livre fondateur, où figurent des théories qui ont été de nombreuses fois reprises et développées, Salmon met en évidence l'existence de stratégies qui consistent à narrativiser le réel dans le dessein de contrôler les populations. À de nombreuses reprises dans l'ouvrage, il prend pour exemple la mise en fiction du réel qu'opèrent les séries télévisées, en arguant que ce type de programme est propice à l'intrusion discrète de structures narratives dans un réel qui, s'il en paraît inchangé, porte néanmoins les traces d'une intervention extérieure. Concernant les séries télévisées, le raisonnement de Salmon repose sur la prise en compte de la sérialité qui définit leur essence. Grâce à leur extension temporelle et à leur diffusion à l'échelle mondiale, les séries disposent d'une entrée récurrente dans le quotidien des individus, ce qui leur confère un impact en temps réel sur les comportements.[396] Soumis jour après jour à des modèles comportementaux ou à des structures de pensée qui se trouvent glorifiées par la diffusion télévisée, les spectateurs ressentent inconsciemment une tentation mimétique. La manipulation des masses consiste alors à leur fournir des exemples à suivre, dans le cadre de récits séduisants dont la présence lancinante garantit qu'ils convaincront les spectateurs de suivre le modèle qu'ils proposent. Sérialisée, l'identification au personnage héroïque prend une dimension nouvelle, en lui conférant une présence hebdomadaire, voire quotidienne, qui en fait un mentor, un coach, un guide, un ami, une bonne conscience ou une âme damnée.

Avec les programmes de téléréalité, cette immiscion de la fiction dans la vie de monsieur ou madame tout le monde est mise en scène. Soumis à un dispositif narrativisant, des hommes et des femmes comme les autres sont invités à transformer leur personnalité en

[395] Salmon 2007.

[396] Salmon prend pour exemple le rôle joué par *24* dans la banalisation de la torture, mais son raisonnement peut s'appliquer à bien d'autres séries. Salmon 2007, 167-69.

un rôle qu'ils ou elles jouent, et se prêtent volontiers au jeu. Le caractère pernicieux de la démarche tient à ce que, tout comme dans le cas du « storytelling », l'intervention de la fiction dans un réel censé être livré « brut » doit passer inaperçue.

Le meilleur exemple de réflexion sur cette narrativisation du réel se trouve dans une série que j'ai déjà évoquée, *Reality Show*. Le principe, rappelons-le, en est réflexif et ironique. Mickey Wagner, producteur de téléréalité, réintroduit en effet de la fiction dans une émission qui, si elle en est privée, n'est *plus* de la téléréalité. Cette série est l'œuvre d'Adam Rifkin, à qui l'on doit le film *Look* (2007), film de fiction constitué de pseudo images de surveillance, qui s'avèrent cependant avoir fait l'objet d'une fictionnalisation. Un autre aspect intéressant du travail de ce réalisateur, auquel je consacrerai un développement complet dans le cadre de cet ouvrage, consiste à exploiter les passerelles possibles entre cinéma et séries télévisées plutôt qu'à les refuser pour défendre un territoire. Ainsi, le principe du film *Look* a été décliné sous forme de série, et le réalisateur envisage de reprendre le principe de sa série *Reality Show* dans le cadre d'un long-métrage.[397] Chez Rifkin, le refus de la catégorisation est caractéristique d'une démarche d'ensemble. Ainsi, dans *Reality Show*, il met en abyme son propre processus créatif hybride en incarnant le protagoniste, Mickey Wagner, producteur d'une émission de téléréalité qu'il fictionnalise en temps réel, ce qui n'est ni plus ni moins que ce qu'il fait lui-même avec la série, à la seule différence qu'il la présente *explicitement* comme une série.

L'un des aspects les plus intéressants de *Reality Show* réside dans sa manière de conjuguer autoréflexivité et réflexivité scopique. La question de la réflexivité des séries télévisées vient d'être posée lors d'une journée d'étude organisée à l'université du Havre.[398] À l'angle privilégié par l'appel à communications, qui est celui de la manière dont les séries analysent leur propre sérialité et leur propre fictionnalité, je pense utile d'en ajouter un autre, complémentaire. En effet, comme je souhaite le montrer dans cet ouvrage, certaines séries réfléchissent non pas tant sur leur spécificité en tant que série que sur leur exploitation d'un régime scopique reposant sur le brouillage de la fiction et de la réalité. De ce fait, elles raisonnent avant tout sur l'apparition d'une manière spécifique de voir le réel, dont elles facilitent la propagation, par leur sérialité même. Dans certains cas spécifiques, comme celui de *Homeland* ou de *Reality Show*, cependant, l'introduction du régime scopique de la téléréalité comme terme de comparaison permet aux séries de mettre en perspective les bienfaits narratifs, mais aussi les aspects délétères potentiels, de leur propre régime scopique. En réfléchissant sur leur spécificité, elles participent à l'élaboration d'une esthétique contemporaine, au sens philosophique du terme cette fois, puisqu'elles analysent l'impact d'un régime sériel qui mêle la fiction et la réalité sur notre perception du monde. À mon sens, c'est l'étude de ce type précis de réflexivité qui doit être privilégiée, parce qu'elle permet d'éviter l'écueil principal de l'autoréflexivité, qui amène les séries à « tourner à vide » lorsqu'elles ne portent plus que sur elles-mêmes.

Dans *Reality Show*, cependant, la réflexivité porte conjointement sur les séries télévisées et sur la téléréalité, ce qui permet d'envisager leurs dispositifs respectifs comme des exemples de mélange entre perception du réel et perception de la fiction. Grâce à des vecteurs de réflexivité originaux, la série met en avant ce complexe brouillage des pistes. Ainsi, elle met sur le même plan au moins trois modes de fictionnalisation du réel. Le premier est le plus évident à percevoir : il survient quand, confronté au vide narratif de la vie des Warwick filmée par les caméras de surveillance, Wagner ne peut s'empêcher d'y introduire des éléments perturbateurs. Il transforme ainsi *leur* vie en *son* intrigue. Le second apparaît au fil d'une trame complémentaire qui prend de l'importance au fil des épisodes, ou l'on voit Wagner détourner le dispositif de surveillance de son *reality show* de son

[397] Voir http://www.indiewire.com/article/adam-rifkin-explains-how-he-carved-a-film-version-of-reality-show-out-of-his-showtime-tv-series.

[398] « Figures de la réflexivité dans les séries télévisées », Université du Havre, 31 mars 2014.

utilisation initiale, pour espionner sa petite amie afin de la reconquérir. Dans ce second cadre, où l'on sort du dispositif strict de la téléréalité, Wagner cède également à la tentation d'introduire son grain de narrativisation dans la vie des autres, cette fois-ci pour diriger la sienne. Il organise en effet une rencontre supposée fortuite entre une actrice de films X et le nouveau petit ami de son ex, qui les mène tout droit dans une chambre à coucher elle aussi épiée par des caméras de surveillance. Mickey montre ensuite le film ainsi obtenu à son ancienne petite amie, dans l'espoir qu'elle quitte son nouveau partenaire et revienne vers lui. Ce stratagème grossier ne fonctionne pas, mais c'est grâce à un troisième niveau de mise en scène du réel que Wagner parvient à reconquérir l'être aimé. L'émission de Wagner, parce qu'elle se conclut dans une tragédie sanglante, suscite une polémique de grande ampleur qui génère elle-même une couverture médiatique importante. Wagner est alors considéré comme un génie, reçoit un nombre impressionnant d'Emmy Awards, et voit sa petite amie revenir d'elle-même à lui, amoureuse comme au premier jour. C'est donc par une narrativisation explicite du réel, présentée comme telle dans le cadre d'un programme de téléréalité, que Mickey Wagner parvient à reprendre en main son destin. Cette ultime variation sur la propension au *storytelling* d'une téléréalité qui devient série télévisée sous les yeux des spectateurs prend d'ailleurs une dimension vertigineuse si l'on songe que le concepteur de la série, Adam Rifkin, joue lui-même le rôle de Mickey Wagner. De plus, il est lui-même un réalisateur novateur, injustement méconnu, mais dont les œuvres se démarquent par un souci de mélanger jusqu'à la confusion surveillance et cinéma, séries télévisées et téléréalité.

En présentant les différentes strates possibles de son propre dispositif narrativisant, la série s'envisage elle-même comme une expérience sociologique, posant la question du devenir d'une société où les individus sont de plus en plus soucieux de mettre en scène leur propre destin. Ce caractère expérimental est d'ailleurs souligné dans une scène au didactisme avéré, dans laquelle Wagner compare son protocole à celui de l'expérience de Stanford, réalisée en 1971 par le professeur Philip Zimbardo. Mise en scène dans une séquence en noir et blanc intégrée à la série, cette expérience met en place un dispositif expérimental.[399] Le protocole est ici utilisé pour défendre le droit à recourir aux dispositifs de surveillance pour étudier le genre humain, en transformant des individus en rats de laboratoire. Dans cette expérience connue, Zimbardo enferme des étudiants dans un endroit clos, en leur disant de s'imaginer qu'il s'agit d'une prison. On attribue ensuite à une partie d'entre eux le rôle de gardien, et à une autre celui de prisonnier, pour observer ensuite leur comportement quand ils sont livrés à eux-mêmes. Le résultat est une escalade de la violence inimaginable au départ. Dans *Reality Show*, cependant, l'allusion directe à l'expérience sert également à justifier le protocole employé par la série. Cette dernière met en place un réseau de caméras cachées pour identifier un nouveau type de cruauté. Cette barbarie, si elle est présentée comme le fruit de l'individualisme ambiant, résulte d'une distribution des rôles, comme dans l'expérience de Stanford. Cette distribution n'est qu'une intervention initiale, seule interférence avec les cours des choses que l'on laisse ensuite se dérouler d'elles-mêmes. La différence majeure, cependant, tient à ce que cette distribution des rôles n'est plus le prologue d'une expérience, mais se fait à l'insu des individus concernés, que l'on transforme en personnages en plaçant des obstacles en travers de leur route. L'objet principal de la réflexivité de la série est donc l'intégration dans les pratiques quotidiennes d'un dispositif qui s'approche de celui de la téléréalité, et qui consiste à narrativiser la vie d'autrui, ou la sienne propre, mais toujours dans le cadre d'une course à la survie qu'une société hyperindividualiste présente comme inévitable. La réflexivité induit une critique

[399] Un dispositif expérimental du même type est utilisé comme principe spéculatif dans *Die Welle* (Dennis Gansel, 2008), et *Das Experiment* (Oliver Hirschbiegel, 2001). Par ailleurs, une série comme *Orange Is The New Black* (Netflix, 2013-) montre le renouveau de la fiction carcérale, et prouve si l'en était besoin que son utilité principale est d'ordre expérimental.

sociétale de nature scopique, puisque son objet est la volonté des uns de s'inventer l'image d'une vie meilleure en conformant celle d'autrui au modèle de la tragédie. Cette réflexivité n'est donc plus simplement esthétique, mais possède également un volet idéologique.

