

La politique de la fiction d'actualité. L'argumentation par émergence dans le faux journal télévisé de la RTBF

François Provenzano



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/mots/20683>

DOI : 10.4000/mots.20683

ISSN : 1960-6001

Éditeur

ENS Éditions

Édition imprimée

Date de publication : 15 septembre 2012

Pagination : 13-27

ISBN : 9782847883732

ISSN : 0243-6450

Ce document vous est fourni par Université de Liège



Référence électronique

François Provenzano, « La politique de la fiction d'actualité. L'argumentation par émergence dans le faux journal télévisé de la RTBF », *Mots. Les langages du politique* [En ligne], 99 | 2012, mis en ligne le 15 septembre 2014, consulté le 20 février 2026. URL : <http://journals.openedition.org/mots/20683> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/mots.20683>

Le texte et les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés), sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

La politique de la fiction d'actualité. L'argumentation par émergence dans le faux journal télévisé de la RTBF

Parmi les objets télévisuels qui questionnent le partage entre la réalité et la fiction, le faux journal télévisé diffusé par la chaîne belge RTBF (Radio télévision belge francophone) le 13 décembre 2006 fait indubitablement figure de beau cas. Par son exceptionnalité dans le paysage audiovisuel, il oblige en effet à réfléchir aux cadres d'analyse habituels utilisés pour éclairer les usages médiatiques de cette frontière entre le « dire vrai » et le « ne pas dire vrai ». L'intérêt est d'autant plus grand à nos yeux que l'émission présente une portée résolument politique, non seulement parce qu'elle s'inscrit (prétend s'inscrire) dans le genre de l'information journalistique, mais surtout parce qu'elle touche, ni plus ni moins, à la question de l'existence d'un État, en l'occurrence la Belgique.

L'inscription de cet article dans le présent dossier se réalise ainsi de deux manières au moins. Il s'agira d'abord d'éclairer quelques aspects du travail de fictionnalisation à l'œuvre dans cette émission politique. L'hypothèse de lecture que nous défendrons consistera à envisager la fiction dans un cadre argumentatif. Dans un second temps, ces analyses déboucheront sur des considérations plus générales quant aux catégories descriptives que cet objet oblige à interroger – information/fiction, argumentation/narration, réflexivité – et, *in fine*, sur la nature politique des objets médiatiques.

Première description de surface

Nul besoin ici de décrire en détail la mécanique complexe de ce faux JT¹, puisque le travail a déjà été mené ailleurs par d'autres (Lits éd., 2007 ; Dutilleul éd., 2006 ; Dutilleul, 2008)². Il convient cependant de fournir brièvement quelques éléments de contexte (de production et de diffusion/réception), utiles à la suite de l'exposé.

1. Popularisé sous le nom de *Bye-bye Belgium*, désormais abrégé *BBB* par commodité.

2. Au moment où cet article est sous presse, on annonce la parution de l'ouvrage de Serge Schick,

Considérée comme un État artificiel depuis sa création en 1830, la Belgique connaît au début de la décennie 2000 une profonde remise en question de son unité politique. Les deux principales communautés linguistiques du pays (flamande au Nord, francophone au Sud) sont inscrites dans des structures économiques, démographiques et culturelles de plus en plus divergentes et l'expression, en Flandre, de revendications indépendantistes n'est plus un tabou, même parmi les hommes politiques flamands d'envergure nationale. Ceux-ci font clairement entendre que leur participation au prochain gouvernement fédéral sera conditionnée par une grande réforme institutionnelle, qui pourrait sonner le glas de l'État belge. Les francophones se sentent quant à eux peu concernés par ces revendications et se retranchent volontiers derrière le slogan « Nous ne sommes demandeurs de rien ».

La RTBF est la chaîne francophone de service public. Son JT de 19 h 30, dont François De Brigode est le présentateur-vedette, se distingue par son style sobre et son souci pour les enjeux de la collectivité citoyenne, qui tranchent avec le sensationnalisme, voire le populisme, de sa rivale privée, RTL-TVI. Le projet *BBB* est porté à la RTBF par le journaliste Philippe Dutilleul, l'un des membres de l'équipe de reporters du célèbre magazine *Striptease*, connu pour son regard sans concession sur la société et pour son goût du second degré. Dans l'ouvrage qui paraît au lendemain de la diffusion de l'émission (Dutilleul éd., 2006 – une sorte de compte rendu de l'enquête préparatoire), l'auteur explique que l'émission du 13 décembre 2006 est le résultat d'un travail de plus de deux années, porté par « la volonté affichée de provoquer un choc dans l'opinion publique et dans le monde politique, de stimuler un vrai débat démocratique, autour de ce thème [la fin de la Belgique] dans le pays tout entier » (*ibid.*, p. 7). Cette citation est importante pour la suite, car elle témoigne de l'argumentaire qui anime cette entreprise en profondeur.

