



Fiction et politique : doubles jeux

Marlène Coulomb-Gully et Jean-Pierre Esquenazi



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/mots/20680>
DOI : 10.4000/mots.20680
ISSN : 1960-6001

Éditeur

ENS Éditions

Édition imprimée

Date de publication : 15 septembre 2012
Pagination : 5-11
ISBN : 9782847883732
ISSN : 0243-6450

Référence électronique

Marlène Coulomb-Gully et Jean-Pierre Esquenazi, « Fiction et politique : doubles jeux », *Mots. Les langages du politique* [En ligne], 99 | 2012, mis en ligne le 15 septembre 2014, consulté le 01 mai 2019.
URL : <http://journals.openedition.org/mots/20680> ; DOI : 10.4000/mots.20680

Fiction et politique : doubles jeux

He [Balzac] groups a complete history of French Society from which, even in economic details (for instance the rearrangement of real and personal property after the Revolution) I have learned more than from all the professed historians, economists, and statisticians of the period together.

Engels¹

À l'origine de ce dossier de *Mots. Les langages du politique* consacré aux « fictions politiques », un constat : même s'il faut en nuancer la radicale nouveauté, le développement des fictions politiques dans un contexte national réputé frileux face à ce type de productions, est une réalité. On pense notamment à la télévision où, coup sur coup, ont été diffusés plusieurs téléfilms portant sur des personnalités ou des affaires politiques dites sensibles : ainsi des *Prédateurs*, de Lucas Belvaux, sur l'Affaire Elf, produit par Canal Plus et diffusé en 2007, ou encore de *L'École du pouvoir*, sur la fameuse promotion Voltaire de l'ENA où se côtoyèrent François Hollande, Ségolène Royal ou Dominique de Villepin, toujours produit par Canal Plus et diffusé en 2009. Durant la récente campagne présidentielle de 2012, le succès de *Borgen*, série danoise diffusée sur Arte, ou des *Hommes de l'ombre*, produite et diffusée par France 2, mettant en scène des femmes candidates et leurs conseillers en communication, confirme cette tendance.

Le cinéma aussi, après avoir paru déserté les rivages du politique, renoue avec le genre comme en témoigne l'emblématique *Conquête*, de Xavier Durringer (2011) ou *L'Exercice de l'État* de Pierre Schoeller (en 2011 également). De même la bande dessinée, avec les succès de librairie comme *La face karchée de Sarkozy* de Philippe Cohen et Richard Malka ou le célèbre *Quai d'Orsay*, de

1. Engels à Margaret Harkness, Lettre d'avril 1888, première publication à Moscou, 1953. D'autres sources donnent comme origine à cette citation une lettre d'Engels à Kantsky, datant du 26 novembre 1885.

Christian Blain et Abel Lanzac, dont il sera d'ailleurs question dans ce dossier. La présidentielle de 2012 a fait exploser le genre avec la publication de titres sur tous les candidats ou presques².

Cette visibilité, à travers une thématisation explicite (le terme *politique* est ici compris dans son sens restreint de « mise en scène de professionnels de la politique ») et des médias très exposés, ne doit pas masquer que le roman ou le théâtre – pour se limiter à ces formes d'expression – sont également très productifs en la matière³, mais contribue fortement au sentiment d'un renouveau des fictions politiques.

Pourquoi cet actuel renouveau ? Notons tout d'abord qu'un grand nombre d'auteurs sont des *insiders*, pour emprunter au jargon contemporain : des journalistes ou des politiques qui ressentent le besoin d'exprimer leur vérité sous le masque de la fiction, ce qu'ils ne pourraient effectuer (ou considèrent ne pas pouvoir effectuer) dans l'exercice « normal » de leur métier ou compte tenu de leurs fonctions. Eva Joly, candidate à la présidentielle de 2012 et ancienne magistrate, auteure avec Judith Perrignon des *Yeux de Lira* (Paris, Les Arènes, 2011), Dominique Paillé, ex-conseiller de Nicolas Sarkozy et auteur de *Panique à l'Élysée* (Paris, Grasset, 2011) ou encore Jean-Louis Debré, président du Conseil constitutionnel, avec *Jeux de haine* (Fayard Noir, Paris, 2011), ne disent rien d'autre lorsqu'ils évoquent la plus grande liberté donnée par un texte de fiction, pour évoquer une vérité impossible à dire dans le cadre d'un discours réputé vrai. « Comme président du Conseil constitutionnel, je ne peux pas m'exprimer directement sur la vie politique, mais je peux écrire des romans ! » explique ce dernier⁴.

