

# Des fictions ouvertes

Autor(en): **Nadaud-Albertini, Nathalie**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Studies in Communication Sciences : journal of the Swiss Association of Communication and Media Research**

Band (Jahr): **9 (2009)**

Heft 1

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-791044>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

NATHALIE NADAUD-ALBERTINI\*

## DES FICTIONS OUVERTES

Inspired by the Umberto Eco's idea of open work, this article deals with some specific series that we call *open TV dramas*. In support of this idea, we give two precise examples: *Ally Mc Beal* and *Loft Story*. The first is an ambivalent TV drama, because it creates a doubtful meaning by using multiple and contradictory points of view. As a matter of fact, it plays with genders stereotypes and resorts to double irony, so that it turns TV viewer into a reflexive subject. The second is a very specific TV drama called reality TV, because it is based on an in process plot built by multiple authors. Indeed, the plot is elaborated through negotiation between multiple assessments made by TV viewers, candidates and producers. And, reality TV is not only specific because of it's an in process plot with multiple authors but also because it shows a particular kind of characters that we call *characters-persons*.

*Keywords:* reality TV, *ambivalent TV drama*, open meaning turning TV viewer into a reflexive subject, in process plot with multiple authors, interactivity.

\* L'École des hautes études en sciences sociales de Paris, Centre d'études des mouvements sociaux, nnadaud@noos.fr

## 1. Introduction

Cet article<sup>1</sup> s'intéresse à des fictions spécifiques que nous appellerons en nous s'inspirant d'Umberto Eco (1965) des *fictions ouvertes*. Ce que cet auteur appelle, en effet, œuvre ouverte est une œuvre dont ni le message ni la forme ne sont achevés, définis et déterminés une fois pour toutes. Il distingue deux types d'ouverture. La première repose sur « une collaboration *théorique, mentale*, du lecteur qui doit interpréter librement un fait esthétique *déjà organisé* et doué d'une structure donnée (même si cette structure doit permettre une infinité d'interprétations) » (Eco 1965 : 17). La seconde est fondée sur « une collaboration *quasi matérielle* avec l'auteur » : le lecteur devient un collaborateur au sens où il contribue à organiser et à structurer le discours, et ainsi « à *faire l'œuvre* » (Eco 1965 : 25). Le premier type d'ouverture définit des œuvres déjà faites, et le second les œuvres ouvertes et en mouvement, des œuvres à parachever. Nous définissons une *fiction ouverte* comme une fiction dans laquelle le téléspectateur est invité à co-construire le sens : soit par sa réflexivité face à une œuvre déjà faite proposant un sens trouble par la multiplication volontaire de points de vue, soit par son interactivité l'amenant à agir directement sur l'intrigue. Nous appellerons *fictions ambivalentes* le premier type de *fiction ouverte* et nous l'étudierons à partir de l'exemple d'*Ally Mc Beal*. Nous désignerons le second type par le terme *fiction en process*, et nous le décrirons plus avant en nous appuyant sur le cas de *Loft Story* qui, au fil de l'analyse, nous permettra par sa complexité d'envisager une troisième forme d'ouverture du sens.

*Ally Mc Beal* est une série américaine au succès international. Elle a été créée par David E. Kelley. Sa diffusion a commencé aux États-Unis en septembre 1997 sur la chaîne Fox. Elle a été diffusée en France à partir de 1998 (sur la chaîne thématique Téva, puis sur la chaîne généraliste M6 de 1999 à 2002). Depuis, elle est régulièrement rediffusée. L'action se

<sup>1</sup> Une version partielle (Nadaud-Albertini 2007c) en a été présentée lors de la conférence internationale de l'Association Internationale des Etudes et Recherches sur l'Information et la Communication intitulée « Médias, Communication, Information : Célébrer 50 ans de théories et de pratiques », atelier « Séries Télévisées » animé par Eric Maigret, UNESCO, Paris, 23–25 juillet 2007. Je tiens à remercier organisateurs, intervenants et participants pour cette opportunité.

déroule à Boston, dans un cabinet d'avocats, et met en scène les aventures d'une avocate trentenaire et célibataire entourée de ses collègues et amis.

*Loft Story* est la première émission de télé-réalité diffusée en France (du 26 avril au 5 juillet 2001). Elle a été programmée par M6 et a connu un fort succès en terme d'audience. Le principe général de cette émission consiste à réunir dans un lieu clos et coupé du monde extérieur (appelé « le Loft ») six garçons et cinq filles âgés au maximum de vingt-neuf ans, et ce durant douze semaines. Chaque semaine, deux candidats du même sexe sont proposés à l'élimination par les candidats de l'autre sexe, et soumis au vote du public. Le participant totalisant le moins de voix en provenance des téléspectateurs est alors éliminé lors de l'émission hebdomadaire du jeudi.

## 2. *Ally Mc Beal*: une fiction ambivalente créant un sens trouble par des points de vue multiples

*Ally Mc Beal* est une *fiction ambivalente*, car sa particularité est de plonger, par intermittence, le téléspectateur<sup>2</sup> dans un trouble au sens où J. Dewey l'entend : une situation dont les éléments qui la composaient ne vont plus de soi, laissant ainsi la personne qui y est confrontée face à une pénurie de catégories pour la saisir (Dewey 1993). Il est, en effet, difficile pour le téléspectateur de dégager un sens univoque sur le discours tenu sur les rapports sociaux de sexe, de sorte que cette série recourt à une ouverture volontaire du sens reposant sur une multiplication des points de vue créant de fait un sens trouble et construisant le téléspectateur comme sujet réflexif. Dans un premier temps, nous montrerons que le changement de point de vue brouille le rapport public<sup>3</sup>/privé<sup>4</sup> et permet ainsi de jouer avec la définition des stéréotypes relatifs au féminin et de provoquer un

<sup>2</sup> Le terme « téléspectateur » ne désigne pas ici un individu en chair et en os mais « la fonction-spectateur abstraitement incarnée par ce qu'on a appelé un archi-spectateur » (Aumont & Marie 2001 : 193), Nous nous permettons d'importer cette idée venant de l'étude du cinéma selon laquelle un récit audiovisuel inclurait une certaine conception du spectateur. Par souci de simplification, nous le désignerons par « le téléspectateur » et non par « l'archi-téléspectateur », car ce terme serait particulièrement verbeux.

