L'Empire du faux

Sémiotique de la feintise cinématographique

François Jost

Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/narratologie/6830>

DOI: 10.4000/narratologie.6830

ISSN: 1765-307X

Publisher

LIRCES

Electronic reference

François Jost, « L'Empire du faux », *Cahiers de Narratologie* [Online], 26 | 2014, Online since 11 September 2014, connection on 02 May 2019. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/6830> ; DOI : 10.4000/narratologie.6830

This text was automatically generated on 2 May 2019.

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

L'Empire du faux

Sémiotique de la feintise cinématographique

François Jost

- 1 Les théories du cinéma se sont beaucoup occupées de la fiction, un peu moins du documentaire, et très peu de ce territoire – peut-être le plus vaste – qui s'étend de l'une à l'autre, et que j'appelle le champ de la feintise. Pourtant, c'est sans doute là que les médias naissants, encore libres de leurs mouvements et peu préoccupés des questions d'auteur ou de frontière, s'expriment avec le plus de jubilation.
- 2 De quoi s'agit-il ? À l'origine, le terme de *feintise* a été introduit par la narratologue K. Hamburger pour qualifier la situation très particulière des genres littéraires à la première personne. Tout récit assumé par un *je* évoque irrésistiblement « un sujet d'énonciation déterminé, individuel, donc "historique" au sens le plus large, un "Je-origine" réel¹. Rien ne distingue formellement d'ailleurs un roman à la 1^{re} personne d'une autobiographie, au point que, malgré tout ce que nous pouvons savoir de la *Recherche du temps perdu*, il est difficile de nous départir de l'idée que la première phrase du roman – le fameux « Longtemps je me suis couché de bonne heure » – nous rend compte de l'expérience de Proust, et non de celle d'un narrateur inventé, fictif.
- 3 Dans ces conditions, l'utilisation du Je nous abuse comme les raisins peints par Zeuxis abusent les oiseaux : de même que la peinture ne renvoie pas, en l'occurrence, à des objets fictifs (les grains de raisin font partie de notre univers), mais qu'elle *trompe l'œil* par sa capacité à *feindre* le réel, le récit à la première personne provoque chez le lecteur le sentiment de se trouver face à une histoire vécue, qu'on le lise ou qu'on l'écoute. Pour qualifier cette zone intermédiaire entre la fiction, qui ne s'exprime bien qu'à la troisième personne, et le récit factuel, K. Hamburger propose le terme de *feintise*².
- 4 La feintise, on le comprend, est bien différente de la fiction : alors que celle-ci construit un monde possible, qui est plus ou moins *comme* notre monde, la feintise fait passer pour authentique un discours qui ne l'est pas, elle fait *comme si* ; elle est « une simulation, en quelque sorte apocryphe, d'autobiographique authentique³ ». Il m'est apparu, depuis quelques années déjà, qu'il était très fructueux, s'agissant de tout phénomène audiovisuel (cinéma et télévision) de repartir de ce concept, de le travailler en extension et en compréhension, pour comprendre des phénomènes qui sont au croisement de la

démultiplication, de la sérialité, de l'itérativité et de la contrefaçon. Comment ? C'est ce que je vais essayer d'expliquer.