L'hypothèse que l'écriture de fiction comblerait les vides de l'information est suggérée par Mathieu Kassovitz interrogé sur son film *L'ordre et la morale* (sorti en novembre 2011) sur l'affaire de la grotte d'Ouvéa : « Le cinéma devrait s'approprier le travail d'enquête, de réflexion, de mise en perspective historique que tant de journalistes ne font plus parce qu'en vingt-quatre heures ils ont trois scoops à couvrir. Surtout dans un pays où les patrons des deux plus importants groupes médiatiques dînent avec Nicolas Sarkozy dans un restaurant chic le jour de son investiture. »⁵ L'incapacité des journalistes à rechercher et à dire « la vérité » pour des raisons matérielles ou d'autocensure expliquerait la place prise aujourd'hui par la fiction dans le travail d'intelligibilité du réel.

2. *Ségo, François, papa et moi*, d'Olivier Faure (Paris, Hachette Littérature) ; *La gauche ! Primaires Académie, soixante ans de franchises camaraderies*, de Pascal Gros, Pierre Boisserie et Frédéric Ploquin (Paris, Éditions 12 bis) ; *La gauche bling-bling* d'Aymeric Mantoux, Benoît Simmat et Philippe Bercovici (*idem*) ; *La vie secrète de Marine Le Pen*, de Caroline Fourest et Jean-Christophe Chauzy (Paris, Drugstore) ; *J'aurais voulu faire Président*, de Thomas Legrand (12 bis), etc.
3. On pense en particulier à *La chute d'une nation* de Yann Rezeau, à la Manufacture des Abbesses à Paris, ou à *René l'énergé*, mis en scène par Jean-Michel Ribes au théâtre du Rond-Point, également à Paris, qui connaissent l'une et l'autre un grand succès.
4. *Le Monde des Livres*, 10 juin 2011.
5. Cité dans *TéléObs*, 23 octobre-4 novembre 2011, p. 7.

Prospérant sur les non-dits du discours d'information, la fiction finit par apparaître plus vraie et plus crédible que celui-ci, cette inversion paradoxale des polarités étant renforcée par les opérations de *storytelling* et de scénarisation de la vie politique qui ont contribué à masquer ce que les citoyens continuent de percevoir comme la réalité du pouvoir, en même temps qu'à brouiller les frontières entre les genres.

Ces raisons conjoncturelles rejoignent des raisons plus profondes et/ou « scientifiques » concernant la réhabilitation des vertus heuristiques de la fiction. Engels, dans le texte cité en exergue, pointait la supériorité de Balzac sur les historiens, les économistes et les statisticiens dans le travail de compréhension du réel. Or il semble que l'on redécouvre aujourd'hui les vertus heuristiques de la fiction en règle générale. Ainsi de l'histoire (voir le récent numéro de la revue *Débat* consacré à « l'histoire saisie par la fiction »)⁶, mais aussi de domaines qui semblent plus éloignés de ses terres familières, comme le monde scientifique : la science-fiction y apparaît alors comme un outil d'investigation permettant de tester des hypothèses⁷.

Les « courts-circuits » suscités par certaines fictions ont aussi attiré l'attention sur la porosité des frontières entre le « dire vrai » et le récit fictionnel, dont le célèbre épisode de *La Guerre des mondes* d'Orson Welles, diffusé en 1938, reste le symbole. Plus proche de nous, « Terminus pour l'euro », fiction politico-financière publiée dans *Le Monde* durant l'été 2011, qui fut accusée d'avoir contribué au décrochage de la Société générale en bourse, ou la réception du faux journal télévisé diffusé en 2006 par la RTBF et annonçant fictivement la fin de la Belgique (il en sera également question dans ce dossier), nous rappellent que le départ entre fiction et réalité n'est pas toujours facile à faire. Ils soulignent que cette distinction ne tient pas aux thèmes, aux supports et aux auteurs, qui peuvent être identiques dans les deux cas : on a vu plus haut que des journalistes, dont la notoriété est fondée sur leur travail d'investigation, ou des professionnels de la politique, sont aussi auteurs de fiction ; on sait que *Le Monde*, support d'information par excellence, publie dans ses colonnes et sous la plume de ses propres journalistes des fictions politiques : que ceux-ci aient écrit sous des pseudonymes (« Cassiopée » – en réalité Françoise Fresoz et Pascale Robert-Diard, auteures du « Roman d'un procès » consacré au

6. *Le Débat*, n° 165, mai-août 2011.