<sup>3</sup> « Public » renvoie ici à ce qui est dit au cours des débats au tribunal.

<sup>4</sup> Le terme « privé » désigne les rapports et les conversations personnels des personnages.

doute impossible à lever. Dans un second temps, nous mettrons en évidence le fait que la multiplication des points de vue permet de recourir à une double ironie qui donne la possibilité de dire et de démentir à la fois.

### *2.1. Le changement de points de vue provoque un doute impossible à confirmer ou à infirmer*

Pour mettre en évidence la façon dont le dispositif joue avec les stéréotypes relatifs au féminin en brouillant constamment points de vue public et privé, provoquant ainsi un doute impossible à lever comme à confirmer, nous nous étudierons le cas de l'épisode intitulé « Changements ».

Cet épisode met en scène une femme très séduisante du nom de Robin Jones. Elle a été nommée directrice de la rédaction d'un magazine dans des conditions ambiguës et licenciée dans des circonstances qui ne le sont pas moins. Sa nomination à ce poste constituait pour elle une ascension professionnelle importante : avant, elle était secrétaire. Elle a été promue par son prédécesseur, un homme de 86 ans, avec lequel elle entretenait une liaison. Il est décédé d'un infarctus alors qu'ils avaient des rapports sexuels. Peu après, elle a été renvoyée, car elle s'est retrouvée dans l'incapacité de publier le support de presse. Ses employés considéraient, en effet, qu'elle occupait ce poste indûment : ils la voyaient comme une femme ayant accédé à ses responsabilités en utilisant ses charmes. Ils la considéraient donc comme incompétente (bien que les ventes du premier numéro qu'elle a dirigé aient augmenté), et, comme une menace potentielle pour la réputation d'intégrité morale du magazine. Afin qu'elle ne puisse pas publier dans les temps le second numéro, ses employés se sont tous fait porter pâles. Elle les poursuit pour harcèlement sexuel et dommage moral : elle considère, que tous réunis, ils détenaient le pouvoir, et qu'ils lui ont délibérément nui en la jugeant sur des critères davantage liés à son physique et à sa vie privée qu'à ses compétences professionnelles.

Le cas est difficile à trancher et la façon dont la série le présente entretient le doute sur la manière dont il convient de considérer Robin Jones et ses employés. La question que pose la série est, en effet, la suivante : a-t-on affaire à une femme incompétente, intéressée, usant de ses charmes et se révélant fatale pour les hommes qui l'approchent ? Ou a-t-on affaire à une femme sincère, intelligente, victime des circonstances et des préjugés ?

Autrement dit, son renvoi est-il réellement une marque de sexisme ou est-il justifié?

Par un jeu perpétuel entre public et privé et avec les stéréotypes relatifs aux rapports sociaux de sexe, la série traite le cas de façon à produire une signification indécidable. Le téléspectateur est, en effet, invité à changer perpétuellement de critères de jugement. C'est ce changement que nous allons mettre en évidence.

Après la présentation du cas à l'audience, on voit Billy, l'avocat de Robin Jones, partager le point de vue des employés et conseiller à sa cliente d'accepter un arrangement qui lui rapporterait 100 000 dollars. Pour la convaincre, il lui fait part de sa position :

« Très franchement, j'ai du mal à vous voir amoureuse d'un octogénaire. Vous avez couché avec votre patron de 86 ans, ça veut dire quoi? Vous êtes intéressée et vous exploitez une loi censée protéger les femmes faibles.

Robin Jones: J'aimais Michaël Perlmann.

Billy: Lui et sa richesse. Les femmes adorent les octogénaires pauvres! »

Puis, lors de sa plaidoirie, il ridiculise les arguments qu'il défendait en privé le jour précédent :

« On n'aime pas que de belles femmes arrivent au top. C'est louche. Regardez-la. Elle ne peut pas avoir de bonnes idées. Elle est jolie. Et elle aimait un vieil homme. Encore une preuve qu'elle est nympho et incompétente. Pourquoi lui donner une chance quand ça saute aux yeux? Heureusement, on a de bons Américains pour reconnaître les putains et les renvoyer. C'est du harcèlement sexuel, et alors? Elle le mérite, elle est jolie ».

Dans un premier temps, le téléspectateur peut penser que ces propos signifient que Billy effectue son travail de manière très professionnelle, en ne laissant rien paraître de son opinion personnelle.

Toutefois, les propos qu'il tient en privé après que le verdict en faveur des employés de Robin Jones ait été rendu le démentent. En effet, le verdict est suivi de cet échange :

« Robin Jones: Merci d'avoir lutté. Votre réquisitoire était passionné. Je vous ai presque cru sincère.

Billy: Je l'étais. Je vous ai sous-estimée ».