- 5 Dès que l'on met en cause la suprématie de l'analogie, qui guide moult réflexions sur le cinéma depuis la sémiologie metzienne, et que l'on substitue au paradigme saussurien le paradigme peircien, l'image en tant que signe, *representamen*, peut être envisagée sous trois aspects, qui sont aussi trois relations pragmatiques du signe à l'objet :
 - 6 - en tant qu'icône, elle renvoie bien au motif ou au monde, comme le postule la vieille problématique de l'analogie ;
 - en tant qu'indice, elle renvoie à une source, à une origine machinique ou anthropomorphique. Source machinique, quand l'image ne semble due qu'à la seule machine, ce qui fut le cas avant 1910, avec ces tourneurs de manivelle purement transparents aux yeux de leurs contemporains, et avant 2010 avec les caméras de surveillance réparties dans les lieux publics. Source anthropomorphique quand est attribuée à la fabrication de l'image diverses intentionnalités (discursives, narratives) ou qu'y sont décelées des traces corporelles (énonciation filmique).
 - 7 En termes peirciens, l'interprétant de la feintise est l'axe vrai-faux. Le propre de ces images qui miment une authentique relation à leur objet est, en effet, de pouvoir être prises à la lettre (= vraies) ou d'être décelées comme trompeuses (= fausses). Contrairement aux allégations de la première sémiologie, les images n'ont jamais circulé seules – sans commentaires, sans affiches, sans étiquettes, titres ou labels. L'unité de sémantisation est le genre. Dans cette perspective, j'ai avancé ces dernières années que tout genre télévisuel et, conséquemment, tout programme et toute image télévisuelle, est interprété en fonction de l'un de ces trois mondes :
 - soit il est renvoyé au *monde réel*, notre monde. Ce qui est le cas pour les émissions tenant de vraies assertions sur le monde et nous donnant des informations pour en améliorer notre connaissance – ou qui le prétendent. En dernière instance, ces émissions relèvent d'un exercice de la preuve ;
 - soit il est renvoyé à un monde mental, le *monde fictif*, caractérisé essentiellement par le fait que sa vérité tient d'abord à sa cohérence interne (le vraisemblable) ;
 - soit il se renvoie à lui-même : si l'on suit notre définition du genre comme promesse d'une relation à un monde, il faut ajouter en effet un troisième terme. Nous avons envisagé jusqu'à présent « deux manières de faire des mondes » : soit faire référence à notre monde – ce qu'il est convenu d'appeler la réalité –, soit faire référence à un monde mental. Dans les deux cas, les signes visent une certaine transparence, surtout s'agissant d'images et de sons : ils prennent moins d'importance que ce qu'ils montrent. Mais il peut arriver que le signe renvoie à lui-même, de façon *sui-réflexive*, tout en renvoyant à un objet. Cette « transparence-cum-opacité », comme disent les linguistes, se définit par le fait que le signe, « ni transparent ni opaque est à la fois transparent et opaque, il se réfléchit dans le même temps qu'il représente quelque chose d'autre que lui-même⁴ ».
 - 8 Cet affichage du signe comme tel (par exemple, du décor) rejoint l'un des traits définitoires du jeu – et c'est d'ailleurs bien ce que lui reprochent certains. En effet, selon le Larousse, le jeu est « une activité physique ou intellectuelle non imposée et *gratuite* [mes italiques], à laquelle on s'adonne pour se *divertir*, en tirer un *plaisir* ». Pour cette raison je parle de *monde ludique*.
 - 9 Ce mapping permet d'engendrer un classement sémiotique des diverses tromperies audiovisuelles, que je ne pourrai détailler dans le cadre de ce rapide exposé⁵. À quelles

conditions peut-il nous aider à penser des phénomènes cinématographiques, notamment dans le cadre du début du XX^e siècle, c'est ce que nous allons voir à présent.

Signes du monde

Monde réel

- 10 L'un des premiers films à poser un problème aux historiens du cinéma comme aux narratologues, *La Sortie des usines Lumière*, a-t-il été répété, mis en scène ? Et, du même coup, est-il un récit ? Un documentaire ou la première fiction cinématographique ? La découverte des trois versions de cette *Sortie* convainc en tout cas qu'au début était le multiple... Pour penser ce phénomène, la vieille opposition documentaire/fiction, souvent schématisée en Lumière vs Méliès, est très insuffisante. Que cette vue soit arrangée n'autorise pas à la mettre du côté du fictif : même quand la caméra n'était pas là, les ouvriers devaient sortir de l'usine... En creux, cette scène singulative contient une série qui se répétait quotidiennement. Que cette bande de 50 secondes commence par l'ouverture des portes et finisse par leur fermeture n'implique pas que le profilmiq ue soit purement inventé ou faux. Tout au plus peut-on suspecter les acteurs improvisés de faire un peu attention à leur démarche, à leur tenue ou à leur coiffure...
- 11 À l'instar de la feintise littéraire, la feintise audiovisuelle est d'abord cet acte qui donne l'allure du vécu au document. Comment ? En lui conférant l'apparence du témoignage.
- 12 S'appuyant sur la valeur indicielle de l'image, le premier type de (faux) témoignage se donne pour le témoignage d'un *filmeur* qui aurait saisi des gestes ou des événements qui auraient pu se produire aussi bien en son absence, comme si son enregistrement était « sur le vif ». L'opération consiste à faire passer une disposition plus ou moins

intentionnelle de la réalité, c'est-à-dire du *profilmique*, pour un état du monde *afilmique* : je parle, en conséquence, de *feintise profilmique*.