Cet argumentaire se réalisera, en surface, sous la forme d'un scénario dont la formulation est assez simple – l'État belge n'existe plus : que se passe-t-il ? –, mais dont la mise en œuvre médiatique est assez complexe. La chaîne programme ce soir-là l'émission de reportages de société *Questions à la une*, qui propose un sommaire centré sur la polarité belgo-belge entre le Nord et le Sud du pays et égrène dès les premières minutes les stéréotypes les plus massifs que chaque communauté renvoie à l'autre (une Wallonie gangrenée par le chômage et la corruption, une Flandre donneuse de leçons). Le flux audiovisuel de *Questions à la une* est alors brutalement interrompu après 2' 30" et laisse place au visage grave de François De Brigode annonçant, dans le décor du JT, la fin du pays à la suite de la sécession unilatérale du Parlement flamand. Cette

Le jour où la Belgique a disparu (2012), qui s'attache précisément à l'émission spéciale de décembre 2006. L'auteur n'a pas pu prendre connaissance de cet ouvrage pour le travail mené dans le présent article.

« émission spéciale » propose ensuite une alternance de reportages en direct, de reportages en faux direct (avec notamment des interviews de personnalités politiques et culturelles belges), de reportages rétrospectifs enregistrés et d'analyses en plateau qui, tour à tour, éclairent les causes et les conséquences (des plus politiques aux plus triviales) des événements fictifs annoncés. Le caractère fictif de ces événements est révélé de manière de plus en plus explicite au fil de l'émission par différents « indices » – le bandeau rouge « Ceci est une fiction », les invraisemblances techniques, l'insertion de pseudo-informations cocasses, voire carrément surréalistes, etc. – qui culminent avec l'image de l'explosion de la tour de transmission du signal audiovisuel de la chaîne.

Beaucoup d'observateurs ont dénoncé la manipulation des téléspectateurs par une rédaction cynique cherchant délibérément l'effet de scandale à des fins publicitaires. L'émotion suscitée par cette émission fut en effet d'une ampleur considérable dans l'opinion publique, comme en témoignent les 38 plaintes déposées au Conseil supérieur de l'audiovisuel (CSA) (Dutilleul, 2008). La majorité de la classe politique a quant à elle condamné *BBB*, du moins sur la forme, qui enfreignait les règles élémentaires de la déontologie du journalisme d'information. Le CSA se montrera finalement clément avec la chaîne, ne retenant qu'un seul des griefs qui lui étaient imputés : « Il appert en effet que [...] la RTBF est restée en défaut de présenter la fiction comme de la fiction, ne prenant pas les mesures suffisantes pour empêcher la confusion. » La RTBF publiera un communiqué indiquant qu'elle « n'a pas pris les mesures nécessaires pour empêcher la confusion dans le chef d'une partie de ses téléspectateurs »³.

Quelques années après sa diffusion, cette émission est créditée d'une valeur prémonitoire, dans la mesure où le scénario qu'elle donnait à voir sous une forme exacerbée correspond toujours davantage à la réalité politique et institutionnelle du pays.

L'hypothèse argumentative

Cette rapide description de surface montre bien que le débat autour de cette émission s'est focalisé sur le mensonge télévisuel qu'elle commettait, les journalistes répondant quant à eux que les « indices de fiction » fournis étaient suffisamment clairs et nombreux pour alerter le téléspectateur. Les spécialistes des médias ont eux aussi pesé la part respective de la manipulation et du coup bien calculé, soulignant tantôt que « les circonstances émotionnelles dans lesquelles le programme a plongé le spectateur l'ont dépouillé de toute capacité d'exercice d'un quelconque esprit critique » (Lits éd., 2007, p. 11), tantôt que l'enchaînement des reportages était trop bien ficelé pour qu'il puisse laisser penser à du véritable direct en prise sur un événement réel en cours (*ibid.*, p. 26-27).

3. *La Libre Belgique*, 6 juillet 2007.

Il ne nous paraît pas très fécond de nous inscrire à nouveau dans cette polémique et de recenser les « indices » au fil du flux, pour blanchir ou au contraire condamner cette émission au nom de l'exigence d'une transparence informationnelle. L'hypothèse que nous souhaitons développer consiste plutôt à envisager ces « indices de fiction » – et, ultimement, à questionner leur statut – dans le cadre plus large de la dimension argumentative dans laquelle est pris le dispositif fictionnel.