Comme dans cette série l'un des moyens pour rendre justice à une personne déboutée bien que victime d'une injustice consiste à montrer le revirement d'un de ses opposants<sup>5</sup> (Nadaud 2002 ; Nadaud-Albertini 2007a, 2007b), on peut penser que la série montre que la lutte de Robin Jones était fondée. Elle serait alors à considérer comme une femme qui aimait un homme plus âgé et dont les compétences ont été décelées par ce dernier alors qu'il la fréquentait et déniées par ses employés jaloux et machistes.

Cependant, la conception de Robin Jones en tant que victime de sexisme est écornée par sa liaison embryonnaire avec Billy. Ce début de relation réactive l'idée de femme fatale amorcée par les conditions de la mort de Michaël Perlman. En effet, le lendemain du procès, elle se rend au bureau de Billy et lui fait des avances. Ils s'embrassent. L'épouse de Billy les surprend et quitte son mari. Robin Jones correspond alors à la définition que Mireille Dottin-Orsini donne de la femme fatale : une femme « incarn[ant] la force du désir-qui-mène-le-monde » (Dottin-Orsini 1999 : 280), « agent de la chute de l'homme » (Dottin-Orsini 1999 : 277). Elle semble, en effet, détruire les hommes, car elle apparaît comme ayant contribué à la mort de Michaël Perlman et au désespoir de Billy. Elle est alors donnée à voir comme fatale.

Cependant, il est difficile de déterminer si elle agit par intérêt ou en toute sincérité. On peut, en effet, penser qu'ayant perdu son procès, elle se trouve momentanément sans ressource et qu'elle décide de tirer profit de l'attirance que Billy a pour elle et qui est notable durant leurs entrevues, comme on peut penser qu'elle aime vraiment les hommes qu'elle détruit, au quel cas elle incarnerait une autre version de la femme fatale également dépeinte par Mireille Dottin-Orsini : celle qui se révèle « fatale à elle-même comme elle l'est aux hommes, [et donc] d'une certaine manière victime elle aussi » (Dottin-Orsini 1999 : 279).

En outre, si le téléspectateur s'interroge de manière rétrospective sur les sentiments qu'elle éprouvait à l'égard de son patron, il peut douter de leur sincérité, car elle s'éprend avec une rapidité déconcertante d'un autre homme alors que son compagnon précédent est mort dans ses bras dans des conditions potentiellement traumatisantes.

<sup>5</sup> Ici, il s'agit de Billy incarnant le sexisme.

Toutefois, ce motif ne prouve pas avec certitude son absence de sincérité. En effet, Francesco Albéroni (1997) explique qu'on est susceptible de tomber amoureux en période de changement important. Or, c'est bien un changement que vit Robin Jones.

Par conséquent, il est impossible d'affirmer qu'elle n'est pas sincère dans ses rapports avec les hommes, comme il est impossible d'affirmer qu'elle l'est. La série renvoie ainsi le téléspectateur à son jugement personnel et à ses propres contradictions. On a donc affaire à un dispositif très réflexif obligeant de fait le téléspectateur à être réflexif s'il veut se faire une opinion.

## *2.2. Une double ironie permettant à la fois de dire et de démentir*

Pour mettre en évidence la façon dont la multiplication des points de vue crée une double ironie permettant à la fois de dire et de démentir, nous nous appuyerons principalement sur l'épisode intitulé «A Chacun son image».

Le cas plaidé est le celui-ci : quatre graphistes d'apparence singulière sont renvoyés, car leurs singularités physiques sont perçues par les clients comme des signes d'incompétence. Parmi eux, figure Mattew Valt. Il s'agit d'un transsexuel dont certaines caractéristiques physiques renvoient au masculin (une barbe noire et une carrure imposante) et d'autres au féminin (il s'habille avec des vêtements féminins, porte du rouge à lèvres très rouge et une perruque blonde).

C'est l'apparente incompatibilité des caractéristiques renvoyant au féminin et de celles renvoyant au masculin qui sert de point d'appui aux marqueurs énonciatifs présentant ce personnage comme ridicule. Ces derniers sont notables lors du témoignage de Mattew Valt. Il est, en effet, présenté assis en train de témoigner au tribunal. La caméra le détaille par un mouvement partant des jambes pour remonter vers le visage. On voit dans un premier temps un corps corpulent revêtu d'un tailleur féminin d'assez mauvais goût. Avant d'avoir vu le visage, la série avertit donc le téléspectateur qu'il est en présence d'un personnage « adoptant une position absurde dont [...] [elle] n'assume pas les propos » (Maugueneau 1991 : 149), et ce par les sons accompagnant le mouvement de caméra présentant le person-



nage. Ces sonorités appartiennent à la « musique de fosse »<sup>6</sup>, sont dissonantes et rappellent certaines musiques de jeux télévisés indiquant que le candidat a perdu. Puis, on montre son visage. Il porte une barbe courte et noire, du rouge à lèvres très rouge, et une perruque blond clair. Son apparence semble alors conforme à ce qu'avaient annoncé les sonorités dissonantes : un manque d'harmonie. Puis, il explique ses motivations : « Je me sens bien en robe. C'est vraiment moi. Ça met en valeur ma féminité. Je me sens plus doux ». Ces propos renforcent le ridicule du personnage, car ils contrastent avec sa carrure très développée. Le terme « féminité » apparaît dès lors comme inapproprié, accentuant la dimension grotesque que lui confèrent ses habits féminins.

Par ailleurs, la représentation du regard porté sur lui contribue encore davantage à le présenter comme un personnage ridicule. Lorsqu'il témoigne, alternent des plans au cours desquels on le voit et des plans montrant l'expression amusée, interloquée voire choquée du jury. Comme le jury est censé représenter la société, on peut considérer qu'à travers son regard, c'est la conception que le système de valeurs dominantes a d'un tel individu qui est représenté.