7. On pense en particulier aux travaux de Frédérique Ait-Touati, qui montre qu'« Entre le tournant copernicien négocié par Kepler et Galilée (la Terre tourne autour du Soleil) et la rupture opérée par Newton (le monde est régi par des lois universelles), la vision directe et les premiers télescopes ne suffisent pas à l'exploration des lointains. L'inaccessibilité de ces nouveaux objets de la connaissance suppose des techniques d'écriture pour décrire l'invisible et dire l'inconnu des mondes cosmologiques. » Et elle poursuit : « La fiction joue donc un rôle central : en dépassant les limitations du réel observable, elle permet de substituer une nouvelle image mentale du cosmos à l'ancienne, elle forge un point de vue inédit d'où décrire l'univers ; elle fournit à la science les textes les plus efficaces dans la transformation des représentations du cosmos. » (Ait-Touati, 2011, texte introductif)

procès fictif de Jacques Chirac et publié dans *Le Monde* à l'été 2010 –, ou « Philae » – en réalité Florence Autret, journaliste française, correspondante à Bruxelles de *La Tribune* et auteure de « Terminus pour l'euro ») ne change rien à l'affaire⁸. Le réalisme, voire l'hyperréalisme, qui caractérise nombre de fictions contemporaines, ajoute à la confusion et explique pour partie les phénomènes de brouillage entre des registres de véridiction en principe distincts⁹. Ces « courts-circuits » où le récit fictionnel est lu comme porteur d'un dire vrai et engendre des effets retour sur la réalité, soulignent la primauté et la complexité du cadrage doxique, générique et institutionnel dans la réception de ces productions. Comment en effet caractériser la fiction politique ?

Le récit d'événements fictifs n'est pas authentifié par sa valeur de vérité comme le récit d'événements vrais : dès que nous avons compris que nous nous trouvons devant un récit de fiction, nous n'exigeons plus qu'il se conforme aux règles induites par notre savoir sur la réalité. On pourrait être tenté de conclure que le récit de fiction peut « tout » se permettre : se situer dans un monde aux caractéristiques les plus étranges, ou déroger au principe de non-contradiction. Notre expérience des récits fictionnels dément cette conclusion. Nous le savons depuis Aristote, un récit fictionnel se doit d'être « vraisemblable », c'est-à-dire d'obéir à des principes de cohérence que le récit impose dès ses premières lignes. Aussi l'auteur de la fiction a-t-il recours à ce que Thomas Pavel appelle une *base* : tout récit fictionnel évoque immédiatement un monde déjà connu du lecteur afin de faciliter la lecture (Pavel, 1988). Ce monde peut être une certaine réalité (New York aujourd'hui, la guerre d'Algérie, la situation politique, la crise financière, etc.) ou un monde fictif comme celui des chevaliers de la Table Ronde ; mais il doit offrir des repères sûrs au destinataire fictionnel afin de servir de décor au développement de la « structure saillante », c'est-à-dire aux personnages inventés du récit et aux événements qu'ils « vivent ».

Cependant, un accord entre les lecteurs d'une fiction concernant l'intérêt de celle-ci n'est jamais certain, comme on l'a vu avec les « courts-circuits » évo-

8. Publiée en pleine crise de la dette, la série politico-financière *Terminus pour l'euro* fut prise pour argent comptant (pour ainsi dire) par un certain nombre de lecteurs, au point d'être accusée d'avoir contribué au décrochage de la Société Générale en bourse, au cours de ce même mois d'août. Parmi les raisons mentionnées comme pouvant être à l'origine de la chute des actifs de la banque, est cité un article du tabloïd britannique le *Daily Mail*, mentionnant une possible faillite de celle-ci. Interrogé sur ses sources, le tabloïd aurait fait état de la lecture erronée de la fiction politique publiée dans *Le Monde*. Vrai ou faux, peu importe, l'essentiel étant qu'ait pu être mise en avant la lecture référentielle d'une fiction réaliste au point que ses lecteurs aient pu la confondre avec une information.
9. Notons à cet égard le « retour du réel » dans le roman contemporain, souligné dans tous les travaux de critique littéraire. Cet « effet retour » s'accomplit alors que durant des décennies, le réel a eu fort mauvaise presse. On se souvient du nouveau roman et du structuralisme dont les efforts conjugués ont eu pour effet, dans les années soixante / soixante-dix, de bannir toute « illusion référentielle », pour reprendre l'expression célèbre de Roland Barthes, remisant narrateur, narration, personnages et intrigue au rang des vieilleries tandis que, le monde étant écriture, l'art devenait discours et la littérature textuelle.