Cette perspective permet donc de comprendre des sociétés où, dans certains cas, c'est ce degré même de fiction que l'on recherche pour se construire. Nombreuses sont en effet les études récentes sur la mise en scène de soi et la construction d'une identité fictive à travers les réseaux sociaux, qui mettent en quelque sorte la téléréalité à la portée de chacun. Certains sites proposent même aux individus de maîtriser leurs propres fictions audiovisuelles, comme le dit le slogan de YouTube, « Broadcast Yourself ». Cette recherche de la mise en scène de soi passe alors par l'auto intégration à un dispositif qui s'apparente à celui de la téléréalité, où la personne peut devenir un personnage. Comme l'a montré Katherine Sender dans *The Makeover*,[400] certaines émissions de téléréalité sont en effet recherchées pour la modification de la perception de soi qu'elles procurent. Cette modification passe le plus souvent par une altération physique qui, couplée au regard des caméras, aidera l'individu à se voir sous un jour plus positif, aidé en cela par le regard des autres.

Cette construction de soi par l'image connaît des dérives spectaculaires, qu'une série visionnaire comme *Nip/Tuck* avait annoncées. À travers deux personnages principaux qui sont des chirurgiens esthétiques, *Nip/Tuck* analyse en effet une société où rien ne compte plus que l'apparence face au miroir ou au regard des autres. La chirurgie esthétique permet d'envisager la possibilité de maîtriser l'image que l'on veut offrir au monde, à une époque où la mise en scène de soi n'était pas encore informatisée. Pour proposer ce discours sur les modalités de la construction individuelle, qui passe par la critique satirique des comportements déviants ou des pathologies qu'elle génère, la série emprunte certaines recettes à un type de programme de téléréalité né en même temps qu'elle, à quelques années près : le *makeover show*. Dans les programmes de ce type, il s'agit pour les candidats de modifier leur physique. Dans certains programmes tels que *Extreme Makeover* (ABC, 2002-2007) ou *The Swan* (Fox, 2004), qui n'ont pour l'heure pas d'équivalents en France, cette volonté d'altération justifie même le recours à la chirurgie esthétique. La fictionnalisation du réel est alors tangible, puisque les candidats deviennent *visiblement* quelqu'un d'autre. L'opération élude ce que cette modification extérieure entraîne pour la personnalité, la psychologie, ou les relations sociales. Cet aspect est souvent laissé de côté dans les émissions de téléréalité, où interviennent parfois des psychologues dont la présence sert surtout de caution à des dispositifs susceptibles d'occasionner des dégâts considérables. *Nip/Tuck*, au contraire, s'intéresse en priorité aux conséquences du physique sur l'identité. La série met en scène des individus soucieux de ressembler à l'image qu'ils voudraient avoir d'eux-mêmes, mais dépassés par le décalage brutal entre leur apparence et leur for intérieur. *Nip/Tuck* laisse ainsi deviner la propagation d'un régime scopique qui est celui de la téléréalité, où l'on calque une apparence sur un désir d'identité, en espérant que cette dernière sera ainsi parfaitement contrôlée. À partir de ce constat, la série développe une satire sociale, qui fait état de dysfonctionnements en les reliant à cette impossibilité pour l'individu de se voir tel qu'il est, dans un monde où modifier son image paraît trop facile pour ne pas être tentant.

Cette narrativisation du réel qui s'exerce au moyen d'une pression sur la manière de voir des téléspectateurs ressort d'autres comparaisons terme à terme entre des séries télévisées et des types de programmes de téléréalité. Les exemples en sont nombreux, et ne méritent pas tous une analyse aussi complète que celle que je proposerai des séries qui, à l'instar de *Nip/Tuck* ou de *Homeland*, développent une réflexion sur l'évolution des régimes scopiques. Dans un chapitre regroupant plusieurs exemples, je voudrais donc continuer à expliquer l'intérêt scientifique qu'il peut y avoir à étudier en parallèle une série

[400] Sender 2012.

télévisée et une émission de téléréalité. Je montrerai, à chaque fois, que la parenté entre les deux programmes révèle l'évolution de notre *Weltanschauung*, qu'elle soit spontanée ou contrôlée. Les exemples choisis couvriront la majeure partie des strates de fonctionnement des sociétés contemporaines, où la mise en scène de soi et de son entourage semble jouer un rôle chaque jour plus important, comme si chacun cherchait en permanence à créer autour de soi une émission de téléréalité susceptible d'embellir sa vie. À travers une comparaison entre *Firehouse USA: Boston* (Discovery Channel, 2005) et *Chicago Fire* (NBC, 2012-), j'examinerai l'avènement d'un besoin d'héroïsme qui, dans l'après 11 septembre, serait un héroïsme du quotidien, où la valeur mythique du surhomme est censée devenir accessible au commun des mortels. Puis, à travers deux émissions dont les titres forment un chiasme, *House Doctor* (UK, Channel 5, 1999-) et *Docteur House* (*House, M.D.,* Fox, 2004-12), j'examinerai la naissance d'un rapport à l'espace conçu comme pathologique. J'entends par là que l'accès ou le non accès à certaines zones, urbaines en particulier, est conditionné par la volonté de supervision totale qui caractérise les sociétés actuelles, ce qui justifie le recours à un traitement de type médical. Dans le même ordre d'idées, j'étudierai ensuite la relation entre certaines séries policières et les programmes qui font figure d'ancêtres ou de précurseurs de la téléréalité, tels que *Cops* (Fox, 1989-) ou *Crimewatch* (UK, BBC One, 1984-) qui plongent les spectateurs dans le quotidien supposé authentique des forces de l'ordre. À travers ces exemples, j'évoquerai l'apparition d'une variation sur l'autogouvernement des comportements que décrivait Foucault dans *Surveiller et punir*.[401] Plutôt que l'hypothèse plausible d'être pris sur le fait, c'est aujourd'hui le souci quasi permanent de détecter la fraude et de débusquer le criminel qui dicte les comportements. Enfin, pour donner un dernier exemple issu d'une liste non exhaustive que je suis toujours occupé à compléter, j'établirai un parallèle entre la série *Orphan Black* (BBC America, 2013-), dont la protagoniste se découvre des clones et prend la place de certaines d'entre elles, et les programmes de téléréalité de type « wife swap » (*Wife Swap* [ABC, 2004-2010]) ou « parent swap » (*Trading Spouses : Meet Your New Mommy* [Fox, 2004-2007]), ou encore du type « family makevoer » (*Renovate My Family* [Fox, 2004-], *Supernanny* [UK, Channel 4, 2004-2012]), où le déplacement d'individus d'un contexte à un autre – de préférence très différent – est censé produire du récit et du divertissement. À travers ces exemples, j'analyserai l'apparition d'un clonage des comportements, dans un monde où tout parent aspire à devenir « Supernanny », ou la « Soccer Mom » qu'est l'une des clones d'*Orphan Black*. Je montrerai ensuite que ce clonage comportemental est facilité par des technologies de l'information qui donnent aux usagers l'impression qu'il leur est possible de choisir leur identité, impression toute relative où le choix semble relever, au moins pour partie, d'un mimétisme par rapport à des comportements pseudo fictionnels qui sont ceux de la téléréalité.

De nombreux travaux récents montrent cependant que, aux États-Unis et au Royaume-Uni en particulier, la très grande majorité des spectateurs ne sont plus naïfs quant au degré de « réalité » des programmes télévisés éponymes. En d'autres termes, chacun sait à présent qu'il entre, dans la composition de la téléréalité, une très large part de fiction. De manière étonnante, cette prise de conscience ne nuit pas aux taux d'audience des programmes en question. Plutôt que de refuser les émissions de téléréalité sous prétexte qu'elles trompent les spectateurs sur la marchandise, ces derniers semblent aduler de plus en plus ces programmes, sans tenir compte du fait qu'ils reposent sur le principe du faux vrai. On peut proposer plusieurs explications à ce phénomène. La plus simple est que toute fiction nécessite une suspension d'incrédulité, et que les spectateurs sont à présent prêts à se placer dans cette disposition d'esprit face aux émissions de téléréalité. Une explication alternative pourrait être que l'identification des spectateurs à des modèles qui leur ressemblent à présent beaucoup compenserait le sentiment de trahison. L'envie d'accéder

[401] Foucault 1975.

au statut de « star », tout comme ces candidats de téléréalité aux trajectoires d'étoiles filantes, serait d'autant plus forte qu'elle proposerait, en même temps qu'une forme de reconnaissance érigée en valeur suprême, l'inclusion d'une part de fiction dans des vies trop ordinaires.[402] Enfin, d'autres travaux sur la téléréalité lient son succès à l'apparition d'un nouveau type de plaisir spectatoriel, lié à un état – relatif, mais entretenu – de surinformation. Selon cette explication, les spectateurs se targuent de ne pas être naïfs face à la mise en récit du réel qui est à l'œuvre dans les programmes de téléréalité. Forts de cette conscience à présent répandue que la téléréalité n'a de réalité que le nom, ils font alors partie des spectateurs décodants oppositionnels, pour reprendre la terminologie de Stuart Hall.[403] Lorsqu'ils regardent des programmes de téléréalité, ces spectateurs y recherchent non pas des moments authentiques ou des scènes croustillantes dans lesquels la vie privée s'offre aux yeux du monde, mais des signes que ces programmes soi-disant objectifs sont en fait des fictions. Cela peut aller des traces d'une éventuelle intervention des producteurs aux symptômes qui permettent de décrire tel ou tel comportement comme hypocrite, ce qui signifie à coup sûr que tel ou tel candidat joue un rôle précis, en passant par l'apport d'éléments extérieurs, souvent glanés sur Internet, permettant de confirmer la théorie selon laquelle tout dans l'émission est faux. On cherche aussi les quelques moments de sincérité que les candidats autorisent à percer derrière une façade bien construite, en sachant bien que ces dérapages risquent d'être réduits à la portion congrue. Ainsi que je l'ai montré dans l'article cité précédemment, où j'analysais ce comportement spectatoriel à travers celui du personnage de Carrie dans *Homeland*, la téléréalité produit un avatar contemporain de la théorie du complot, un nouveau « on nous cache tout, on nous dit rien » dont le but serait de justifier une vigilance accrue et permanente. Née de la peur du terroriste, dont la nature même est de se fondre dans le quotidien, cette paranoïa justifierait une surveillance démesurée, et rapprocherait le régime scopique du quotidien de celui de la téléréalité, où tout événement est propice aux soupçons.

J'ai cependant montré dans ce même article, qui figurera, sous forme remaniée et développée, dans le futur ouvrage, qu'une série telle que *Homeland* dénonce cet impact de la téléréalité sur notre vision du monde. En incluant la téléréalité, sous des formes diverses, la fiction se donne alors pour mission de l'étudier, en analysant les dérives liées à la propagation de son régime scopique au quotidien. À travers d'autres exemples de séries télévisées contemporaines, c'est cette mise en place d'une réflexion, par la fiction, sur les nouvelles modalités de mise en récit médiatique du réel que je veux étudier. L'un des premiers signes de cette mise en place est la naissance de séries télévisées sur la téléréalité, comme *Siberia* et *Reality Show*. Prenant le contre-pied des émissions de téléréalité, qui cachent aux yeux du monde les techniques qu'elles utilisent pour narrativiser le réel, ces séries s'affichent comme des fictions, mais dissimulent l'utilisation de techniques qui sont celles de la téléréalité. Au fil du visionnage des épisodes, on en oublierait presque que les candidats sont en fait des personnages, et non des personnes dont les faits et gestes sont mis en récit par un dispositif télévisé. Un autre élément marquant de ces programmes « post-téléréalité » est l'intégration de séquences où les candidats sont en rapport avec la production, dont ils révèlent la présence et qu'ils entraînent dans le jeu. C'est ce que l'on peut voir dans *Siberia*, où l'une des candidates, mannequin de son état, séduit un cameraman, et l'entraîne de l'autre côté de sa caméra pour s'ébattre avec lui. La caméra, cependant, continue de tourner, produisant une cassette que la candidate utilisera pour faire chanter le cameraman, afin qu'il l'aide à sortir gagnante du jeu. Cette visibilité d'éléments qui devraient rester hors champ crée une nouvelle forme de distance esthétique, en faisant intervenir dans la fiction des événements qui devraient lui rester extérieurs.