Or, le fil rouge qui permet d'appréhender cette série est une bi-partition opposant les défenseurs de valeurs conservatrices avec un collectif de personnes essayant de s'en distinguer en revendiquant leur singularité et leur authenticité (Nadaud 2002 ; Nadaud-Albertini 2007a, 2007b). Les défenseurs du système de valeurs dominantes sont décrits comme des individus considérant toute manifestation d'humanité et de gentillesse comme une forme de menace. Dans « La Rivale », John, un autre avocat du cabinet, défend un homme qui a été renvoyé de son emploi d'instituteur parce qu'il dit être le Père Noël. De fait – et c'est ce qui est considéré comme important par la série – il incite ses élèves à faire preuve de générosité tout au long de l'année. La plaidoirie de John présente l'accusation comme ridicule. Il insiste sur le fait que ce sont des qualités qui ne peuvent en aucun cas nuire aux enfants. Les défenseurs des valeurs conservatrices apparaissent ainsi comme ridicules, car une caractéristique habituellement considérée comme qualifiante est ici envisagée comme motif d'exclusion.

<sup>6</sup> C'est la musique « qui accompagne l'image depuis une position off, en dehors du lieu et du temps de l'action » (Chion 2002 : 71).

Sachant que la série se moque invariablement des représentants du système de valeurs dominantes, et qu'ici elle les présente comme posant un regard narquois sur un personnage que le dispositif présente également comme ridicule, on est face à un sens qui dit et dément en même temps. On pourrait, en effet, considérer que la série dépeint Matthew Valt comme un personnage tellement ridicule qu'elle donnerait raison à des personnages qu'elle tourne habituellement en dérision. Toutefois, l'épisode se termine par une parade à travers laquelle les graphistes et d'autres personnes revendiquent leur singularité.

La seule conclusion valide est donc le recours à une double ironie : la série utilise des marqueurs de distanciation avec les deux points de vue en les présentant tour à tour comme ridicules en fonction des points d'appui étayant le jugement. Elle montre ainsi que Matthew Valt est ridicule du point de vue du système de valeurs dominantes mais que ce dernier l'est tout autant. Le sens produit devient alors indécidable et renvoie le téléspectateur à ses propres catégories d'évaluation. Même double, l'ironie conserve sa force de questionnement des points d'appui fondant les normativités. En effet, comme le sens produit est indécidable, conformément à la définition qu'en donne Dominique Maingueneau (1991), l'ironie utilisée ici « subvertit la frontière entre ce qui est assumée et ce qui ne l'est pas » (Maingueneau 1991 : 149).

Le trouble ainsi créé est intentionnel et revendiqué, puisqu'il apparaît à plusieurs reprises dans le *Guide Officiel*<sup>7</sup> (Appelo 2000). Deux extraits sont révélateurs. Jonathan Pontell, un proche collaborateur de David E. Kelley, explique :

Tout le talent de David, c'est de s'emparer d'une idée et de l'explorer sous plusieurs angles différents. [...] Dans l'acte I, [...] il va nous montrer le point de vue d'une des personnes impliquées ; dans l'acte II, il bascule sur l'autre, et quand arrive l'acte III, tout le monde se demande dans quel sens le jury va trancher, parce que plus rien n'est évident. (Appelo 2000 : 70)

<sup>7</sup> C'est un recueil de textes écrits par les producteurs. On y trouve la description de l'esprit d'*Ally Mc Beal*, celle des personnages, et des entretiens avec des professionnels ayant contribué à la création de cette fiction. *Le Guide Officiel* permet de cerner l'intentionnalité des producteurs, car c'est selon ce prisme que les textes sont sélectionnés et rédigés.

Mike Most, coordinateur des effets spéciaux, renchérit :

Beaucoup de scénaristes profitent des histoires qu'ils écrivent pour exprimer leur opinion [...] Mais David se fiche bien de l'avis auquel vous allez vous ranger ; il veut juste vous faire réfléchir. Il n'est pas du genre à dire : «Voilà ce que je pense et vous feriez bien de m'approuver parce que j'ai raison». Il montre les deux aspects du problème, et c'est au téléspectateur de choisir. (Appelo 2000 : 70)

La création d'un sens indécidable serait donc une façon de renvoyer *in fine* le téléspectateur à ses propres interrogations. En d'autres termes, ce serait à lui de constituer la signification finale.

En cela, certains épisodes d'*Ally Mc Beal* répondent à la définition qu'Umberto Eco donne de la première catégorie d'ouverture. En effet, l'épisode dispose d'une structure déjà faite lorsque le téléspectateur le voit. Son action repose alors sur sa réflexivité face à un sens volontairement ouvert.

### 3. *Loft Story*: Une fiction en *process* à l'auctorialité multiple

Concernant la télé-réalité et *Loft Story* en particulier, le téléspectateur intervient de façon directe sur le sens de l'intrigue. En effet, ce programme a été défini par la chaîne et la maison de production comme une «*fiction réelle interactive*»<sup>8</sup>. En prenant au sérieux cette expression, nous montrerons qu'il s'agit d'une innovation télévisuelle à la forme spécifique : n'étant pas écrite à l'avance, sa trame narrative est ouverte à une part d'indétermination. Nous verrons, dans un premier temps, comment différentes instances d'évaluation constituent l'intrigue progressivement. Puis, nous montrerons en quoi la télé-réalité oblige à envisager une forme d'ouverture allant au-delà de l'œuvre ouverte en mouvement.