Parmi les théoriciens de l'argumentation, Marc Angenot et Ruth Amossy sont ceux qui proposent le cadre théorique le plus adapté au propos que nous souhaitons développer ici. Amossy conçoit l'argumentation comme une pratique discursive ; son analyse est donc logiquement présentée comme une « branche de l'analyse du discours » (Amossy, 2006, p. 3) et consiste à étudier « les moyens verbaux qu'une instance de locution met en œuvre pour agir sur ses allocutaires en tentant de les faire adhérer à une thèse, de modifier ou de renforcer les représentations et les opinions qu'elle leur prête, ou simplement de susciter leur réflexion sur un problème donné » (ibid., p. 37). Cette définition souple – qu'on peut légitimement appliquer aux sémiotiques non verbales – accorde une place centrale aux liens entre la parole argumentée et les cadres doxiques, génériques et institutionnels dans lesquels elle s'inscrit et qui la contraignent autant qu'ils la nourrissent. Quant à Marc Angenot, théoricien du discours social, il pointe dans sa large « typologie des discours modernes » le type de raisonnement qui, nous semble-t-il, sous-tend le dispositif de *BBB* : le « raisonnement par fiction » est « un type de raisonnement inductif où l'on s'appuie non sur un fait réel ni même vraisemblable, mais sur un fait potentiel, le plus souvent expressément irréalisable – en faisant ainsi appel à la conjecture, à l'extrapolation, à la capacité qu'a le lecteur de jouer avec des univers parallèles » (Angenot, 1982, p. 201).

Nous verrons plus loin l'accent particulier qu'il faut donner ici à cette définition. Précisons cependant d'emblée que nous l'entendons selon une conception pragmatique de l'argumentation, qui accorde une place centrale aux contextes d'échange dans lesquels s'inscrivent les moyens verbaux de l'entreprise de persuasion. Ces contextes ne se réduisent pas, à nos yeux, à la seule divergence d'opinions entre partenaires d'une discussion critique, comme le soutiennent les tenants du courant pragma-dialectique (voir Van Eemeren, Grootendorst, 1992). À cet égard, notre conception de l'argumentation s'approche davantage de la perspective constructiviste de Georges Vignaux, pour qui « toute argumentation revient [...] à un jeu d'images visant à stabiliser dans le discours des représentations centrées autour de notions » (Vignaux, 2004, p. 113). Ce jeu d'images est d'abord un jeu énonciatif : argumenter, c'est mettre en scène et confronter des régimes de croyances, situer (plus ou moins explicitement) sa prise de parole dans un champ d'adhésions dont cette prise de parole elle-même suffit à opérer la restructuration. Cette conception large invite

naturellement à observer le déploiement de l'argumentation dans le cadre fictionnel, et non uniquement dans les genres du discours véridictoire. Plus précisément, l'un des enjeux de cet article consiste à observer comment l'indétermination générique peut être un vecteur argumentatif réflexif, c'est-à-dire peut modifier, par un brouillage des cadres énonciatifs de la prise de parole, les représentations du champ de croyances qui était pourtant censé garantir cette prise de parole. Précisons enfin que l'emploi de l'étiquette générale « prise de parole » ne doit évidemment pas laisser penser que nous limitons l'argumentation à la seule dimension verbale. Comme le montrent les recherches récentes en rhétorique (voir notamment Roque, 2011), l'image argumente, notamment en questionnant le statut du discours verbal qui l'accompagne.

Observons à présent de plus près comment cette pratique argumentative se réalise de manière singulière dans *BBB* et ce qu'il convient d'en tirer comme considérations sur l'étude des rapports entre fiction et politique dans les discours télévisuels. L'analyse procédera en trois temps, respectivement consacrés 1) à l'emboîtement énonciatif, 2) aux procédés fictionnels d'authentification, 3) au dédoublement communicationnel.

L'emboîtement énonciatif

En nous inspirant du modèle des instances d'énonciation télévisuelle proposé par François Jost (1998), nous pouvons décrire plus précisément l'incipit⁴ de l'émission comme un emboîtement de trois plans énonciatifs, caractérisés chacun par des programmes discursifs distincts.