Ces séries, tout en offrant une preuve évidente que les programmes télévisés

[402] Sur l'espoir d'une vie plus « glamour » que génère la télé réalité, voir par exemple Pozner 2010, 17 sq.
[403] Hall 1980.

s’adaptent aux spectateurs déniaisés en leur proposant des émissions de téléréalité qui sont ouvertement des fictions, possèdent un intérêt supplémentaire, que je juge prépondérant. Elles prennent en effet pour principe l’inversion du rapport habituel entre réalité et fiction, et sont donc symptomatiques du nouvel état de la confusion entre ces deux notions. Entre la fiction réaliste, qui se présente comme mensonge plus vrai que nature, et le réel fictionnalisé, qui se présente comme réel, mais n’est en fait qu’une fiction, ces séries introduisent un état intermédiaire d’un nouveau genre, qu’il me semble très important d’étudier pour comprendre le monde contemporain. Ces séries sont en effet des fictions dont on oublie qu’elles sont non pas des émissions de téléréalité, mais des récits maîtrisés de bout en bout. Elles envisagent donc d’une nouvelle manière le réel à la mesure duquel se définit la fiction, en faisant du réel fictionnalisé que propose la téléréalité le point de comparaison zéro, en deçà duquel on ne peut plus aller. Sous des dehors anodins, ces programmes proposent donc un discours sur l’état actuel de notre rapport au réel, qu’ils caractérisent comme médiatisé et méfiant, puisque nous sommes à présent avertis que tout « réel » est susceptible de contenir un degré de fiction.

## CONCLUSION

La préparation de l'habilitation à diriger des recherches implique d'acquérir un régime scopique à la fois réflexif et rétrospectif. C'est d'ailleurs le sens de toute visée théorique que de proposer un tel regard englobant et analytique : le mot « théorie », étymologiquement, désigne la perspective sur un sujet d'études, et l'optique que l'on peut en forger. J'espère avoir montré, dans les pages qui précèdent, que ce regard sur soi, accompagné d'une vision du passé, est avant tout pour moi une manière d'envisager l'avenir, c'est-à-dire de visualiser, avec la distance esthétique qui s'impose à ce stade, ce que pourrait être mon futur rôle d'acteur de la recherche. Je me complais d'autant plus dans cette projection qu'elle est source de plaisir et que, surtout, elle repose sur des acquis indissociables de nombreux projets.

Depuis 2008, j'ai eu la chance de guider une quinzaine d'étudiants et étudiantes dans l'élaboration de leurs travaux de recherche, au niveau M1 et M2, mais également de participer à l'évaluation d'une thèse de doctorat écrite par un étudiant de l'université de Castille-La Mancha.[404] Paradoxalement, cependant, seule cette dernière portait sur l'un de mes sujets de prédilection, et relevait de mes domaines précis de compétences. En effet, les autres travaux que j'ai pu encadrer, tous intéressants et de bonne facture, m'ont amené à m'adapter aux centres d'intérêt des étudiants, mais aussi aux axes de recherche précis qui leur étaient imposés par l'université de Corse. J'ai donc présidé à l'élaboration de travaux où les notions d'identité et d'insularité jouaient le plus souvent un rôle central. Plutôt que d'en concevoir de la frustration, j'ai vu dans cette contrainte, par ailleurs relative et très courante dans l'université actuelle, l'occasion de diversifier mes propres points de vue, ainsi que mes domaines de recherche, dans la perspective de diriger des thèses. Les travaux en question, en effet, portaient sur des sujets aussi divers que le rapport entre quête identitaire et milieu social, la poétique des seuils dans les récits contemporains de l'exil, la propagation de l'idéologie américaine, la possibilité pour le Spanglish d'agir comme facteur d'intégration, ou la possibilité d'appliquer une dévolution « à l'écossaise » en Corse. Pour conseiller au mieux les étudiants, j'ai donc été amené à me replonger à intervalles réguliers dans ces disciplines spécifiques et nombreuses qui font de l'anglistique un champ très vaste. Ce faisant, néanmoins, je me suis efforcé de montrer aux étudiants quelles perspectives nouvelles ils pouvaient tirer de l'inclusion à leurs travaux d'objets d'étude possédant une dimension visuelle. Par ailleurs, cette ouverture nécessaire m'a permis de satisfaire une curiosité naturelle, et un souci d'envisager les champs académiques comme un tout, par-delà leur cloisonnement effectif dans certains cas. Cela explique la diversité de mes objets d'étude, et les nombreux points de passage qu'ils offrent une discipline à l'autre. Cette expérience, accompagnée de la conscience que la recherche universitaire doit de plus en plus être transdisciplinaire et collaborative, engendre chez moi un enthousiasme à la perspective de diriger des thèses. Elle produit surtout une certaine impatience de pouvoir faire bénéficier les étudiants, de manière plus systématique et complète, des connaissances acquises dans certains domaines, tout en continuant à m'adapter à leurs objets de recherche et à leurs perspectives individuelles, comme j'ai dû le faire à plus large échelle par le passé.

Pour que cette diversité soit productive, il est néanmoins nécessaire de dégager l'unité théorique de ces travaux portant sur des objets divers. J'ai commencé à le faire dans ce travail de synthèse, mais je souhaiterais poursuivre cette démarche dans l'ouvrage que j'ai évoqué dans la dernière section de la présente note, ouvrage auquel mes travaux précédents semblent mener naturellement. Un tel livre me permettrait en effet de pousser plus loin ma réflexion sur les modalités de tension et de distension du lien entre réalité et fiction, et

[404] Rodríguez 2011.

d’examiner l’évolution des types de mélange, d’amalgame, ou plus simplement le ratio actuel, entre ces deux notions. Cela me permettrait en particulier de continuer à travailler à partir de certaines des conclusions que j’ai énumérées dans le présent travail, autour de la question des régimes scopiques, et de leur place dans les nouvelles formes de la tension entre immersion et réflexivité. Avant d’élaborer cette note de synthèse, je n’avais pourtant jamais envisagé que cette notion des régimes scopiques pourrait servir de lien entre mes travaux. Une fois ce travail réalisé, le caractère unifiant du concept me paraît évident, ce qui signifie qu’il mérite d’être encore creusé.

J’envisage ce travail complémentaire, dont l’écriture de l’ouvrage sur les séries télévisées et la téléréalité ne serait que le premier moment, comme une manière de participer à l’élaboration d’une approche théorique de notre culture visuelle, dont il est un lieu commun que de dire qu’elle connaît de profondes mutations. Comme le rappelle le texte de présentation du projet ANR auquel j’ai eu l’honneur que l’on me demande de contribuer, cette culture visuelle s’exprime dans la convergence. Par ce terme, on entend la cristallisation d’une multitude de supports possibles autour d’objets audiovisuels, qu’ils soient fictionnels ou non. En complément, il me semble que les disciplines universitaires peuvent elles-mêmes converger autour de cette notion. Elle possède l’avantage supplémentaire de mobiliser perspectives de recherche et charge d’enseignement, puisque tout, selon l’idéologie en vogue, doit à présent passer par l’écran. Pour penser ce bouleversement ontologique, où l’on accède au réel par la technique de l’illusion, il semble plus que jamais indispensable d’étudier la fiction.

## BIBLIOGRAPHIE


Ackerman, Alan L. 2011. *Seeing Things*. Toronto: University of Toronto Press.

Agamben, Giorgio. 2007. *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Paris: Payot & Rivages.

Andrejevic, Mark. 2004. *Reality TV: The Work of Being Watched*. Lanham, Md: Rowman & Littlefield.

Ang, Ien. 1985. *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. London: Methuen.

Archer, John M. 1993. *Sovereignty and Intelligence: Spying and Court Culture in the English Renaissance*. Stanford, Calif: Stanford University Press.

Aristote. 2006. *Poétique*. Paris: Mille et une nuits.

Armstrong, Isobel. 2008. *Victorian Glassworlds. Glass Culture and the Imagination, 1830-1880*. Oxford: Oxford University Press.

Badiou, Alain, et Antoine de Baecque. 2010. *Cinéma*. Nova éditions.

Badiou, Alain. 1998. *Petit manuel d'inesthétique*. Paris: Seuil.

Bakhtine, M. M. 1970. *Proble `me de la poétique de Dostoïevski*. Lausanne: L'âge d'homme.

Banu, Georges. 2006. *La Scène surveillée, Essai*. Arles: Actes Sud.

Barthes, Roland. 1964. « Rhétorique de l'image. » *Communications* 4: 40-51.

Barton, Bruce. 2012. « Performance and Play in *The Matrix* ». In *Stages of Reality*, dir. André Loiselle et Jeremy Maron, 204-227. Toronto: University of Toronto Press.

Baudrillard, Jean. 1981. *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée.

Baudrillard, Jean. 1991. *La guerre du Golfe n'a pas eu lieu*. Paris: Galilée.

Baudry, Jean-Louis, 1978. *L'Effet-cinéma*. Paris: Albatros.

Bauman, Zygmunt. 1992. *Mortality, Immortality and Other Life Strategies*. Cambridge: Polity Press.

Bazin, André. 1985. *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris: Le Cerf.

Bellour, Raymond, dir. 1980. *Le Cinéma américain*. Paris: Flammarion.

Benassi, Stéphane. 2000. *Séries et feuilletons TV: pour une typologie des fictions télévisuelles*. Liège: éditions du CEFAL.

Benjamin, Walter. 2010. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Prism Key Press.

Bentham, Jeremy. 1791. *Panopticon, or the Inspection House*. London: T. Payne.

Bernard de Courville, Florence. 2011. *Le Double cinématographique: Mimèsis et cinéma*. Paris: L'Harmattan.

Bertram, Benjamin. 2004. *The Time Is Out of Joint: Skepticism in Shakespeare's England*. Newark: University of Delaware Press.

Bissonnette, Sylvie. 2012. « Committed Theatricality. » In *Stages of Reality*, dir. André Loiselle et Jeremy Maron, 135-59. Toronto: University of Toronto Press.

Brailowsky, Yan, et Hervé Inglebert, dir. 2013. *1970-2010, Les Sciences de l'Homme en débat*. Nanterre: Presses Universitaires de Paris Ouest.

Brailowsky, Yan. 2009. « Desire and bastardy in *King Lear* ». In *"And that's true too": New Essays on* King Lear, dir. François Laroque, Pierre Iselin et Sophie Alatorre, 194-211. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Brawley, Robert L. 1995. *Text to Text Pours Forth Speech: Voices of Scripture in Luke-Acts*. Bloomington: Indiana University Press.