#### 3.1. Une intrigue en *process* s'élaborant par contrefactualité à travers la négociation entre différentes instances d'évaluation

Dans *Loft Story*, la signification et la formes générales de l'intrigue s'élaborent à travers la négociation entre les évaluations de différentes instances,

<sup>8</sup> Cette citation est extraite du dossier de presse.

et reposent sur une *counterfactualité*<sup>9</sup> *en process* (l'élaboration progressive et en train de se faire de ce qui est par rapport à ce qui aurait pu être). L'intrigue générale se constitue, en effet, au fur et à mesure de l'émission par l'action conjointe de la production, des candidats et des téléspectateurs.

Le premier acte d'évaluation est celui de la production : en élaborant le dispositif matériel de l'émission, les règles du jeu, et en sélectionnant les participants, elle dessine un espace de potentialités. C'est un choix fondateur, car il dessine les contours des différents possibles de l'intrigue en devenir.

Puis, intervient le rôle des candidats à l'intérieur du Loft : par leurs actions, interactions et différentes évaluations, ils fournissent un ensemble d'événements d'importance variable et sans principe de hiérarchisation autre que la succession chronologique. Ils créent ainsi la matière brute d'un récit en devenir. Ce substrat prend progressivement la forme d'une intrigue par les évaluations successives, parallèles et conjointes de la production et des téléspectateurs.

La production se livre à une seconde évaluation qui organise le continuum d'événements indistincts : elle sélectionne ce qu'elle estime être les faits pertinents de la journée et nomme ce qui s'est passé. Cette mise en intrigue se déroule dans le cadre d'une émission quotidienne résumant en images ce que la production définit comme les moments forts de la journée. La mise en forme s'effectue selon un point de vue rétrospectif : les événements ont déjà eu lieu lorsqu'elle intervient, mais elle s'opère sur une temporalité très courte (une journée de décalage). Les événements que la production a désignés comme marquants au cours de ces différentes émissions quotidiennes font l'objet d'une autre mise en forme s'effectuant toujours selon un point de vue rétrospectif mais s'étalant sur une temporalité plus longue (une semaine). Il s'agit de l'émission hebdomadaire au cours de laquelle ont lieu les éliminations. Et enfin, l'ensemble des événements de la semaine est mis en forme une troisième fois de façon encore plus synthétique au cours d'un best of hebdomadaire programmé le week-end. Cette synthèse résume ce que la production estime être les meilleurs moments de la semaine, émission hebdomadaire du jeudi comprise. Ainsi,

<sup>9</sup> La counterfactualité repose sur le fait de « contraster ce qui est fait et ce qui pourrait être fait » (Cottureau 1999 : 169).

d'étape en étape, se dessine progressivement la forme générale du récit de *Loft Story*.

Parallèlement, sur un canal de TPS, sur un site Internet ou par téléphone, la production retransmet quasiment en direct et en continu la matière brute des événements en train de se constituer. Ainsi, en regardant la chaîne du satellite, en se connectant Internet, ou en téléphonant, les téléspectateurs peuvent être, de façon constante ou du moins fréquente, en lien visuel et/ou sonore avec ce que vivent les candidats. De cette façon, la production propose un contrepoint à ses propres évaluations et donne la possibilité aux téléspectateurs d'émettre des jugements mobilisant des points d'appui différents des siens. Elle donne ainsi aux téléspectateurs un pouvoir d'action décisif sur le cours de l'intrigue et le vécu des candidats.

Cependant, ce pouvoir n'est pas total, car il s'exerce dans les limites de l'évaluation effectuée par les candidats (chaque semaine, ces derniers désignent parmi leurs co-locataires du sexe opposé ceux qui, selon eux, doivent quitter le Loft).

Par conséquent, les différentes évaluations et les choix successifs effectués par la production, les candidats et les téléspectateurs ferment progressivement et au fil de l'émission le champ des possibles dessiné à l'origine par la production, et élaborent ensemble le récit. Cette co-constitution de l'intrigue à travers une *contrefactualité en process* a donc à voir avec ce qu'Umberto Eco (1965) appelle les œuvres ouvertes en mouvement en ce qu'il s'agit d'œuvres à achever.

### 3.2. *La fiction en process au-delà de l'œuvre ouverte en mouvement: une auctorialité multiple et des personnages-personnes*

Toutefois, le caractère spécifique de l'auctorialité dans *Loft Story* rend insuffisante l'utilisation de la notion d'œuvre ouverte en mouvement. Comme l'explique Umberto Eco (1965), dans ce type d'œuvre, l'auteur conserve le rôle prépondérant :

*l'œuvre en mouvement* rend possible une multiplicité d'interventions personnelles, mais non pas de façon amorphe et vers n'importe quelle intervention. Elle est une invitation, non pas nécessitante et univoque mais orientée, à une insertion relativement libre dans un monde qui reste celui

voulu par l'auteur. En somme, l'auteur offre à l'interprète une œuvre à *achever*. Il ignore de quelle manière précise elle se réalisera, mais il sait qu'elle restera *son* œuvre ; au terme du dialogue interprétatif, se concrétisera une forme organisée par un autre, mais une forme *dont il reste l'auteur*. Son rôle consiste à proposer des possibilités déjà rationnelles, orientées et dotées de certaines exigences organiques qui déterminent leur développement. (Eco 1965 : 34)

Autrement dit, l'auctorialité d'une œuvre ouverte en mouvement se définit par l'action d'imaginer un espace de potentialités à l'évolution déterminée.