qués ci-dessus. Le déploiement de l'univers fictionnel dépend en effet de la lecture du récit par son destinataire qui imagine, au fur et à mesure de sa lecture et des indications données par le texte, la trame de l'univers fictionnel. L'interdépendance des trois instances nécessaires à ce déploiement – le texte fictionnel, l'univers fictionnel et le destinataire (lecteur, spectateur, etc.) de la fiction – rend fluctuante l'évaluation. La littérature sur le sujet donne d'innombrables exemples tous plus intéressants les uns que les autres. Citons seulement celui de Jacqueline Bobo qui, interrogeant des femmes noires à propos de leur lecture du film *The Color Purple*, montre que ces femmes, à l'opposé de leurs maris, jugent que l'univers fictionnel proposé est cohérent et juste quant à la description des femmes et des hommes afro-américains (Bobo, 1995).

Dernière question définitionnelle à évoquer : quand une fiction est-elle « politique » ? Une première réponse, la plus simple, consiste à dire qu'une fiction est politique quand sa « base » est politique, quand elle prend pour « décor » un univers réel politique. Aux États-Unis, la série *The West Wing*, diffusée sur ABC de 1999 à 2006, a suscité de très nombreux commentaires et ouvrages sur la mise en scène de la vie politique à laquelle elle donnait lieu, dans l'aile ouest de la Maison blanche (d'où son titre) et sous un gouvernement démocrate rappelant à bien des égards celui de l'administration Clinton... ou anticipant celui de Barack Obama (Rollins, O'Connor éd., 2003, etc.). Bien sûr, cet univers politique peut être traité d'innombrables façons : *Dr. Folamour* proposait une version parodique du fonctionnement des autorités. Dans cette perspective, qui ne préjuge pas de l'intérêt du récit fictionnel, il est possible de constater que la fiction « parle de » la politique.

On peut aussi répondre qu'une fiction est politique quand elle joue un rôle politique pour ses lecteurs ou une partie de ses lecteurs : ceux-ci jugent qu'ils sont interpellés politiquement par le récit fictionnel. Jonathan Gray, dans son étude sur une population étudiante amatrice de la série *The Simpsons*, observe que pour une bonne partie de ces derniers, la série constitue un pamphlet politique contre la société américaine (Gray, 2005). Janice Radway, interrogeant les lectrices de livres Harlequin – romans sentimentaux « à l'eau de rose » – d'une petite ville américaine, découvre que lire ces ouvrages a permis à une bonne part de celles-ci de mieux comprendre leur situation sociale et politique au sein de la société (Radway, 1991). Les spécialistes ne sont pas en reste : citons seulement Kracauer qui, dans son célèbre ouvrage *De Caligari à Hitler*, examine des films comme *Das Cabinet des Dr Caligari* ou *Dr Mabuse, der Spieler* et juge qu'ils constituent une description de l'état politique de l'Allemagne du début des années vingt (Kracauer, 1973).

La distinction proposée par Claude Lefort peut permettre de clarifier et de penser la distinction entre ces deux types de réponses. Le philosophe différencie en effet *le* politique de *la* politique : la seconde concerne l'activité politique, celle des politiciens professionnels et des mondes politiques ; le premier

« se révèle ainsi non pas dans ce qu'on nomme l'activité politique, mais dans ce double mouvement d'apparition et d'occultation du mode d'institution de la société » : le politique se reconnaît notamment à travers la formation d'espaces publics comme lieux d'une réflexion politique. Quand une fiction a pour base un univers politique, on peut dire qu'elle traite de *la* politique. Quand sa lecture ou sa « spectature » ouvre un espace de réflexion politique pour un public, elle entre dans le domaine *du* politique. Il est évidemment plus simple de reconnaître les fictions de *la* politique, puisqu'il s'agit alors d'une thématique explicite – c'est le cas de la majeure partie des productions évoquées au début de ce texte introductif. En revanche, les fictions *du* politique ne se révèlent pas au premier coup d'œil : la lecture politique est plutôt ici un potentiel du texte fictionnel, qui peut ou non être corroboré par ses destinataires. L'étonnement de la sociologue Ien Ang quand elle s'aperçoit que des téléspectatrices amatrices de la série *Dallas* emploient la série pour décrypter des rapports sociaux contemporains donne la mesure de l'incertitude en la matière (Ang, 1991). Et c'est bien ce dernier sens du concept de *politique*, employé au masculin, qui a suscité le plus grand nombre de propositions pour ce dossier de *Mots. Les langages du politique*, alors que l'actualité des « fictions politiques » au sens restreint du terme évoquée plus haut nous faisait attendre l'inverse.