Brecht, Bertolt. 1964. *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. Dir. et trad. John Willet. London: Eyre Methuen.

Breight, Curtis C. 1996. *Surveillance, Militarism, and Drama in the Elizabethan Era*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Macmillan Press.

Brennan, Anthony. 1986. *Shakespeare's Dramatic Structures*. London: Routledge & Kegan Paul.

Brooks, Peter. 1984. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Oxford: Clarendon Place.

Brooks, Peter. 2005. *Realist Vision*. New Haven: Yale University Press.

Buonanno, Milly. 2008. *The Age of Television: Experiences and Theories*. Trad. Jennifer Radice. Bristol, UK: Intellect Books.

Burrow, Colin. 2007. « Why Shakespeare is not Michelangelo ». In *Thinking with Shakespeare: Comparative and Interdisciplinary Essays for A.D. Nuttall*, dir. William Poole, Richard Scholar, et A D. Nuttall, 9-22. London: Legenda.

Burt, Richard, et Julian Yates. 2013. *What's the Worst Thing You Can Do to Shakespeare?* New York: Palgrave Macmillan.

Burt, Richard. 2006. «Backstage Pass(ing): *Stage Beauty*, *Othello* and the Make-up of Race. » In *Screening Shakespeare in the Twenty-Fist Century*, dir. Mark Thornton Burnett et Ramona Wray, 53-71. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London and New York: Routledge.

Butler, Judith. 1997. *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. New York: Routledge.

Butler, Judith. 2013. *Bodies that Matter*. London: Routledge.

Buxton, David. 2010. *Les Séries télévisées: forme, idéologie et mode de production*. Paris: L'Harmattan.

Calbi, Maurizio. 2013. *Spectral Shakespeares: Media Adaptations in the Twenty-First Century*. New York: Palgrave Macmillan.

Cavell, Stanley. 1979. *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Chambers, Robert. 2010. *Parody, the Art that Plays with Art*. New York: Peter Lang.

Chartier, Roger. 1996. *Culture écrite et société: l'ordre des livres: (VIVe-XVIIIe siècle).* Paris: A. Michel.

Clarke, Michael Jordan. 2013. *Transmedia Television: New Trends in Network Serial Production*. New York: Bloomsbury.

Clerc, Jeanne-Marie, et Monique Carcaud-Macaire. 2004. *L'Adaptation cinématographique et littéraire*. Paris: Klincksieck.

Corner, John. 1992. « Presumption as Theory: "Realism" in Television Studies. » *Screen* 33.1: 97-102.

Corner, John. 1998. *Studying Media: Problems of Theory and Method*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Corner, John. 2007. « Mediated politics, promotional culture and the idea of propaganda. » *Media Culture Society* 29 (4) : 669-77.

Courtney, Richard. 1995. *Shakespeare's World of Death: The Early Tragedies*. Toronto: Simon & Pierre.

Cowie, Elizabeth. « Seeing and hearing for ourselves: the spectacle of reality in the Holocaust documentary. » In *Holocaust and the Moving Image: Representations in Film and Television Since 1933*, dir. Toby Haggith et Joanna Newman, 182-88. London: Wallflower, 2005.

Crane, Mary T. 2001. *Shakespeare's Brain: Reading with Cognitive Theory*. Princeton, N.J: Princeton University Press.

Crunelle Vanright, Anny. 1997. « All the world's a screen: Transcoding in Branagh's *Hamlet*. » *Shakespeare Yearbook* 8: 349-69.

Cutchins, Dennis, Laurence Raw, et James M. Welsh, dir. 2010. *Redefining Adaptation Studies*. Lanham, Md: The Scarecrow Press.

Dällenbach, Lucien. 1977. *Le Récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil.

Danesi, Marcel. 2010. *Geeks, Goths, and Gangstas: Youth Culture and the Evolution of Modern Society*. Toronto: Canadian Scholars' Press.

Danto, Arthur C. 1981. *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.

Davis, Tracy C. et Thomas Postlewait, dir. 2003. *Theatricality*. Cambridge: Cambridge University Press.

Deleuze, Gilles. 1985. *Cinéma 2: L'Image-temps*. Paris: Les Éditions de minuit.

Denery II, Dallas G. 2005. *Seeing and Being Seen in the Later Medieval World: Optics, Theology, and Religious Life*. Cambridge: Cambridge University Press.

Denzin, Norman K. 1995. *The Cinematic Society: The Voyeur's Gaze*. London: Sage Publications.

Derrida, Jacques, et B. Stiegler. 1996. *Échographies de la télévision: Entretiens filmés*. Paris: Galilée/INA.

Derrida, Jacques. 1967. *L'Écriture et la différence*. Paris: Éditions du Seuil.

Desmet, Christy, et Robert Sawyer, dir. 1999. *Shakespeare and Appropriation*. London: Routledge.

Dial-Driver, Emily et al., dir. 2008. *The Truth of Buffy: Essays on Fiction Illuminating Reality*. Jefferson, N.C.: McFarland.

Diderot, Denis. 1867. *Paradoxe sur le comédien*. Paris: Librairie de la Bibliothèque Nationale.

Diken, Bülent, et Carsten Bagge Lausten. 2007. *Sociology through the Projector*. London: Routledge.

Dixon, Wheeler W., dir. 2000. *Film Genre 2000: New Critical Essays*. Albany, N.Y: State University of New York Press.

Dixon, Wheeler W. 1995. *It Looks at You: The Returned Gaze of Cinema*. Albany: State University of New York Press.

Dollimore, Jonathan. 1994. « Transgression and surveillance in *Measure for Measure*. » In *Political Shakespeare: Essays in Cultural Materialism*, dir. Jonathan Dollimore, 72-87. Manchester: Manchester University Press.

Dover Wilson, John. 1970. *What Happens in Hamlet*. Cambridge: Cambridge University Press.

Dubois, Jean. 2008. « La perméabilité de l'écran: Une traversée animée par des hantises. » In *La prolifération des écrans / Proliferation of screens*, dir. Louise Poissant et Pierre Tremblay, 149-66. Québec: Presses de l'Université du Québec.

Duguay, Sylvain. 2012. « Self-Adaptation: Queer Theatricality in Brad Fraser's Leaving *Metropolis* and Robert Lepage's *La Face cachée de la lune*. » In *Stages of Reality*, dir. André Loiselle et Jeremy Maron, 13-29. Toronto: University of Toronto Press.

Dyer, Richard. 1984. « Stereotyping. » In *Gays and Film*, dir. Richard Dyer, 27-39. New York: Zoetrope.

Dyer, Richard. 1990. *Now You See It: Studies on Lesbian and Gay Film*. London: Routledge.

Dyer, Richard. 1992. *Only Entertainment*. London: Routledge.

Dyer, Richard. 1997. *White*. London: Routledge.

Ebrahimian, Babak A. 2004. *The Cinematic Theater*. Lanham, Md: The Scarecrow Press.

Elam, Keir. 1984. *Shakespeare's Universe of Discourse: Language-games in the Comedies*. Cambridge: Cambridge University Press.

Ellis, John. 2004. « Television Production. » In *The Television Studies Reader*, dir. Robert C. Allen et Annette Hill, 275-92. London: Routledge.

Ellis, John. 1992. *Visible Fictions: Cinema, Television, Video*. London: Routledge.

Elsaesser, Thomas. 2009. « The mind-game film. » In *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, dir. Warren Buckland , 13-41. Malden: Wiley-Blackwell.

Esquenazi, Jean-Pierre. 2009. *La Vérité de la fiction: comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité*? Paris: Hermès science publications.

Esteves, Olivier, Emmanuelle Le Texier et Denis Lacorne , dir. 2010. *Les Politiques de la diversité: Expériences anglaise et américaines*. Paris: Les presses de Sciences Po.

Esteves, Olivier. 2011. *De l'invisibilité à l'islamophobie: les musulmans britanniques, 1945-2010*. Paris: Les presses de Sciences Po.

Féral, Josette et Ronald P. Bermingham. 2002. « Theatricality: The Specificity of Theatrical Language. » *SubStance* 31, 2/3, Special Issue: *Theatricality:* 94-108.

Fiske, John. 1987. *Television Culture*. London: Routledge.

Foucault, Michel. 1975. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Gallimard.

Frau-Meigs, Divina. 2011. *Penser la société de l'écran: dispositifs et usages*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.

Fried, Michael. 1980. *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Berkeley: University of California Press.

Frus, Phyllis, et Christy Williams, dir. 2010. *Beyond Adaptation: Essays on Radical Transformations of Original Works*. Jefferson, N.C: McFarland & Co.

Gadamer, Hans Georg. 1979. *Truth and Method*. London: Sheed and Ward.

Ganascia, Jean-Gabriel. 2009. *Voir et pouvoir: qui nous surveille ?* Paris: Le Pommier.

Garber, Marjorie B. 2004 *Shakespeare After All*. New York: Pantheon Books.

Garber, Marjorie B. 2008. *Profiling Shakespeare*. New York: Routledge.

Gendelman, Norman M. 2012 « Zero-Degree Seriality: Television Narrative in the Post-network Era. » In *Time in Television Narrative: Exploring Temporality in Twenty-First Century Programming*, dir. Melissa Ames, 69-81. Jackson: University Press of Mississippi.

Gerstenkorn, Jacques. 1994. « Lever de Rideau. » In *Cinéma et Théâtralité*, dir. C. Hamon-Sirejols, J. Gerstenkorn et A. Gardies, 13-20. Lyon: Aléas, « Cahier du GRITEC ».

Gillan, Jennifer. 2011. *Television and New Media: Must-click TV*. New York: Routledge.

Girard, René. 1961. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Grasset.

Girard, René. 1990. *Shakespeare, les feux de l'envie*. Paris: Grasset.

Gish, Dustin A. 2011 « Taming *The Tempest*: Prospero's Love of Wisdom and the Turn from Tyranny. » In *Souls with Longing: Representations of Honor and Love in Shakespeare*, dir. Bernard J. Dobski, et Dustin A. Gish, 231-60. Lanham, Md: Lexington Books.

Goffman, Erving. 1971. *Relations in Public: Microstudies of the Public Order*. New York: Basic Books.

Greenwald, Michael L. 1985. *Directions by Indirections: John Barton of the Royal Shakespeare Company*. Newark: University of Delaware Press.

Gripsrud, Jostein. 1995. *The* Dynasty *Years: Hollywood Television and Critical Media Studies*. London: Routledge.

Guilbert, Georges-Claude. 2003. « Foreword. » *Cercles* 8 : 1-5.

Hager, Alan. 1990. *Shakespeare's Political Animal: Schema and Schemata in the Canon*. Newark: University of Delaware Press.

Hall, Stuart. 1980. « Encoding/decoding. » In *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972-79*, dir. Stuart Hall et. al, 128-38. London: Hutchinson.

Hatchuel, Sarah. 2004 a. « From Meta-theatre to Meta-cinema in Screen Versions of *A Midsummer Night's Dream*. » In *Shakespeare on Screen,* A Midsummer Night's Dream, dir. Sarah Hatchuel et Nathalie Vienne-Guerrin, 151-66. Mont-Saint-Aignan: Publications de l'Université de Rouen.