Or, cela suppose que ces dernières soient des éléments sans libre-arbitre et sans capacité de réflexivité ou de réaction par rapport à la façon dont on les agence. *Loft Story* ne peut pas totalement correspondre à cette définition de l'œuvre ouverte en mouvement, car les possibles à organiser sont des êtres humains doués de réflexivité et d'une capacité de réaction. Celle-ci s'exprime par le fait de parvenir à adapter les règles initiales de l'émission ou par la faculté de faire des anticipations sur les choix des téléspectateurs et de vérifier par la suite si elles étaient justes ou non. La réflexivité sur la façon dont les téléspectateurs donnent peu à peu forme à l'intrigue s'observe lors de la sortie de Fabrice. Il est en couple avec Laure. Ils ont décidé d'être retenus dans les manifestations physiques de leur relation amoureuse, contrairement au couple formé par Julie et Christophe. Julie ayant été éliminée, Laure pensait que la pudeur inciterait les téléspectateurs à ne pas séparer pas leur couple. A l'annonce de l'élimination de Fabrice, perplexes, les candidats s'interrogent sur ce qui motive le vote des téléspectateurs.

La faculté de réagir aux règles imposées se constate à travers la façon dont les candidats les aménagent peu à peu sans qu'il y ait de transgression avérée du règlement. Ainsi, à l'impératif d'être filmés dans toutes les situations, y compris sous la douche, Laure répond-elle en se douchant en maillot de bain. De même, les candidats contournent progressivement la règle de l'enfermement interdisant de franchir la première porte du Loft<sup>10</sup>. La comparaison des deux premières sorties le montre. Lors de celle de

<sup>10</sup> Le Loft est séparé de l'extérieur par un sas constitué d'une porte bleue donnant sur l'extérieur et d'une porte orange permettant d'entrer dans le Loft ou de sortir dans le sas.

David, après lui avoir dit au revoir, les autres candidats lui témoignent leur soutien en l'accompagnant jusqu'à la porte du Loft, puis cherchent à prolonger cet accompagnement. Pour ce faire, ils maintiennent, de l'intérieur, la porte ouverte, leur solidarité se marquant par plusieurs mains sur la porte et Jean-Edouard passant la tête. Certains proposent d'accompagner David plus avant mais les autres répondent : « Non, non, on n'a pas le droit ». Le second départ est celui de Delphine. Mus par l'émotion, certains participants lui témoignent attachement et soutien en l'accompagnant dans le sas, mais en veillant à toujours rester extrêmement proches de la porte orange. Puis, le dos collé à celle-ci, ils regardent la jeune femme s'éloigner à reculons. Malgré leur désir d'accompagner leur camarade le plus loin possible, aucun ne s'est risqué à s'éloigner franchement de la porte orange présentée lors de l'émission de lancement comme « le point de non retour ». Cependant, certains l'ont tout de même franchie précautionneusement sans que cela n'entraîne leur exclusion définitive.

Dans *Loft Story*, on ne peut donc pas dire qu'il y ait un auteur dont le rôle prépondérant consiste à avoir prévu à l'avance toutes les évolutions possibles : la co-constitution *en process* de l'intrigue résulte d'une auctorialité multiple dont les différentes instances sont interdépendantes et interagissent.

Cette spécificité peut amener à se demander si l'on peut parler de fiction, dans la mesure où le format *en process* à l'auctorialité multiple remet en question la définition classique du personnage : un modèle déjà fait fournissant un espace d'interprétations pour la personne (un rôle déjà écrit). Dans *Loft Story*, le personnage existe mais diffère du personnage classique. Il est, en effet, à saisir, en s'appuyant sur le travail de Nathalie Heinich (2002), comme un *personnage-personne*, un personnage porteur d'une « fonction-personne ». Cette auteure définit, en effet, la personne, non pas comme « une essence », mais comme une « fonction qui, appliquée à tel ou tel être [y compris un objet] le rend insubstituable » (Heinich 2002 : 131). Dans *Loft Story* chaque personnage acquiert une fonction-personne par le lien qu'il entretient avec la personne du candidat. Le personnage est, en effet, le résultat d'une constitution collective à laquelle la personne prend part, de sorte que le personnage est indissociable de la personne. De plus, personne et personnage sont liés par la contiguïté de l'image audiovisuelle de telle sorte que celle-ci contribue à renforcer la

particularisation de la personne support du personnage, tout en authentifiant le rapport entre les deux. En effet, « l'image cinématographique ou l'image vidéo sont par définition *singulatives*, c'est-à-dire qu'elles captent ce qui est advenu à un moment donné devant la caméra et qui, en tant que tel, est singulier et unique » (Jost 1999 : 86). Comme il est ici question de personnes, et que concernant ces dernières Nathalie Heinich précise que le singulier désigne une particularité hors du commun réservée à des êtres exceptionnels par leur perfection ou leur dimension abominable (Heinich 2002), afin d'éviter la polémique sur la caractérisation positive ou négative des personnes des candidats, nous dirons que l'image audiovisuelle a une fonction particularisante. Elle capture un événement ayant eu lieu à un moment donné, de sorte qu'elle rend particulières et insubstituables les actions et les paroles de la personne support du personnage. En outre, le rapport de contiguïté transforme le personnage en indice peircien de la personne<sup>11</sup>. Personne et personnage sont alors rendus indissociables par un rapport d'authentification audiovisuelle. D'autant plus que la retransmission en direct et en continu des actions de la personne offre une possibilité de vérification. Même si cette dernière n'est pas effectuée, la savoir possible renforce le rapport d'authentification. Le personnage possède ainsi les caractéristiques définissant la particularité de la personne (les traits, la voix, la façon de s'habiller, de marcher, de réagir...) qui rend celle-ci insubstituable. Il devient alors particulier et insubstituable parce qu'il est constitué à partir d'une personne elle-même particulière et insubstituable avec laquelle il entretient un rapport d'authentification audiovisuelle. Le personnage ne peut donc exister sans le support d'une personne précise, car c'est cette dernière qui lui donne sa spécificité. Il ne peut ainsi ni faire l'objet d'une interprétation ultérieure par une autre personne, ni d'une suite, ou même d'une adaptation pour un nouveau format.