L'émission *Questions à la une*, qui précède le JT spécial, appartient au flux habituel de la chaîne, à la programmation telle qu'elle est assumée par l'instance « RTBF » et diffusée aux téléspectateurs selon l'identité d'une chaîne publique, telle que nous l'avons brièvement décrite plus haut – appelons ce niveau *E1*. Après 2' 29", cette émission subit un brouillage du signal audiovisuel, qu'il convient ici d'assigner à un *Eo* effacé, puisque son intervention sur le flux ne se donne à voir que comme une transition brutale entre deux instanciations de *E1*. Cette seconde instanciation de *E1* est quant à elle précédée d'un autre saut de niveau, celui-ci bien explicité sur les plans visuel et sonore : l'écran brouillé s'ouvre en effet sur une scène de maquillage du présentateur du JT, qui s'adresse à la maquilleuse : *Vas-y vite parce qu'on est à l'antenne*. Ce niveau *E2* est celui sur lequel se bloque immédiatement la valeur d'authenticité, le niveau que le téléspectateur identifie comme le lieu d'où lui parvient une vérité sans concession, incarnée par un *ethos* lavé de tout soupçon : quoi

4. On comprendra aisément que le format de cet article ne nous permet pas de mener cette analyse sur l'ensemble de l'émission, qui comprend bien d'autres éléments à prendre en considération.

de plus authentique en effet qu'un présentateur de JT surpris par la caméra en plein maquillage alors qu'il est déjà à l'antenne. Cette brève, mais intense, manifestation de *E2* (à peine plus d'une seconde) est elle-même interrompue par un écran noir, duquel se détache pendant trois secondes l'inscription *Ceci n'est peut-être pas une fiction*, avec en voix over : *Attention François, générique, c'est parti*.

Cette dernière séquence nous donne à voir le nœud du projet *BBB* : la superposition d'un discours (ici visuel) à assigner à un *Eo* non identifié et d'un discours (ici sonore) assignable au plan *E2*, qui vient quant à lui de faire l'objet d'une forte charge d'authentification.

Le programme se déroule ensuite, du moins dans un premier temps, essentiellement sur le plan *E1*, qui reprend ici tous les formants verbaux et visuels du genre de « l'édition spéciale du JT », codifié dans l'identité de la chaîne et les habitudes spectatorielles : générique, ton grave du présentateur, phraséologie de l'exceptionnel, reporters sur place et en direct. À cette dominante *E1* se superposent, dès les premières minutes du programme, des incursions monologiques de *Eo* (comme l'apparition à l'écran du logo de l'émission satirique de Philippe Dutilleul, *Tout ça (ne nous rendra pas le Congo)*), mais surtout de nouveaux échanges dialogiques entre *E1* et *E2*, qui confortent l'authenticité de la source énonciative principale. Ainsi, à 3' 11", le présentateur décroche son téléphone et, après une seconde, annonce aux téléspectateurs : *On me confirme que des événements de la plus haute importance se déroulent*. On peut bien sûr s'étonner de la brièveté extrême de la conversation téléphonique, mais ce qui importe ici est que *E2* apparaisse une nouvelle fois comme la source de l'authenticité de *E1* et ne laisse aucune place à l'identification d'un *Eo* méta-scénarisateur⁵ de la fiction.

Nous pourrions poursuivre l'observation du programme selon ce protocole, mais l'essentiel est dit : l'emboîtement énonciatif de *E1* dans un *E2* à la fois fictif mais identifié comme lieu de l'authenticité de l'événement en cours conditionne toute la suite du programme. Les reportages introduits par *E1*, tout fictionnalisés qu'ils soient, sont garantis ultimement par *E2*, tandis que les apparitions de plus en plus manifestes de *Eo* (à travers les « indices de fiction » toujours plus nombreux) créent une tension énonciative qui, nous allons le voir, contrevient aux habitudes spectatorielles les plus rodées. L'emboîtement énonciatif que nous avons mis en évidence ouvre ainsi sur les deux temps suivants de cette analyse, consacrés respectivement aux procédés fictionnels d'authentification et au dédoublement communicationnel.

5. Nous empruntons ce terme à Yves Citton ; voir notamment Citton, 2010. Voir également *infra* les remarques à propos de la notion de « scénario du réel » proposée par Gérard Leblanc, 1997.

Les procédés fictionnels d'authentification

Nous pourrions dégager trois grands terrains sur lesquels œuvrent les procédés fictionnels dans *BBB* : le point de vue, la diégèse, la temporalité.