Quel parcours de lecture privilégier au sein de ce dossier ? L'opposition entre ces deux sens du concept de politique (sens large *du* politique / sens restreint de *la* politique) aurait pu être une entrée, abandonnée en raison du déséquilibre des contributions sur ce plan. Un parcours en fonction des « supports », qui aurait regroupé les analyses portant sur la bande dessinée ou celles sur la télévision, etc., aurait aussi été possible, bien que peu éclairant à notre sens. Nous avons finalement choisi d'entrer dans ce dossier par le décryptage qu'effectue François Provenzano du faux journal télévisé diffusé par la RTBF en 2006 et annonçant fictivement la fin de la Belgique, qui constitue une excellente introduction aux questions posées par la fiction politique : comment ce mensonge télévisuel a-t-il pu être reçu comme une information, en dépit de la présence d'« indices de fiction » évidents ? La prise en compte des liens entre la parole argumentée et « les cadres doxiques, génériques et institutionnels » dans lesquels elle s'inscrit sert de matrice à cette analyse.

Puis nous partons pour les États-Unis, ceux-ci ayant sans surprise suscité plusieurs propositions, ce qui confirme l'efficacité du *soft-power* culturel. Le cinéma de Spike Lee est l'objet de l'interrogation de Valérie Bonnet et de Patrick Mpondo-Dicka, moins dans sa dimension politique, évidente, que dans la façon dont la fictionnalisation contribue à la construction de cette dimension politique. La réflexion de Camille Baurin nous transporte quant à elle dans l'univers des *comics* : son analyse de la réinterprétation fictionnelle de l'histoire à travers le procédé « uchronique » (qui consiste, à partir d'un événement

connu, à imaginer une autre suite à l'Histoire) et ses « super-héros », aborde de front des questions centrales pour notre problématique.

Retour vers les productions européennes tout en restant dans l'univers de la bande dessinée, avec l'analyse par Sébastien Ségas de « Quai d'Orsay » : ce gros succès de librairie se présente comme un récit à clé mettant en scène le personnage de Dominique de Villepin et constitue dans notre dossier le seul exemple de fiction « politique » au sens restreint du terme, c'est-à-dire mettant en scène des professionnels de la politique.

Les contributions de Benoît Lafon et de Céline Bryon-Portet, qui s'intéressent l'un et l'autre à la politique de fiction de France 3, nous ramènent à la télévision, à travers près d'un millier d'épisodes de *Plus belle la vie* pour celle-ci, et un ensemble de séries (*Louis la Brocante*, *Famille d'accueil* et *Un village français*) pour le premier. La construction des problèmes publics à laquelle procèdent ces séries apparaît comme relevant d'une idéologie cohérente qui fait de la chaîne publique un acteur au service d'objectifs politiques privilégiant le vivre ensemble.

L'analyse par Nelly Quemener de la série *Inside Jamel Comedy Club* et des commentaires qu'elle a suscités sur YouTube clôt ce dossier sur une note qui, pour être humoristique, n'en pose pas moins des questions éminemment politiques à travers les jeux sur les stéréotypes liés à l'identité des individus et des groupes.

Références

- AÏT-TOUATI Frédérique, 2011, *Contes de la lune*, Paris, Gallimard.
- ANG len, 1991, *Watching Dallas*, Londres, Routledge.
- BOBO Jacqueline, 1995, *Black Women as Cultural Readers*, New-York, Columbia University Press.
- GRAY Jonathan, 2005, *Watching with the Simpsons*, New York, Londres, Routledge.
- KRACAUER Siegfried, 1973, *De Caligari à Hitler*, Lausanne, L'Âge d'homme.
- PAVEL Thomas, 1988, *Univers de la fiction*, Paris, Le Seuil.
- LEFORT Claude, 2001, *Essais sur le politique. XIX^e-XX^e siècle*, Paris, Le Seuil (Points).
- RADWAY Janice, 1991, *Reading the Romance*, Londres, The University of North Carolina Press.
- ROLLINS Peter C., O'CONNOR John E. éd., 2003, *The West Wing. The American Presidency as Television Drama*, New York, Syracuse University Press.