Hatchuel, Sarah. 2004 b. *Shakespeare: From Stage to Screen*. Cambridge: Cambridge University Press.

Hatchuel, Sarah. 2007. « Review of Kenneth Branagh's *As You Like It*, or All the World's a Film. » *Shakespeare* 3. 3: 365-68.

Hatchuel, Sarah. 2012. « Theatricality in the *Cleopatra* Films: Women (or We Men?) of Power. » In *Stages of Reality*, dir. André Loiselle et Jeremy Maron, 116-29. Toronto: University of Toronto Press.

Hatchuel, Sarah. 2013. *Lost: fiction vitale*. Paris: Presses Universitaires de France.

Hegel, Georg W. F. 1997. *Esthétique*. Trad. Ch. Bénard, Benoît Timmermans, et Paolo Zaccaria. Paris: Le Livre de poche.

Helbo, André. 1997. *L'Adaptation du théâtre au cinéma*. Paris : Armand Colin.

Helbo, André. 2012. *Signes du spectacle: des arts vivants aux médias*. Bruxelles: P.I.E.-Peter Lang S.A.

Hopkins, Lisa. 2005. *Shakespeare on the Edge: Border-crossing in the Tragedies and the Henriad*. Aldershot, Hants, England: Ashgate Pub.

Hotchkiss, Lia M. 2002. « The Incorporation of Word as Image in Peter Greenaway's *Prospero's Books*. » In *The Reel Shakespeare: Alternative Cinema and Theory*, dir. Lisa S.

Starks and Courtney Lehmann, 95-120. Madison, N.J.: Fairleigh Dickinson University Press.

http://www.indiewire.com/article/adam-rifkin-explains-how-he-carved-a-film-version-of-reality-show-out-of-his-showtime-tv-series.

Hutcheon, Linda. 1989. *The Politics of Postmodernism*, London: Routledge.

Hutcheon, Linda. 2006. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.

Hutson, Lorna. 1994. *The Usurer's Daughter: Male Friendship and Fictions of Women in Sixteenth-Century England*. London: Routledge.

Ilardi, Vincent. 2007. *Renaissance Vision from Spectacles to Telescopes*. Philadelphia, PA: American Philosophical Society.

Iser, Wolfgang. 1978. *The Act of Reading*. Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press.

Jamet, Pierre. 1997. *Shakespeare et Nietzsche: La volonté de joie*. Paris: Publibook.

Jenkins, Henry. 2003. « Quentin Tarantino's Star Wars?: Digital Cinema, Media Convergence, and Participatory Culture. » In *Rethinking Media Change: The Aesthetics of Transition*, dir. David Thorburn et Henry Jenkins, 281-312. Cambridge: MIT Press.

Jernigan, Daniel K. 2008. *Drama and the Postmodern: Assessing the Limits of Metadrama*. Amherst, New York: Cambria Press.

Jullier, Laurent. 1997. *L'Écran postmoderne: un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*. Paris: L'Harmattan.

Kapsis, Robert E. 1992. *Hitchcock: The Making of a Reputation*. Chicago: University of Chicago Press.

Katz, Elihu, et Tamar Liebes. 1990. *The Export of Meaning, Cross-Cultural readings of Dallas*. Oxford University Press.

Kavka, Misha. 2012. *Reality TV*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Kessler, Frank. 2003. « La cinématographie comme dispositif (du) spectaculaire. » *Cinémas: revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies* 14.1: 21-34.

Kiernan, Pauline. 1996. *Shakespeare's Theory of Drama*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kockelkoren. Petran. 2003. *Technology: Art, Fairground, and Theatre*. Rotterdam: NAi Publishers.

Koskela, Hille. 2003. « "Cam Era"—the Contemporary Urban Panopticon. » *Surveillance & Society* 1.3: 292-313. http://www.surveillance-and-society.org/articles1(3)/camera.pdf.

Koskela, Hille. 2004. « Webcams, TV Shows and Mobile phones: Empowering Exhibitionism. » *Surveillance & Society* 2(2/3) *CCTV Special*, dir. Norris, McCahill et Wood: 199-215. http://www.surveillance-and-society.org/cctv.htm.

Kott, Jan. 1962. *Shakespeare, notre contemporain*. Paris: R. Julliard.

Kukkonen, Karin et Sonja Klimek , dir. 2011. *Metalepsis in Popular Culture*. New York: De Gruyter.

Lane, David. 2010.*Contemporary British Drama*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Lavigne, Carlen. 2014. *Remake Television: Reboot, Re-Use, Recycle*. Lanham, Md.: Lexington Books.

Le Guern, Michel. 1972. *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*. Paris: Larousse.

Le Ny, Jean François. 2005. *Comment l'esprit produit du sens: notions et résultats des sciences cognitives*. Paris: O. Jacob.

Leach, Neil. 2002. « Erasing the traces. The "denazification" of post-revolutionary Berlin and Bucharest. » In *The Hieroglyphics of Space: Reading and Experiencing the Modern Metropolis*, dir. Neil Leach, 80-9. London: Routledge.

Leclerc, Yvan, 1988. *Fictions de Jorge Luis Borges – mythe et récit*. Paris: Belin.

Lefait, Sébastien, et Philippe Ortoli, dir. 2012. *In Praise of Cinematic Bastardy*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Lefait, Sébastien. 2005 a. « 'Comment peut-on être vampire?' ; jeux de miroirs dans *Entretien avec un vampire* de Neil Jordan. » In *Dracula, Mythe et métamorphoses*, dir. Claude Fierobe, 201-209. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.

Lefait, Sébastien. 2005 b. « 'Change shapes with Proteus for advantages'?: the hybridisation of film form in Al Pacino's *Looking for Richard*. » In *Shakespeare on Screen*, Richard III, dir. Sarah Hatchuel et Nathalie Vienne-Guerrin, 41-64. Rouen: Publications de l'Université de Rouen.

Lefait, Sébastien. 2006. « "There is a world elsewhere." Monde théâtral et monde réel dans *Coriolan*. » in *Lectures de* Coriolan *de William Shakespeare*, dir. Delphine Lemonnier-Texier et Guillaume Winter, 125-137. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

Lefait, Sébastien. 2007. « "Nothing will come of nothing. Speak again." *Ran* d'Akira Kurosawa : répétition, reformulation ou création ex nihilo? » *Les Cahiers de La Licorne - Shakespeare en devenir* 1. http://edel.univ-poitiers.fr/licorne/document3811.php.

Lefait, Sébastien. 2008. «"Look with thine ears": de l'image ostensible à l'image invisible dans *King Lear*. » In *Lectures du* Roi Lear *de William Shakespeare*, dir. Delphine Lemonnier-Texier et Guillaume Winter, 95-107. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

Lefait, Sébastien. 2010. « 'O earth! What else?' – Topologie de l'ailleurs spectral dans *Hamlet*, du théâtre au cinéma. » *Les Cahiers de La Licorne - Shakespeare en devenir* 4. http://shakespeare.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=399.

Lefait, Sébastien. 2011. « 'They make it pretty, they make it comical, or they make it lust. They cannot make it true.' *Shakespeare in/on Love* comme adaptation. » In *De la Page blanche aux salles obscures: adaptation et réadaptation dans le monde anglophone*, dir. Ariane Hudelet et Shannon Wells-Lassagne, 73-84. Rennes: Presses universitaires de Rennes.

Lefait, Sébastien. 2012 a. « Dystopian Villages: surveillance and re-mediation in *The Prisoner* (1967 and 2009 versions). » *TV/Series* 2: 78-92.

Lefait, Sébastien. 2012 b. « Surveiller et unir : de l'île comme dispositif visuel dans *La Tempête* de William Shakespeare. » In *Project-îles – Ile, Identités, Patrimonalisation*, dir. Jacques Isolery, 129-47. Corte: Albiana.

Lefait, Sébastien. 2012 c. « Visual Aids and the Scopic Dimension(s) of *Measure for Measure* in Three Film Adaptations of the Play. » in *Lectures de* Measure for Measure, dir. Delphine Lemonnier-Texier et Guillaume Winter, 253-72. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

Lefait, Sébastien. 2013 a. « Re-adaptation as part of the myth: Orson Welles and Don Quixote's "outings". » In *Screening Text: Critical Perspectives on Film Adaptation*, dir. Shannon Wells-Lassagne et Ariane Hudelet, 185-96. Jefferson, North Carolina ; London: McFarland & Company, Inc, Publishers.

Lefait, Sébastien. 2013 b. « “Millions of false eyes / Are stuck upon thee.” The scope of surveillance in *Measure for Measure*. » *Sillages critiques* 15, « Actualité de *Mesure pour Mesure* ». http://sillagescritiques.revues.org/2594.

Lefait, Sébastien. 2013 c. « Le méchant après le 11 septembre : terroristes sous surveillance dans *24* et *Homeland*. » *Cycnos*, 29.2, *Le Méchant à l’écran: les paradoxes de l’indispensable figure du mal*, 157-77. Paris: L’Harmattan.

Lefait, Sébastien. 2013 d. « Through *The Wire*: *The Avon Barksdale Story*. » *TV/Series* 2: 143-65.

Lefait, Sébastien. 2014 a. « “Hello, Big Brother”: Perception Disorders and the Scopic Regime of Reality TV in *Homeland* (Showtime, 2011-). » *Reconstructions: Studies in Contemporary Culture* 13.3. http://reconstruction.eserver.org/Issues/133/contents_133.shtml

Lefait, Sébastien. 2014 b. « Du making of comme forme mémorielle : *Tristram Shandy: A Cock and Bull Story* (Winterbottom, 2005). » In *Memory in/of English-speaking Cinema : Le Cinéma comme vecteur de la mémoire dans le cinéma Anglophone*, dir. Zeenat Saleh et Melvyn Stokes, 505-18. Paris: Michel Houdiard Éditeur.

Lefait, Sébastien. 2014 c. « American *Caesars*: *Me and Orson Welles* (Richard Linklater, 2008). » À paraître dans la revue *Représentations* [CEMRA, Grenoble 3].

Lefait, Sébastien. 2014 d. « “This same strict and most observant watch” (1.1.71) Gregory Doran’s *Hamlet* (2009) as Surveillance Adaptation. » *Borrowers and Lenders – The Journal of Shakespeare and Appropriation* VIII. 2. http://www.borrowers.uga.edu/1072/show.

Lefait, Sébastien. 2014 e. « Irreverence as Fidelity? Adapting Shakespearean Reflexivity in *Anonymous* (Emmerich, 2011). » À paraître dans *Interdisciplinary Literary Studies, A Journal of Criticism and Theory*.

Lefait, Sébastien. 2014 f. « Prospera’s Looks: Adapting Shakespearean Reflexivity in *The Tempest* (Julie Taymor, 2010). » À paraître dans le prochain numéro spécial « Shakespeare » de *Literature/Film Quarterly*.

Lefait, Sébastien. 2014 g. « Penser la scopophilie du dispositif : du voyeurisme au cinéma à la surveillance dans les séries télévisées » À paraître dans le numéro 4 de la revue *Écrans*, « Analyser les séries télévisées », dir. Jean-Pierre Esquenazi.

Lefait, Sébastien. 2014 h. *Surveillance on Screen. Monitoring Contemporary Films and Television Programs*. Lanham, Md.: The Scarecrow Press.