- 13 Il ne s'agit pas de construire un monde possible, comme la fiction, mais de montrer du *probable*. En admettant même que *La Sortie des usines Lumière* ait été mise en scène, elle ne devait pas être éloignée de la réalité quotidienne dont témoigne le film. Que *La Sortie des usines Lumière* ait été organisée ou refaite ou que les gestes de Nanook aient été mis en scène n'empêchent que la singularité indicielle qu'a captée le film est de l'ordre du *probable* : elle concentre une scène répétée quotidiennement, dont le filmeur a pu être témoin à de multiples reprises. Cette répétition plausible, cette première figure du multiple, est une *feintise itérative*.
- 14 La feintise est exemplaire de l'axe vrai-faux : ou elle marche, et elle est reçue comme une image prise sur le vif ; ou le spectateur, attentif, en déduit sa fausseté à partir d'inférences déduites d'indices divers, comme l'attitude des sujets profilmiques, qui ne semblent pas surpris par la présence de la caméra, par la structuration trop ordonnée de la vue, etc.
- 15 Un second stade de la feintise consiste à faire passer pour vécu ce qui est de l'ordre de la fiction. De même que l'écrivain écrivant son roman à la 1^{re} personne suscite un inévitable effet de réalité, ces films trompent sur le statut ontologique de l'événement montré, en faisant passer pour fiction le vrai. On en trouve l'embryon dans *How it feels to run over* (Hepworth, 1900), où la place de la caméra simule un écrasement, tout en l'ancrant dans le corps d'un enfant par le biais d'une inscription sur un fond noir étoilé : « Oh mother will be pleased ! » [Je rappelle que ce film montre une automobile fonçant sur la caméra]. Plus fondamentalement, le cinéma des débuts a érigé cette feintise diégétique en genre avec les actualités reconstituées, que Claretie définissait d'ailleurs de la façon suivante : « Quand on n'a pas la réalité sous les yeux, on *truque* la vérité et on fabrique de l'histoire avec des figurants de théâtre ». Selon l'attention du spectateur au profilmique, l'événement sera pris à la lettre ou non. Selon aussi que la reconstitution aura été habile ou non⁶.
- 16 Cette feintise n'a rien perdu de son efficacité. Qu'on se souvienne du récent *Blair witch project*, dont le succès tient à n'en pas douter tout autant à l'histoire (des jeunes perdus dans une forêt et confrontés à des sorcières) qu'à la croyance dans l'authenticité du document. On est certes prêt du mensonge, qui consiste à faire prendre une image pour ce qu'elle n'est pas. Un exemple originel ? La fausse exécution d'un condamné à mort par une chaise électrique, présentée par Edison comme vraie.

Monde fictif

- 17 Le trucage imperceptible a ceci de commun avec la feintise qu'il n'est pas fait pour être vu. Dans l'univers du *comme* qu'est la fiction, il appartient au territoire de l'illusion et de la simulation. À ce titre, peu importe la façon dont il est produit, au tournage, en postproduction, par effets spéciaux ou numériques. Le trucage est une tromperie des sens au service du plaisir des spectateurs et à la gloire du cinéma : cascadeurs, nuit américaine, doublure, trompe-l'œil... on n'en finirait pas de dresser la liste des trucages profilmiques qui fondent l'illusion filmique. La multiplication indéfinie des trucages imperceptibles découle de l'iconicité très imparfaite des images cinématographiques qui, comme le dit Chateau, sont en certaines circonstances moins iconiques que la peinture⁷.