Cependant, il n'y a pas d'adéquation totale entre la personne et le personnage : d'une part, la personne n'est qu'une des instances contribuant à constituer le personnage, et, d'autre part, les autres instances constituent le personnage à partir des actes de la personne mais indépendamment de l'accord de cette dernière. Autrement dit, le personnage est une mise en

<sup>11</sup> Selon Charles Peirce (1978), le lien entre l'indice et son objet est un rapport de contact direct ayant laissé une empreinte.



intrigue constituée collectivement de la personne qui échappe en partie à cette dernière.

En s'appuyant sur Northrop Frye (1967) et Aristote (1997), Paul Ricoeur (1984) répertorie cinq modes fictionnels dont « la distribution [...] se règle en fonction d'un critère de base, à savoir la puissance d'action du héros, qui peut être, on l'a lu dans *La Poétique* d'Aristote, plus grande que la nôtre, moindre que la nôtre ou comparable à la nôtre » (Ricoeur 1984: 33). Il s'appuie sur la distinction de Northrop Frye (1967) qui définit cinq modes et les répartit en cinq colonnes.

Dans la première colonne, celle du mythe, le héros nous est supérieur par nature [...]: les mythes sont en gros les histoires des dieux. [...] Dans la deuxième colonne, celle du merveilleux [...], la supériorité du héros n'est plus de nature, mais de degré par rapport aux autres hommes et à leur milieu environnant. [...] Dans la troisième colonne, celle du mimétique élevé [...], le héros n'est plus supérieur qu'aux autres hommes, non à leur environnement, comme on voit dans l'épopée et la tragédie. [...] Dans la quatrième colonne, celle du mimétique bas, le héros n'est plus supérieur ni à son milieu ni aux autres hommes: il leur est égal. [...] Dans la cinquième colonne, celle de l'ironie, le héros nous est inférieur en puissance et en intelligence: nous le regardons de haut. (Ricoeur 1984: 33–34)

Or, concernant cette classification, Paul Ricoeur explique: « à mesure que décroît le sacré de la première colonne et le merveilleux de la seconde, on voit croître la tendance mimétique, sous la forme du mimétique élevé, puis du mimétique bas, et grandir les valeurs de plausibilité et de vraisemblance » (Ricoeur 1984: 35).

*Loft Story* se rattache au mode mimétique bas. En effet, les personnages-personnes sont présentés sous l'angle de la vie quotidienne dans ce qu'elle comporte de plus trivial, en proie à des joies, des peines, des colères, des difficultés, des espoirs... Le téléspectateur et le personnage-personne sont ainsi mis au même niveau au sens où ils partagent des expériences similaires: celles des gestes triviaux de la quotidienneté et celles des émotions que tout un chacun connaît dans sa vie.

Toutefois, les personnages-personnes possèdent une spécificité qui les distingue de toutes les autres catégories de personnages: le rapport de contiguïté, d'insubstituabilité, de particularisation et d'authentification

entretenu avec la personne ne promet au téléspectateur ni le plausible ni le vraisemblable, mais le vrai. Le lien entre la personne et le personnage-personne invisibilise donc la constitution de la personne en personnage pour proposer au téléspectateur un rapport de proximité reposant sur une humanité commune et authentifiée. La spécificité du personnage-personne est alors de faire comme si la médiation de la fiction était abolie.

Par conséquent, le principe de *Loft Story* se résume ainsi : un programme reposant sur une *intrigue en process* co-constituée par différentes instances d'évaluation, mettant en scène des personnages particuliers et insubstituables par le lien qu'ils entretiennent avec la personne qui leur sert de support sans qu'il y ait de correspondance totale entre les deux. Autrement dit, la constitution d'un personnage en fait bien une forme de fiction dont l'ouverture dépasse les deux types proposés par Umberto Eco. Les formats de télé-réalité semblables à *Loft Story* obligent alors à envisager une troisième forme d'ouverture : *la fiction en process à l'auctorialité multiple*.

#### 4. Conclusion

L'originalité des *fictions ouvertes* est de proposer des contenus concevant l'activité du téléspectateur comme une collaboration à la constitution de l'intrigue. Il est alors envisagé comme un créateur de sens et non un simple récepteur, à des degrés divers : dans le cas des *fictions ambivalentes*, la création se situe au niveau de la réflexivité, dans celui des *fictions en process*, elle concerne l'action directe sur l'intrigue.

Les *fictions ouvertes* peuvent donc être considérées comme des formats télévisuels battant en brèche les approches théoriques considérant le téléspectateur comme un être dont la passivité n'a d'égale que l'absence de capacité réflexive face à des contenus qui lui imposeraient une façon de penser.

L'idée d'un téléspectateur passif a été abondamment relayée par les travaux sur la réception des contenus médiatiques. La théorie de la seringue hypodermique d'Harold Lasswell (1973) considérait que la société de masse rendait les individus très influençables à l'injection d'idées par les médias. Le « schéma général de la communication » de Claude Shannon complété par Warren Weaver (1975) définissait la communication comme une chaîne reliant une source d'information à un récepteur. Les philoso-

phes de l'École de Francfort (1992) envisageaient les médias comme un prolongement du travail dans le divertissement faisant perdre aux individus jusqu'à la conscience de leur aliénation. Roland Barthes (1957) considérait le mythe médiatique comme une opération naturalisant l'idéologie de la classe dominante. Pierre Bourdieu (1996) dénonçait la logique de l'audimat produisant des programmes flattant l'émotion et dépolitisant le discours.