Lefait, Sébastien. s.d. a. « Divins devins : la prophétie chez Shakespeare et Mankiewicz. » À paraître dans le *Bulletin du CICLAHO*.

Lefait, Sébastien. s.d. b. « *Othello* retold: *Filming Othello* (1978), or Welles’s “round unvarnished tale”. » Communication donnée dans le cadre du colloque international *Othello on Screen*, Montpellier, juin 2012, publication des actes en cours.

Lefait, Sébastien. s.d. c. « Avoiding the Scooby Doo effect: Technological Updates of *Sherlock Holmes* » (Article soumis à *Représentations* [CEMRA, Grenoble 3]), réponse début 2014)

Leibniz, Gottfried Wilhelm. 1842. *Prinicpes de la nature et de la grâce*. Paris : Charpentier.

Leitch, Thomas M. 2003. « Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory. » *Criticism* 45. 2: 149-171.

Lessard, Bruno. 2005. « Digital Technologies and the Poetics of Performance ». In *New Punk Cinema*, dir. Nicholas Rombes, 102-112. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Lévy, Denis. 1996. « Impureté(s) & configurations ». *Art du cinéma* 11 – *L'impureté*. http://www.artcinema.org/spip.php?article63.

Lévy, Denis. 2010. « Badiou, l'art et le cinéma. » *Revue Appareil* 6. http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php?id=873.

Lévy, Pierre 2010. *Qu'est-ce que le virtuel ?* Paris: La Découverte.

Lipovetsky, Gilles, et Jean Serroy. 2011. *L'Écran global – du cinéma au smartphone*. Paris: Points.

Loiselle, André, et Jeremy Maron, dir. 2012. *Stages of Reality*. Toronto: University of Toronto Press.

Lotman, Iouri. 1973. *La Structure du texte artistique*. Trad. H. Meschonnic. Paris: Gallimard, « Bibliothèque des Sciences Humaines ».

Lukas, Scott A, et John Marmysz. 2009. Introduction to *Fear, Cultural Anxiety, and Transformation: Horror, Science Fiction, and Fantasy Films Remade*. Lanham, Md: Lexington Books.

Lyon, David. 2007. *Surveillance Studies: An Overview*. Cambridge: Polity.

Lyotard, Jean-François. 1979. *La Condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris: Éditions de Minuit.

MacCabe, Colin. 1974. « Realism and the Cinema: Notes on Some Brechtian Theses. ». *Screen* 15. 2: 7-27.

McHale, Brian. 1987. *Postmodernist Fiction*. New York: Methuen.

McInnis, David. 2010 « "Some Oracle Must Rectify our Knowledge": Uses of Knowledge in the New World and *The Tempest*. » In *« Rapt in Secret Studies »: Emerging Shakespeare*, dir. Darryl Chalk and Lawrence Johnson, 11-30. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

McLuhan, Marshall. 1964. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: McGraw-Hill.

Menegaldo, Gilles. 2000. « L'île gigogne (*L'Île du Dr Moreau*, de Erle C. Kenton). » *Simulacres* 3, « D'îles en îles ».

Metz Christian. 1975. « Le signifiant imaginaire. » *Communications* 23: 3-55.

Metz, Christian. 1991. *L'Énonciation impersonnelle, ou le site du film.* Paris: Méridiens Klincksieck.

Meyrowitz, Joshua. 1985. *No Sense of Place*. New York: Oxford University Press.

Mitchell W.J.T. 2005. *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*. Chicago: University of Chicago Press.

Mitry, Jean. 1965. *Esthétique et psychologie du cinéma*. Paris : Éditions universitaires.

Molinié, Georges. 2013. « À quoi servent les humanités. ». http://lafauteadiderot.net/A-quoi-servent-les-humanites.

Mooney, Michael E. 1990. *Shakespeare's Dramatic Transactions*. Durham: Duke University Press.

Moser, Walter. 2000. « Puissance baroque dans les nouveaux médias. À propos de *Prospero's Books* de Peter Greenaway. » *Cinémas* 10. 2-3, « Cinéma et intermédialité »: 39-63.

Mulvey, Laura. 1975. « Visual Pleasure and Narrative Cinema. » *Screen* 16.3: 6-18.

Murakami Wood, David. 2014. « Review of Lefait's *Surveillance on Screen*. » *Surveillance & Society* 11.4: 521-522. http://www.surveillance-and-society.org

Murakami Wood, David, dir. 2003. « Foucault and Panopticism Revisited ». *Surveillance and Society* 1.3: 234-39. http://library.queensu.ca/ojs/index.php/surveillance-and-society/issue/view/Foucault.

Nancy, Jean-Luc. 2001. *Évidence du film, The Evidence of Film: Abbas Kiarostami*. Trad. C. Irizarry & V. A. Conley. Brussels: Yves Gevaert.

Negri, Antonio. 1999. « Specter's smile. » In *Ghostly Demarcations: A Symposium on Jacques Derrida's* Spectres of Marx, dir. Michael Sprinker, 5-16. London ; New York: Verso.

Nel, Noël. 1999. « La monstration de l'art dans les régimes scopiques contemporains. » In *Publics et Musées* 16, « *Le regard au musée* » : 77-99.

Nichols, Bill. 1991. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.

Nichols, Bill. 1994. *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington: Indiana University Press.

Nietzsche, Friedrich. 1995. *La Volonté de puissance*. Trad. Geneviève Bianquis. Paris : Tel Gallimard.

Niney, François. 2004, *L'Épreuve du réel à l'écran*: *Essai sur le principe de réalité documentaire*. Bruxelles: De Boeck.

Niney, François. 2009. *Le Documentaire et ses faux-semblants*. Paris : Klincksieck.

Odin, Roger. 2000. *De la fiction*. Bruxelles: De Boeck et Larcier.

Paquet-Deyris, Anne-Marie. 2014. « Quelles représentations des Afro-Américains dans *The Wire* ? » In The Wire : *L'Amérique sur écoute*, dir. Marie-Hélène Bacqué *et. al.*, 184-204. Paris : La Découverte.

Pavis, Patrice. 2000. *Vers une théorie de la pratique théâtrale: voix et images de la scène 3*. Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion.

Pechter, Edward. 1999. *Othello and Interpretive Traditions*. Iowa City: University of Iowa Press.

Picon-Vallin, Béatrice. 1997. *Le Film de théâtre*. Paris: Éditions du CNRS.

Pieterse, Jan Nederveen. 1994. « Globalization as hybridization. » *International Sociology* 9.2: 161-84.

Pine, Joseph et James H. Gilmore. 1999. *The Experience Economy*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Pisters, Patricia. 2003. *The Matrix of Visual Culture: Working with Deleuze in Film Theory*. Stanford, Calif: Stanford University Press.

Poster, Mark. 1995. « Postmodern virtualities. » In *Cyberspace/Cyberbodies/Cyberpunk*, dir. Mike Featherstone et Roger Burrows, 79-95. Thousand Oaks, CA: Sage.

Poulard, Étienne. 2010. « Shakespeare's Politics of Invisibility: Power and Ideology in *The Tempest*. » *International Journal of Žižek Studies* 4.1. http://zizekstudies.org/index.php/ijzs/article/view/242/322.

Pozner, Jennifer L. 2010. *Reality Bites Back: The Troubling Truth About Guilty Pleasure TV*. Berkeley, CA: Seal Press.

Pribisic, Milan. 2010. « The pleasures of "theater film": stage to film adaptation ». In *Redefining Adaptation Studies*, dir. Dennis Cutchins, Laurence Raw, et James M. Welsh, 147-59. Lanham, Md: The Scarecrow Press.

Rancière, Jacques. 2001. *La Fable cinématographique*. Paris: Seuil.

Rasmus, Agnieszka. 2001 « "I could a tale unfold…" From Metatheatre to Metacinema: Films within the Films in Shakespeare on Screen. » *Cadernos de Tradução 7*: 147-68. Florianopolis: UFSC.

Richards, Jeffrey H. 1991. *Theater Enough: American Culture and the Metaphor of the World Stage, 1607-1789*. Durham: Duke University Press.

Ricœur, Paul. 1975. *La Métaphore vive*. Paris: Éditions du Seuil.

Ricœur, Paul. 1965. *De l'interprétation*. Paris: Éditions du Seuil.

Roche, David. 2014. *Making and Remaking Horror in the 1970s and 2000s: Why Don't They Do It Like They Used To?* Jackson, Miss.: University Press of Mississippi.

Rodríguez, Ángel Galdón. 2011. « George Orwell's *Nineteen Eighty-Four* as an Influence on Popular Culture Works – *V for Vendetta* and *2024* ». Thèse de doctorat. Direction Pr Margarita Rigal Aragón et Pr. Ricardo Marín Ruiz.

Rollins, Mark. 2012. *Danto and his Critics*. Chichester: Wiley-Blackwell.

Rollins, Peter C. et John E. O'Connor , dir. 2003 *The West Wing: The American Presidency as Television Drama*. Syracuse, N.Y: Syracuse University Press.

Roscoe, Jane, et Craig Hight. 2001. *Faking It: Mock-documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester: Manchester University Press.

Rosset, Clément. 1976. *Le Réel et son double: essai sur l'illusion*. Paris: Gallimard.

Rosset, Clément. 1979. *L'Objet singulier*. Paris, Les Éditions de Minuit.

Rowe, William, et Vivian Schelling. 1991. *Memory and Modernity: Popular Culture in Latin America*. London: Verso.

Rozik, Eli. 2002. « Acting: The Quintessence of Theatricality. » *SubStance* 31.2&3: 110-124.

Rushton, Richard. 2007. « Absorption and theatricality in the cinema: some thoughts on narrative and spectacle. » *Screen* 48.1: 109-112.

Ryan, Marie-Laure. 2002. « From *The Truman Show* to *Survivor*: Narrative *versus* Reality in Fake and Real Reality TV. » *Intensities: The Journal of Cult Media* 2. http://intensities.org/essays/ryan.pdf

Ryle, Simon. 2014. *Shakespeare, Cinema and Desire: Adaptation and Other Futures of Shakespeare's Language*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire; New York: Palgrave Macmillan.

Salmon, Christian. 2007. *Storytelling: La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*. Paris: La Découverte.

Scarpetta, Guy. 1979. *Brecht, ou le soldat mort*. Paris : B. Grasset.

Schaeffer, Jean-Marie. 1999. *Pourquoi la fiction?* Paris: Éditions du Seuil.

Schaeffer, Jean-Marie, 1992. *L'Art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*. Paris: Gallimard.

Schütz, Alfred. 1945. « On multiple realities. » *Philosophy and Phenomenological Research*. 5.4: 533-76.

Sender, Katherine. 2012. *The Makeover: Reality Television and Reflexive Audiences*. New York: New York University Press.

Serceau, Michel. 2000. *L'Adaptation cinématographique des textes littéraires*. Liège: Éditions du CEFAL.

Serres, Michel. 1968. *Le Système de Leibniz et ses modèles mathématiques*. Paris: Presses Universitaires de France.

Serres, Michel. 1980. *Le Parasite*. Paris: B. Grasset.