Monde ludique

- ¹⁸ L'ironie, dit Bergson, consiste à énoncer « ce qui devrait être en feignant de croire que c'est précisément ce qui est⁸ ». Ainsi, quand on lance à sa fille qui vient de casser deux verres à cinq minutes d'intervalle « Toujours aussi adroite ! », on affirme un jugement sur la réalité, qui dit exactement l'inverse de ce que l'on pense, ce qui fait dire à Genette que « l'ironie fonctionne comme une antiphrase factuelle » dans laquelle le locuteur *feint* de croire une réalité dont il se moque en fait⁹ ». Voici encore l'un de ces procédés où le faux prend l'allure du vrai et qui prête à mésinterprétation. Tout orateur maniant volontiers l'ironie a expérimenté combien ce procédé passe mal à l'écrit. Sans ses indices para-verbaux (mot « appuyé », clin d'œil, etc.), le second degré, comme on dit, peut d'ailleurs échapper à celui qui en est le témoin ou la victime. Pour éviter l'ambiguïté, la langue dispose aussi de « modalisateurs » qui attirent l'attention sur les véritables intentions du locuteur, par exemple, « À Berlin, les nageuses allemandes ont véritablement coulé¹⁰ ».
- ¹⁹ L'image peut-elle être ironique par elle-même et affirmer le contraire de ce qu'elle montre ? Comme pour le mensonge, un tel résultat semble difficile à obtenir, s'agissant d'un médium dont le propre est d'affirmer¹¹, voire d'attester¹². Néanmoins, Metz en donne un bon exemple à propos d'une célèbre séquence de *La Ligne générale* : « La kolkhozienne et l'ouvrier ont enfin réussi à secouer l'inertie des bureaux et sont sur le point d'obtenir la signature nécessaire à l'achat de leur tracteur ; les services ministériels, qu'on avait vus jusqu'ici somnolents, presque endormis, vont soudain s'animer (grâce à l'accélééré) d'une fébrile activité qui aboutit en un clin d'œil à la précieuse signature¹³ ». Et Metz de conclure : « Le film a voulu plaisanter de cette rapidité si soudaine, il l'a *ironiquement* exagérée : voilà qui est intention et qui revient à l'énonciation. » L'accélééré est bien, en l'occurrence, un modalisateur qui indique au spectateur que ce qui est montré n'est pas à prendre à la lettre. Ce procédé est encore abondamment utilisé par les journalistes qu'ils veulent suggère que X ou Y est, par exemple, un homme pressé.

Signes de l'auteur

Authentifiant et fictif

- 20 Construire une image comme signe de l'auteur, c'est la renvoyer à sa source plutôt qu'au monde, établir un lien de contiguïté entre l'œil qui a vu ou le nom qui la signe, selon que le document tire sa légitimité d'une parole quotidienne, une parole qui passe, par opposition à cet auteur qui a fonction de fonder les œuvres qu'on lui attribue (je renvoie, sur cette distinction, à Foucault¹⁴).
- 21 Passons sur le faux témoignage, qui consiste à faire croire qu'il existe un lien oculaire entre l'image et celui qui en parle, pour nous arrêter sur la question du plagiat. Aligné sur le modèle littéraire, il suppose deux choses : d'une part, la reconnaissance de tel document comme œuvre ; d'autre part, la référence explicite à un nom d'auteur. Le but ultime étant de démultiplier l'auteur autour de l'unicité d'une œuvre. Pour un art largement autographique comme le cinéma, on ne peut guère faire que des imitations : devant l'impossibilité de capter la même lumière, le même acteur, le même maquillage, etc., que ceux qui servent de matériaux à telle ou telle séquence, le plagiaire ne peut que reproduire la structure allographique du scénario. Le plagiat complet d'une séquence reviendrait à l'emprunter sans la citer et à l'insérer dans un film existant, ce qui ne peut se faire sans démarcation apparente.
- 22 Une époque dans laquelle le film peut s'identifier à une vue ou à quelques tableaux en noir et blanc dans une lumière diffuse offrirait un terrain favorable au plagiat... Encore aurait-il fallu pour que les plagiaires y fleurissent que l'auteur fût une valeur en tant que telle... ce qui, nous le savons ne fut pas le cas avant 1910. Seul Méliès réunissait de concert ces trois conditions : un scénario, une œuvre brève et une identité auctoriale forte...