Cependant, les recherches menées autour de Paul Lazarsfeld (1948, 1955) ont montré un point essentiel : les interactions interpersonnelles ont davantage d'influence que la communication médiatique. Suivent de nombreux autres travaux prenant en considération le phénomène de constitution sociale des interprétations, de sorte que le téléspectateur a été davantage pensé comme actif.

Dans le cas des *fictions ouvertes*, le contenu même propose au téléspectateur un rôle actif. On peut donc émettre l'hypothèse selon laquelle les producteurs de ce type de fiction donnent volontairement au téléspectateur un pouvoir plus important, surtout dans le cas des *fictions en process*. En effet, ces dernières brouillent la frontière entre la réception et la production en réinvestissant directement le sens produit par le téléspectateur dans la constitution de la signification de l'intrigue (grâce au vote).

Toutefois, comme notre étude se limite à une analyse de contenu, rien ne permet d'affirmer avec certitude que ce type de fiction confère aux téléspectateurs effectifs une réflexivité ou un pouvoir accrus. Afin d'éviter de tomber dans l'écueil d'un téléspectateur tout puissant négligeant – à nouveau mais dans le sens inverse – le phénomène de constitution des interprétations sociales en déduisant du contenu l'activité du téléspectateur, il conviendrait de prolonger cet article par une étude portant sur les téléspectateurs des *fictions ouvertes*.

## Références

- ALBÉRONI, F. (1997). *Je t'aime. Tout sur la passion amoureuse*. Paris : Plon.
- ADORNO, T. (1992). *Dialectique négative*. Paris : Payot.
- APPELO, T. (2000). *Le Guide Officiel Ally Mc Beal*. Paris : Fleuve Noir.
- ARISTOTE (1997). *Poétique*. Paris : Gallimard.
- AUMONT, J. & MARIE, M. (eds.) (2001). *Dictionnaire Théorique et Critique du Cinéma*. Paris : Nathan.

- BARTHES, R. (1957). *Mythologies*. Paris: Seuil.
- BOURDIEU, P. (1996). *Sur la télévision*. Paris: Raisons d'Agir.
- CHION, M. (2002). *L'audio-vision. Son et image au cinéma*. Paris: Nathan.
- COTTEREAU, A. (1999). *Dénis de justice, dénis de réalité: remarques sur la réalité sociale et sa dénégation*. In: P. GRUSON & R. DULONG (eds.). *L'expérience du déni*. Paris: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- DEWEY, J. (1993). *Logique: La théorie de l'enquête*. Paris: Presses Universitaires de France.
- DOTTIN-ORSINI, M. (1999). *Femme fatale*. In: P. BRUNEL (ed.). *Dictionnaire des Mythes d'Aujourd'hui*. Paris: Editions du Rocher.
- ECO, U. (1965). *L'œuvre ouverte*. Paris: Seuil.
- FRYE, N. (1967). *Anatomie de la critique*. Paris: Gallimard.
- HEINICH, N. (2002). *Les objets-personnes. Fétiches, reliques et œuvres d'art*. In: B. EDELMAN & N. HEINICH (eds.). *L'art en conflit. L'œuvre de l'esprit entre droit et sociologie*. Paris: La Découverte.
- JOST, F. (1999). *Introduction à l'analyse de la télévision*. Paris: Ellipses.
- KATZ, E. & LAZARSFELD, P. (1955). *Personal Influence. The Part Played by People in the Flow of Mass Communication*. Glencoe: The Free Press.
- LASSWELL, H. (1973). *Structure et fonction de la communication dans la société*. In: F. BALLE & J. PADIOLEAU (eds.). *Sociologie de l'information et de la communication. Textes fondamentaux*. Paris: Larousse.
- LAZARSFELD, P.; BERELSON, B. & GAUDET, H. (1948). *The People's Choice. How the Voter make up his Mind in a Presidential Campaign*. New York: Duell, Sloan, and Pearce.
- MAINGUENEAU, D. (1991). *L'analyse du discours*. Paris: Hachette.
- NADAUD, N. (2002). *Ally Mc Beal. La quête de soi dans la tourmente de la démodernisation: une reconfiguration du bonheur à travers une éthique du Sujet ré-enchantée et ambiguë. Mémoire de maîtrise en information et communication*. Paris: Université La Sorbonne-Nouvelle.
- NADAUD-ALBERTINI, N. (2007a). *Ally Mc Beal ou les méandres de l'expression de soi. Médiamorphoses Hors-Série: 86–89*.
- NADAUD-ALBERTINI, N. (2007b). *Ally Mc Beal. Une enquête médiaculturelle. Comment vivre ensemble et se définir dans la seconde modernité? Questions de Communications 11: 341–361*.
- NADAUD-ALBERTINI, N. (2007c). *Ally Mc Beal: légitimer une série par l'ouverture volontaire du sens. Colloque de l'Association Internationale des Etudes et Recherches sur l'Information et la Communication à l'UNESCO, 23–25 Juillet 2007*. Paris.
- PEIRCE, C.S. (1978). *Ecrits sur le signe*. Paris: Seuil.
- RICOEUR, P. (1984). *Temps et Récit II. La configuration dans le récit de fiction*. Paris: Seuil.
- SHANNON, C. & WEAVER, W. (eds.) (1975). *Théorie mathématique de la communication*. Paris: Retz-CEPL.