Shapiro, Michael J. 2013. « What does a Weapon See: HBO Goes to War » Conférence donnée en avril 2013. http://blog.lib.umn.edu/gpa/globalnotes/What%20does%20a%20Weapon%20ISA%20version.docx

Shohat, Ella, et Robert Stam. 1994. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. London, New York: Routledge.

Sipière, Dominique. 2008. « Souriau Revisited by *The Matrix*. A Few Questions about the Status of the Real in Film Fiction.» *Cercles* 18 : 11-19.

Souiller, Didier. 1988. *La Littérature baroque en Europe*. Paris: Presses Universitaires de France.

Soulages, François. 2013. « L'écran du rêve. » In *Esthétiques de l'écran: lieux de l'image*, dir. Éric Bonnet, 25-38. Paris: L'Harmattan.

Souriau, Étienne. 1953. Préface à *L'Univers filmique*, dir. Étienne Souriau, 5-10. Paris: Flammarion.

Spalding Andréolle, Donna. 2012. « ... Paved with the Best Intentions? Utopian Spaces in *Star Trek*, the Original Series (NBC, 1966-1969) » *TV/Series* 2: 33-47.

Stam, Robert. 2000. « Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation. » In *Film Adaptation*, dir. James Naremore, 54-76. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.

Stam, Robert. 1985. *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Ann Arbor, Mich: UMI Research Press.

Stam, Robert. 2004. *Literature Through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation*. Malden, MA: Blackwell Pub.

States, Bert O. 1985. *Great Reckonings in Little Rooms: On the Phenomenology of Theater*. Berkeley: University of California Press.

Stephenson, Jenn. 2008. « Spatial Ambiguity and the Early Modern/Postmodern. » In *Drama and the Postmodern: Assessing the Limits of Metatheater*, dir. Daniel K. Jernigan, 23-39. Amherst, N.Y.: Cambria Press.

Stewart, Garrett. 2007. *Framed Time: Toward a Postfilmic Cinema*. Chicago: University of Chicago Press.

Sukic, Christine. 2000. « Les "perspectives dépravées" de *Richard III* » http://www.univ-paris3.frlrecherche/sites/edea/iris/episteme/pbe_perspectives_depravees_frameset.html.

Taylor, Aaron. 2012. « Playing to the Balcony: Screen Acting, Distance and Cavellian Theatricality. » In *Stages of Reality: Theatricality in Cinema*, dir. André Loiselle et Jeremy Maron, 185-203. Toronto: University of Toronto Press.

*The Security Economy*. 2004. OECD Publishing.

Thornton Burnett, Mark. 2006. « "I See my Father" in "My Mind's Eye": Surveillance and the Filmic *Hamlet*. » In *Screening Shakespeare in the Twenty-First Century*, dir. Mark Thornton Burnett et Ramona Wray, 31-52. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Tibbetts, John C. 2000. « So Much is Lost in Translation: Literary Adaptations in the 1990s. » In *Film Genre 2000: New Critical Essays*, dir. Wheeler W. Dixon, 29-44. Albany, N.Y: State University of New York Press.

Todorov, Tzvetan. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Éditions du Seuil.

Tulloch, John. 2000. *Watching Television Audiences: Cultural Theories and Methods*. London: Arnold.

Turvey, Malcolm. 2008. *Doubting Vision: Film and the Revelationist Tradition*. Oxford: Oxford University Press.

Ubersfeld, Anne. 1996. *Lire le théâtre I*. Paris: Belin.

Vadeboncoeur, Pierre. 2000. *L'Humanité improvisée*. Montréal: Éditions Bellarmin.

Van den Berg, Kent T. 1985. *Playhouse and Cosmos: Shakespearean Theater as Metaphor*. Newark: University of Delaware Press.

Van Dijck, José. 2005. « From shoebox to performative agent: the computer as personal memory. » *New Media Society* 7.3: 311-32.

Van Dijkhuizen, Jan Frans. 2007. *Devil Theatre: Demonic Possession and Exorcism in English Renaissance Drama, 1558-1642*. Woodbridge: D.S. Brewer.

Van Kessel, Elsje. 2011. « Staging Bianca Capello: Painting and Theatricality in Sixteenth-Century Venice ». In *Theatricality in Early Modern Art and Architecture*, dir. Caroline van Eck et Stijn Bussels, 278-291. Malden, MA: Wiley-Blackwell.

Vial, Stéphane. 2013. *L'Être et l'écran. Comment le numérique change la perception*. Paris: Presses Universitaires de France.

Virilio, Paul 1991. *Guerre et cinéma I: Logistique de la perception*. (Nouvelle édition augmentée de l'édition de 1984). Paris: Cahiers du cinéma.

Virilio, Paul. 1984. *L'Horizon négatif: essai de dromoscopie*. Paris: Galilée.

Virilio, Paul. 1988. *La Machine de vision*. Paris: Galilée.

Virilio, Paul. 1989. Préface à l'édition anglaise de *Guerre et cinéma I: Logistique de la perception*. Trad. P. Camiller. London: Verso.

Virilio, Paul. 1990. *L'Inertie polaire: essai*. Paris: C. Bourgois.

Voigts-Virchow, Eckart. 2009. « Metadaptation: Adaptation and Intermediality – Cock and Bull. » *Journal of Adaptation in Film & Performance* 2.2: 137-52.

Vuillemin, Jean-Claude. 2009. « Réflexions sur la réflexivité théâtrale. » *L'Annuaire théâtral: revue québécoise d'études théâtrales* 45 : 119-35.

Weimann, Robert. 2000. *Author's Pen and Actor's Voice: Playing and Writing in Shakespeare's Theatre*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.

Willett, Gilles. 1989. *De la communication à la télécommunication*. Québec : Presses Université Laval.

Williams, Raymond. 2003. *Television, Technology and Cultural Form*. London, New York: Routledge Classics.

Wilmeth, Don B. et Tice L. Miller, dir. 1993. *The Cambridge Guide to American Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press.

Wilson, Richard. 1993. *Will Power: Essays on Skakespearean Authority*. Detroit: Wayne State Univ. Press.

Winston, Brian. 1998. *Media Technology and Society: A History: From the Telegraph to the Internet*. London: Routledge.

Wolf, Werner. 2006. « Introduction: Frames, Framings and Framing Borders in Literature and Other Media. » In *Framing Borders in Literature and Other Media*, dir. Werner Wolf et Walter Bernhart, 1-40. Amsterdam : Rodopi.

Zimmer, Catherine. 2011. « Surveillance Cinema: Narrative between Technology and Politics. » *Surveillance & Society* 8.4: 427-40.

Žižek, Slavoj. 2002. *Welcome to the Desert of the Real!: Five Essays on September 11 and Related Dates*. London: Verso.

# FILMOGRAPHIE

## Films et téléfilms

*1984*. Michael Radford, 1984.

*8 ½*. Federico Fellini, 1963.

*A Scanner Darkly*. Richard Linklater, 2006.

*Anonymous*. Roland Emmerich, 2011.

*Atonement.* Joe Wright, 2007.

*Battlestar Galactica*. Sci-Fi Channel, 2004-09.

*Before Midnight*. Richard Linklater, 2013.

*Being John Malkovich.* Spike Jonze, 1999.

*Black Swan*. Darren Aronofsky, 2010.

*Blow Out*. Brian De Palma, 1981.

*Blow-Up*. Michelangelo Antonioni, 1966.

*Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan*. Larry Charles, 2006.

*Bowling for Columbine*. Michael Moore, 2002.

*Bram Stoker's Dracula*. Francis Ford Coppola, 1992.

*Brazil*.Terry Gilliam, 1985.

*Caché.* Michael Haneke, 2005.

*Chimes at Midnight*. Orson Welles, 1965.

*Cleopatra*. Joseph L. Mankiewicz, 1963.

*Cloverfield*. Matt Reeves, 2008.

*Colour Me Kubrick: A True...ish Story*. Brian W. Cook, 2005.

*Crash*. David Cronenberg, 1996.

*Dancer in the Dark*. Lars Von Trier, 2000.

*Das Experiment*. Oliver Hirschbiegel, 2001.

*Das Leben der Anderen.* Florian Henckel von Donnersmarck, 2006.

*Die Tausend Augen des Dr. Mabuse*. Fritz Lang, 1960.

*Die Welle.* Dennis Gansel, 2008.

*Django Unchained*. Quentin Tarantino, 2012.

*Dogville*. Lars Von Trier, 2003.

*Don Quichotte*. Orson Welles, 1992.

*Existenz*. David Cronenberg, 1999.

*Fast and Furious*. Rob Cohen, 2001.

*Fight Club*. David Fincher, 1999.

*Filming Othello*. Orson Welles, 1978.

*Final Cut*. Dominic Anciano et Ray Burdis, 1998.

*Funny Games*. Michael Haneke, 1997.

*Fury*. Fritz Lang, 1936.

*God Bless America*. Bobcat Goldthwait, 2011.

*Hamlet*. Gregory Doran, 2009.

*Hamlet*. Kenneth Branagh, 1996.

*Hamlet*. Michael Almereyda, 2000.

*Henry V*. Kenneth Branagh, 1999.

*Hiroshima mon amour*. Alain Resnais, 1959.

*Hunger Games.* Gary Ross, 2012.

*Hunger Games: Catching Fire*. Francis Lawrence, 2013.

*Inglourious Basterds.* Quentin Tarantino, 2009.

*Inside job (Fear X).* Nicolas Winding Refn, 2003.

*Interview with The Vampire*. Neil Jordan, 1994.

*Julius Caesar*. Joseph L. Mankiewicz, 1953.

*King Kong*. Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack,1933.

*King Kong*. Peter Jackson, 2005.

*Kiss Me Kate*. George Sidney, 1953.

*Look.* Adam Rifkin, 2007.

*Looking for Eric*. Ken Loach, 2009.

*Looking for Richard.* Al Pacino 1996.

*Lost in La Mancha*. Keith Fulton et Luis Pepe, 2001.

*Macbeth.* Geoffrey Wright, 2006.

*Macbeth.* Orson Welles, 1948.

*Mary Shelley's Frankenstein.* Kenneth Branagh, 1994.

*Me and Orson Welles*. Richard Linklater, 2009.

*Measure for Measure*. David Thacker, 1994.

*Memento.* Christopher Nolan, 2000.

*Minority Report*. Steven Spielberg, 2002.

*Modern Times.* Charlie Chaplin, 1936.

*Mulholland Drive*. David Lynch, 2001.