- 23 La plupart du temps, la multiplicité de l'auteur prend une autre forme dans le cinéma des débuts : *l'alias*, qui consiste à ancrer dans un seul nom, l'éditeur, des films réalisés par plusieurs (aujourd'hui, on rencontre une situation comparable à la télévision pour l'écriture des séries). Plagiat et alias sont des phénomènes qui touchent plutôt la fiction que l'authentifiant pour des raisons avancées plus haut : la vue étant essentiellement autographique en tant que photographie animée, elle se prête peu au plagiat, celui-ci nécessitant, comme on l'a vu, une part d'allographie (en l'occurrence, au niveau du scénario).

Ludique

- 24 Contrefaire l'auteur pour rire atténue l'intention de tromper. Dans le cas du pastiche, l'affirmation de la dimension ludique est évidemment essentielle. L'ostension du pour de rire le différencie notamment du plagiat dans lequel l'auteur s'avance masqué. Le pastiche – par exemple, d'un film des années 50 ou d'un journal télévisé d'aujourd'hui – ne vise pas véritablement à tromper, mais à *s'y tromper*. En d'autres termes, il vise un spectateur aussi habile à déceler les codes d'un genre, d'un style ou d'un auteur que le réalisateur du document : *Zelig* (W. Allen) est bien ce dispositif à retardement qui ne piège que les spectateurs inattentifs et fait les délices du sémiologue. Ne tirant sa raison d'être que de la singularité d'un auteur, dont il fabrique des œuvres clones, on voit mal comment il aurait pu exister avant *l'invention du cinéaste*.

Signes du document

- 25 Le signe audiovisuel peut enfin avoir comme objet le document. L'objet est ici constitué par les diverses strates matérielles et plastiques qui caractérisent à la fois le support, la façon de le traiter (étalonnage, tirage, numérisation, etc.) et un style.

Monde réel

- 26 Dans tous les cas, la tromperie se juge par rapport à l'énoncé des intentions affichées de l'émetteur, mais l'image-son mobilisant de multiples paramètres, la fausseté connaît des degrés : du trucage visible qui affecte une partie de l'image (incrustation, dédoublement d'un personnage, accéléré, etc.), à la falsification (par exemple, le détournement de répliques) jusqu'au *faux*. Je ne m'arrêterai ici que sur les *feintises énonciatives*, c'est-à-dire ces documents qui contrefont la matérialité même des documents pour faire accroire qu'ils sont originaux. Je n'imagine pas qu'il y ait eu d'exemples dans le cinéma des débuts car, pour qu'un tel objectif soit poursuivi, il faut déjà que se fasse jour une visée réflexive, au-delà de l'usage transparent du signe. En revanche, *Blair Witch Project*, déjà cité, tire sa crédibilité de l'imitation d'un style documentaire, de même que *News on the March* dans *Citizen Kane*. Ou encore, au niveau de l'ensemble du film, *C'est arrivé près de chez vous*, qui feint le reportage télévisuel. L'empire du faux s'étend donc chaque jour du côté de la télévision, par exemple avec le célèbre documentaire sur l'extra-terrestre de Roswell diffusé par toutes les chaînes du monde.
- 27 Toutefois, il y a une différence de taille entre les trois documents : alors que *Zelig* est un film avec W. Allen, qui ne peut donc échapper à son statut fictionnel, *Blair Witch* et *Roswell* ont été présentés comme des documents authentiques attestant, l'un une aventure qui a mal tourné, l'autre l'existence de nos cousins interstellaires. Une fois encore, on le constate, ni le mensonge ni la fausseté ne se trouve dans les images, mais dans les discours qui les accompagnent ou les promeuvent.
- 28 Imiter un reportage ou une émission de télévision dans un film de fiction relève du ludique. Jouer avec les codes, mettre au jour l'énonciation d'un film fait partie de ces plaisirs plus ou moins subtils causés par la réflexivité sous toutes ses formes : en même temps nous sommes reconnaissants au metteur en scène d'isoler, d'identifier ce traitement particulier des images et des sons qui caractérise tel groupe de films ou telle époque et, en même temps, nous avons le sentiment d'appartenir aux *happy few*, qui partagent cette connaissance cinéphilique. En revanche, faire passer pour un reportage ou un film d'amateur un film mis en scène avec des acteurs jouant des étudiants perdus dans une forêt ou des experts penchés sur le coup d'un extra-terrestre est tout bonnement un *mensonge* massif qui se joue des croyances attachées aux genres et qui brouille le repère essentiel dans l'interprétation des artefacts qu'est la frontière réalité/fiction. Dans la mesure où ces documents prétendent tenir un discours vrai sur le monde, ce sont des *faux*.

Ludique

- 29 Le premier niveau de la tromperie sur les paramètres audiovisuels à des fins de divertissement est le *play-back*, dans lequel on nous fait croire qu'un chanteur chante, alors que sa voix comme l'orchestre qui l'accompagne sont enregistrés.
- 30 La falsification étant une transformation *in praesentia*, elle laisse très souvent au spectateur la possibilité d'apprécier le détournement (pas toujours : le son de coups de feu rajoutés sur une image sont indiscernables).
- 31 Parmi ces tromperies pour de rire, tous ces doublages approximatifs qui substituent aux paroles réelles d'une personnalité des propos grossiers, futiles ou étonnants par le biais

d'un imitateur. Dans ce cas, la tromperie opère sur l'axe syntaxique, quand le *lipping* est parfait, et se détache de l'illusion sur le plan sémantique selon le principe *plus c'est gros, plus c'est drôle*.

- 32 Je ne prétends pas évidemment avoir accompli le tour des possibles, mais seulement d'avoir remis un peu d'ordre dans ces usages trompeurs des images. Ce qu'attestent toutes ces figures de la tromperie ici passées en revue, c'est qu'elles ne peuvent être considérées comme telles qu'en raison des *promesses* que nous font leurs auteurs. L'image n'est pas en soi mensongère – comme on le dit encore naïvement – et le plagiat n'est plagiat que rapporté à son intention de tromper, sans laquelle il n'est que le texte d'origine. Si l'on fait éclater la logique structurale et que l'on fait méthode d'interpréter en fonction du contexte et des acteurs de la communication, alors il faut élaborer un système sémiotique propre à rendre compte de l'usage des signes. En l'occurrence, le paradigme peircien est parfaitement adéquat, qui, par la construction d'un double interprétant (vrai/faux), généralisable à l'ensemble des opérations imaginables, rend parfaitement compte de cette ambivalence constitutive de la tromperie, puisque les mêmes signes peuvent recevoir des valeurs différentes selon la compétence du récepteur.

BIBLIOGRAPHY

- Chateau Dominique (1997), *Le Bouclier d'Achille, Théories de l'iconicité*. Paris : L'Harmattan.
- Foucault Michel (1969), *L'archéologie du savoir*. Paris : Gallimard.
- Genette Gérard (1987), Préface à la *Logique des genres littéraires* de K. Hamburger. Paris : Seuil.
- Genette Gérard (2002), *Figures V*. Paris : Seuil.
- Hamburger Käte ([1957] 1986), *Logique des genres littéraires*. Paris : Seuil.
- Jost François (2003), *Tra realta e finzione. L'Impero del falso*. Milano : Castoro.
- Kerbrat-Orecchioni Catherine (1980), « L'Ironie comme trope », *Poétique* n°41, Paris : pp. 108-127.
- Metz Christian (1972), « Trucage et cinéma », *Essais sur la signification au cinéma*, tome 2, Paris : Klincksieck.
- Metz Christian (1968), *Essais sur la signification au cinéma*, tome 1, Paris : Klincksieck.
- Récanati François (1979), *La Transparence et l'énonciation*. Paris : Seuil.
- Schaeffer, Jean-Marie (1987), *L'image précaire*. Paris : Seuil.
- Schaeffer, Jean-Marie (1999), *Pourquoi la fiction ?* Paris : Seuil.

NOTES

1. K. Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986, p. 48.
2. Cet usage du mot diffère de celui de Schaeffer, qui considère la fiction elle-même comme une « feintise ludique partagée ». Il s'agit, pour lui, de définir l'activité fictionnelle en relation avec

celle d'imitation, c'est-à-dire « en tant que production d'une chose qui est prise pour la chose qu'elle imite » (J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?* Paris, Seuil, 1999, p. 81). Cette acception est au confluent de l'usage de Searle, pour qui la fiction feint de faire des assertions, et celui de Caillois, qui désigne par le terme *mimicry* toute activité qui simule ou feint un personnage sans volonté de tromper le spectateur. Dans le présent article, le terme feintise est un héritage de K. Hamburger et désigne la feintise sérieuse plus que la feintise ludique.