*Othello*. Geoffrey Sax, 2001.
*Othello*. Orson Welles, 1952.
*Panic Room*. David Fincher, 2002.
*Paranoïak (Disturbia)*. D.J. Caruso, 2007.
*Paranormal Activity*. Oren Peli, 2007.
*Paranormal Activity 2*. Tod Williams, 2010.
*Passion*. Brian De Palma, 2013.
*Peeping Tom.* Michael Powell, 1960.
*Prisoners.* Denis Villeneuve, 2013.
*Ran.* Akira Kurosawa, 1985.
*Rashomon*. Akira Kurosawa, 1950.
*Rear Window*. Alfred Hitchcock, 1954.
*Rec*. Jaume Balagueró et Paco Plaza, 2007.
*Revenger's Tragedy.* Alex Cox, 2002.
*Romeo + Juliet*. Baz Luhrmann, 1996.
*Rosencrantz and Guildenstern are Dead*. Tom Stoppard, 1990.
*Saw*. James Wan, 2004.
*Series 7: The Contenders.* Daniel Minahan, 2011.
*Shakespeare in Love*. John Madden, 1998.
*Shakespeare Retold: Macbeth*. Mark Brozel, 2005.
*Shutter Island.* Martin Scorsese, 2010.
*Sleuth.* Joseph L. Mankiewicz, 1972.
*Sleuth.* Kenneth Branagh, 2007.
*Stage Beauty*. Richard Eyre, 2004.
*Surveillance.* Jennifer Lynch, 2008.
*The Angels' Share*. Ken Loach, 2012.
*The Avon Barksdale Story* (DVD, Drew Berry, Bruce Brown, et Kenny Jackson, 2010).
*The Big Carnival* (*Ace in the Hole)*. Billy Wilder, 1951.
*The Blair Witch Project*. Daniel Myrick et Eduardo Sánchez, 1999.
*The Conversation*. Francis Ford Coppola, 1974.
*The Dresser.* Peter Yates, 1983.
*The Grand Budapest Hotel*. Wes Anderson, 2014.
*The Honeypot*. Joseph L. Mankiewicz, 1967.
*The Matrix.* Andy et Lana Wachowski, 1999.
*The Others.* Alejandro Amenábar, 2001.
*The Prestige.* Christopher Nolan, 2006.
*The Sixth Sense.* M. Night Shyamalan, 1999.
*The Tempest*. Julie Taymor, 2010.
*The Truman Show*. Peter Weir, 1998.
*The Yes Men Fix the World*. Andy Bichlbaum et Mike Bonanno, 2009.
*Theater of Blood.* Douglas Hickox, 1973.
*Time Code*. Mike Figgis, 2000.
*Titus*. Julie Taymor, 1999.
*Tristram Shandy: A Cock and Bull Story*. Michael Winterbottom, 2005.
*Vanilla Sky*. Cameron Crowe, 2001.
*We Need to Talk about Kevin*. Lynne Ramsay, 2011.

**Séries et émissions télévisées**

*24.* Fox, 2001-10.
*Boss*. Starz, 2011-12.
*Chicago Fire*. NBC, 2012-.
*Cops*. Fox, 1989-.
*Crimewatch*. BBC One, 1984-.
*DA Ali G Show*. HBO, 2000-.
*Dallas*. CBS, 1978-91.
*Dexter*. Showtime, 2006-13.
*Elementary*. CBS, 2012-.
*Extreme Makeover*. ABC, 2002-07.
*Firehouse USA: Boston*. Discovery Channel, 2005.
*Generation Kill*. HBO, 2008.
*Hatufim.* Channel 2 (Israel), 2010.
*Homeland*. Showtime, 2011-.
*House Doctor*. Channel 5, 1999-.
*House of Cards*. Netflix 2013-
*House, M.D.* Fox, 2004-12.
*Lost.* ABC, 2004-10.
*Mad Men.* AMC, 2007-.
*Mentalist*. CBS, 2008-.
*Nip/Tuck*. FX, 2003-10.
*Orange Is The New Black.* Netflix, 2013-.
*Orphan Black.* BBC America, 2013-.
*Perception.* TNT, 2012-.
*Person of Interest.* CBS, 2011-.
*Reality Show*. Showtime, 2012.
*Renovate My Family*. Fox, 2004-.
*Rome*. HBO, 2005-07.

*Scooby Doo*. CBS 1969-.
*Sherlock.* BBC One, 2010-.
*Siberia*. NBC, 2013-.
*Supernanny*. Channel 4, 2004-12.
*Survivor.* CBS, 2000-.
*Temptation Island*. Fox, 2001-03.
*The Americans.* Fx, 2013-.
*The Blacklist.* NBC, 2013-.
*The Borgias*. Showtime, 2011-13.
*The Hollow Crown.* BBC Two, 2012.
*The Office.* BBC Two, 2001-03.
*The Prisoner*. AMC, 2009.
*The Prisoner.* ATV Midlands, 1967-68.
*The River*. ABC, 2012.
*The Swan*. Fox, 2004.
*The Tudors*. Showtime, 2007-10.
*The Wire*. HBO, 2002-08.
*Trading Spouses: Meet Your New Mommy*. Fox, 2004-07.
*Under The Dome.* CBS, 2013-.
*Wife Swap.* ABC, 2004-10.

# INDEX


11 septembre 2001, 76, 79, 88, 95, 104

3D, 13, 14, 56

Badiou, Alain, 48, 53, 55, 56, 57, 65, 66, 67

baroque, 17

bâtardise, 24, 53, 54, 55, 56, 57

Baudrillard, Jean, 10, 16, 33, 48, 54, 81

Benjamin, Walter, 33, 49

Bentham, Jeremy, 26, 63, 65

blackface, 84

Brecht, Bertolt, 15, 30

Brooks, Peter, 5, 6, 64

Buonanno, Milly, 44, 72, 74, 75, 83, 93

Butler, Judith, 85

catoptique, 65, 91

Cavell, Stanley, 67, 69

*Coriolanus*, 24

création artistique, 6, 12, 18, 22, 28, 29, 30, 35, 42, 43, 53, 54, 57, 58, 61, 68, 71, 73, 91, 97

culture visuelle, 14, 20, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 58, 60, 61, 62, 66, 67, 70, 72, 73, 81, 98, 108

Dällenbach, Lucien, 7, 9

Deleuze, Gilles, 5, 20, 48, 58

Derrida, Jacques, 47, 48

dispositif, 5, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 16, 18, 19, 20, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 33, 34, 36, 38, 40, 42, 43, 44, 46, 47, 48, 52, 54, 56, 58, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 71, 73, 74, 77, 78, 81, 85, 86, 89, 90, 91, 92, 93, 96, 100, 101, 102, 103, 105

distance esthétique, 8, 11, 12, 21, 30, 57, 65, 81, 105, 107

documentaire, 30, 31, 32, 33, 34, 55, 60, 63, 68

documenteur, 32

Don Quichotte, 34, 42, 43, 44, 80

Dyer, Richard, 87, 88

Epstein, Jean, 68

Esquenazi, Jean-Pierre, 5, 44, 49, 73, 94, 96

film-essai, 43

Fiske, John, 82, 83

Foucault, Michel, 8, 25, 26, 28, 41, 59, 63, 64, 65, 98, 104

Girard, René, 45

Globe (théâtre du), 9, 24, 26

Goffman, Erving, 75

Hall, Stuart, 75, 76, 77, 105

*Hamlet*, 7, 27, 28, 34, 35, 37, 46, 47, 48

Hegel, G.W.F., 6, 17

Hitchcock, Alfred, 51, 74

identification cinématographique, 7, 15, 28, 30, 45, 58, 71, 75, 85, 100, 104

île, fiction insulaire, 14, 22, 23, 26, 76, 90, 91, 92, 93, 99, 107

incrédulité (suspension volontaire d'), 11, 13, 23, 26, 27, 35, 36, 38, 47, 49, 59, 60, 63, 64, 74, 78, 97, 104

Iser, Wolfgang, 72

Jenkins, Henry, 56, 57, 74, 95

jeux vidéo, 42, 43, 56, 79, 80

*Julius Caesar*, 19, 36, 37

*King Lear*, 24, 25, 35, 38

Lang, Fritz, 68, 89

Lyotard, Jean-François, 74

*Macbeth*, 17, 36, 40, 47

making of, 31, 32, 33, 34

Mankiewicz, Joseph L., 19, 38

McLuhan, Marshall, 93, 94

*Measure for Measure*, 27, 42

méchant, 75, 76, 77

métafiction, 7, 19, 30, 37, 57, 58, 59, 60, 64, 65, 70, 71, 72, 78, 89

Metz, Christian, 11, 58, 59, 70, 71

microcosme, 9, 22, 23, 89, 93, 97, 99

mimesis, 7, 28, 58

Nancy, Jean-Luc, 70

narration, 7, 10, 27, 30, 32, 35, 42, 44, 64, 68, 70, 71, 72, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 88, 89, 92, 93, 95, 100, 101, 104, 105

Nichols, Bill, 32, 60, 64, 67

numérique, 39

objectivité (filmique/de l'image), 22, 33, 35, 43, 45, 46, 47, 55, 61, 64, 67, 68, 69, 71, 85, 89, 98

Orwell, George, 50, 62, 63, 65

*Othello*, 17, 29, 36, 47, 51, 52, 60

panoptique, 26, 27, 42, 62, 63, 64, 65, 73, 78, 89, 91, 93

perception, 5, 8, 12, 14, 17, 24, 29, 38, 39, 40, 41, 42, 44, 45, 46, 48, 52, 54, 57, 58, 61, 67, 68, 69, 70, 71, 76, 77, 79, 80, 81, 82, 94, 95, 96, 98, 101, 103

perspective, 6, 8, 9, 11, 12, 13, 15, 20, 24, 25, 28, 30, 31, 40, 46, 48, 49, 50, 53, 54, 64, 65, 68, 70, 76, 78, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 93, 96, 100, 101, 103, 107

Poster, Mark, 93, 94

preuve visuelle, 5, 6, 46, 47, 48, 51, 52, 60, 63, 64, 65, 67, 76, 94, 105

prothèses audiovisuelles, 42

quatrième mur, 8, 37, 58

Rancière, Jacques, 69

réalisme, 6, 12, 16, 20, 27, 36, 45, 49, 50, 57, 58, 60, 64, 68, 71, 76, 82

réalité virtuelle, 25, 32, 42, 43, 48, 79, 87, 94

référentialité, 24, 52, 53, 54

remake, 15, 44, 49, 50, 51, 52, 54, 79, 82, 99

reprise, 13, 15, 17, 44, 46, 49, 50, 52, 53, 65, 92

réseaux sociaux, 16, 60, 92, 103

*Richard III*, 31, 32

Ricœur, Paul, 9, 77

*Romeo and Juliet*, 45

Schaeffer, Jean-Marie, 6, 7, 8, 9, 11, 42, 43, 73, 94, 97

science-fiction, 62, 89

scopophilie, 51, 67, 71, 74, 75, 98

Simon, David, 82, 83

solipsisme, 11, 68

spectral, 34, 47, 48

Stam, Robert, 7, 8, 12, 30, 57, 58, 60, 84

stéréotype, 44, 83, 84, 85, 87, 88

Sterne, Laurence, 32, 33

storytelling, 10, 61, 70, 79, 80, 82, 92, 95, 101, 102, 103

subjectivité, 7, 11, 12, 22, 26, 32, 34, 35, 36, 43, 45, 46, 47, 58, 61, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 79, 85, 88, 91, 92, 96, 107

surnaturel, 34, 35, 64

synoptique, 26, 28, 36, 64, 65, 82, 98

terroriste, 75, 77, 79, 81, 95, 105

*The Taming of The Shrew*, 28, 36

*The Tempest*, 9, 14, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 41, 42

théâtralité, 28, 29, 30, 62

*theatrum mundi*, 8, 9, 26, 28, 48, 59, 97

utopie, 9, 33, 62, 81, 91

Virilio, Paul, 16, 52, 55, 67, 79, 80, 81

Welles, Orson, 17, 18, 36, 37, 41, 43, 47, 51, 52

Williams, Raymond, 21, 60, 76, 94