3. G. Genette, « Préface » à la *Logique des genres littéraires* de Käte Hamburger, Paris, Seuil, 1986, p. 12.

4. F. Récanati, *La Transparence et l'énonciation*, Paris, Seuil, 1979, p. 21.

5. Cet article a été depuis développé dans F. Jost, *Tra realtà e finzione. L'Impero del falso*, Milano, Castoro, 2003.

6. « Dans un des tableaux de la guerre japonaise on n'avait oublié qu'une chose : le paysage ! Et le public stupéfait assistait à un combat entre les sujets du mikado et grenadiers du tsar qui avait pour fond – devinez quoi – le champ de courses de Chantilly dont on apercevait les tribunes encadrant brusquement la bataille, M. Claretie et le cinématographe », *Ciné-Journal*, 26/11/1908

7. « La sensation d'un tissu, le velours ou le satin peut être rendu plus efficacement par l'artifice d'une touche picturale ». Chateau Dominique, *Le Bouclier d'Achille, Théories de l'iconicité*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 103.

8. Cité dans G. Genette, *Figures V*, Paris, Seuil, 2002, p. 196.

9. *Ibid.*, p. 197.

10. C. Kerbrat-Orecchioni « L'Ironie comme trope », *Poétique* n° 41, Paris, p. 115, citée par Genette, *Figures V*, *op. cit.*, p. 198.

11. C. Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tome 1, Paris, Klincksieck, 1968.

12. J.-M. Schaeffer, *L'image précaire*, Paris, Seuil, 1987.

13. C. Metz, « Trucage et cinéma », *Essais sur la signification au cinéma*, tome 2, Paris, Klincksieck, 1972, p. 183.

14. M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

ABSTRACTS

Cet article se penche sur le phénomène de la « feintise cinématographique », c'est-à-dire sur le champ sémiotique qui s'étend entre les films de fiction et les films documentaires. Les tromperies cinématographiques sont classées en trois catégories, suivant qu'elles renvoient au *monde réel*, au *monde fictif* ou au *monde ludique*. Leur statut de « feintise » n'est pas ramené à l'existence d'une supposée propriété sémantique qui permettrait de départager les énoncés faux des énoncés vrais, mais uniquement à la dialectique qui s'instaure, dans tout acte de communication, entre les *intentions* du producteur du message et les *compétences* du récepteur. Le cadre théorique de référence d'une telle conception de la « feintise » n'est plus le paradigme structuraliste de la première sémiologie, mais plutôt celui de Ch. S. Peirce, envisageant le sens de chaque signe à l'aune d'un double « interprétant » (vrai/faux), généralisable à toutes les opérations sémiotiques imaginables.

Questo articolo analizza il fenomeno delle « mistificazioni cinematografiche », cioè il campo semiotico compreso tra i film di finzione e i film documentari. Le mistificazioni cinematografiche sono classificate in tre categorie, a seconda che rinviino al *mondo reale*, al *mondo immaginario* o al

mondo del gioco. La loro natura di “mistificazioni” viene ricondotta non tanto all’esistenza di un’ipotetica proprietà semantica che permetterebbe di sceverare enunciati menzogneri ed enunciati veri, ma piuttosto alla dialettica che viene a crearsi, in ogni atto di comunicazione, tra le *intenzioni* del mittente e le *competenze* del destinatario. L’eredità teorica a cui si richiama questa concezione della “mistificazione” non è più quella del paradigma strutturalista della prima semiologia, ma piuttosto quella di Ch. S. Peirce, che legge il significato di ogni segno alla luce di un duplice “interpretante” (vero/falso), generalizzabile a tutte le operazioni semiotiche immaginabili.

INDEX

Mots-clés: feintise, cinéma, réel, fiction, jeu, Peirce Charles Sanders, Jost François

Chronological index: XXI^e siècle

AUTHOR

FRANÇOIS JOST

Université de Paris 3 Sorbonne Nouvelle