Quant au point de vue, *BBB* offre plusieurs exemples de synchronisation d'une part et de modalisation d'autre part. Le présentateur précise en effet qu'il va *découvrir la réaction avec [n]ous* (8'04") ou qu'il *découvre ces images en même temps que [n]ous* (9'27"). À d'autres moments, il (ou un reporter) exprime son sentiment par rapport aux images diffusées : *C'est assez impressionnant, je dois bien l'avouer* (18'11"), ou *Voilà un repas étonnant* (12'25", après le reportage montrant à la même table l'élite nationaliste flamande en juin 2006). Par ces jeux sur le point de vue, nous assistons à l'incarnation d'un énonciateur dont le genre de l'information télévisée prévoit normalement un majeur effacement, gage de neutralité. Dans la fiction en revanche, la synchronisation et la modalisation sont bien des procédés fréquents, qui provoquent des effets de suspense ou servent plus globalement à orienter la narration. Or, dans le cadre énonciatif que nous avons décrit, ces procédés qui dérogent à la norme prévue en *E1* sont encadrés par *E2*, qui fait de leur exceptionnalité un gage ultime d'authenticité.

Le même mécanisme est à l'œuvre sur le plan de la diégèse, dont la fictionnalité pourrait ici se caractériser par une alternance entre des motifs symboliques garantissant l'investissement émotionnel, des motifs anecdotiques garantissant l'effet-de-réel et des motifs caricaturaux garantissant la polarisation axiologique et donc la tension narrative.

Dans sa phase la plus immergée fictionnellement, l'émission propose ainsi des images du Roi quittant le Palais, puis le pays, et du drapeau belge mis en berne⁶. Ces images ne présentent bien sûr aucune garantie véridictoire en elles-mêmes, mais leur charge pathémique assure toute leur pertinence dans le cadre énonciatif de l'exceptionnel-authentique garanti par *E2*. Dans le registre de l'anecdotique, on retiendra tout particulièrement les images filmées « à chaud » de passagers d'un tram bloqués à la frontière linguistique, devenue frontière d'État : petit fait vrai, saisi dans la quotidienneté la plus banale, qui s'accorde ici encore avec le mode d'authentification activé, fondé non pas sur les codes traditionnels de *E1*, mais sur le paradigme de l'exceptionnalité posé par *E2*. Quant à la polarisation axiologique, elle est notamment assurée par ces reportages en miroir qui montrent deux scènes de repas, l'une consacrée à l'élite nationaliste flamande, l'autre à des militants wallons. Tout dans ces deux scènes (lieux, modes de sociabilité, habitus linguistiques, hexis corporelles)

6. L'un des reporters poussera cette surreprésentation des éléments symboliques dans la diégèse jusqu'à mentionner que *quelqu'un est en train de jouer la Brabançonne* [hymne national belge] *sur son harmonica*.

contribue à camper deux systèmes de valeurs – qui sont aussi deux styles de vie – résolument antagonistes. Ici encore, c’est précisément la correspondance de cette scénarisation avec des schémas fictionnels éculés qui en garantit l’authenticité dans le cadre énonciatif validé au début de l’émission.

Quant à la temporalité, sans entrer dans les détails, on peut dire qu’elle se déploie elle aussi selon une mécanique typique des récits fictionnels, alternant savamment narration *in medias res* (les direct et faux direct), prolepses (les conjectures des reporters et des commentateurs) et analepses (les reportages qui apportent un éclairage sur les causes de l’événement).

Un dédoublement communicationnel

Les procédés fictionnels d’authentification sont cependant mis en crise au fil de l’émission, à mesure que les incursions de *Eo* se font plus sensibles et plus fréquentes. Celles-ci provoquent en effet une tension entre deux discours simultanés – dont la simultanéité fait partie intégrante du dispositif argumentatif –, mais entre lesquels le téléspectateur a forcément dû choisir : et la majorité (du moins, pour une bonne part de l’émission) a manifestement choisi de créditer la voix fictive, garantie par son socle énonciatif authentifié.

Comment se réalise concrètement cette tension ? Prenons comme cas précis les occurrences du terme *fiction* dans les propos du présentateur⁷. Ces occurrences – la plupart en tout cas – constituent en effet les points de rencontre les plus précis des deux plans énonciatifs, *Eo* et *E1*, dans le même flux audiovisuel ; en voici quelques exemples particulièrement clairs :

- (1) Ce soir, à la suite de la déclaration de l’indépendance de la Flandre, les yeux de l’étranger [...] se tournent vers Bruxelles qui est aussi le siège principal des institutions européennes mais nous sommes en pleine fiction et on retrouve Marianne Klaric en direct du Parlement européen où règne, semble-t-il Marianne, la stupeur. (30’ 47’)
- (2) On me signale que nous allons aussi pouvoir découvrir une nouvelle déclaration qui fait suite à l’annonce de l’indépendance de la Flandre ce soir et dont nous vous rendons compte dans la fiction qu’on vous présente pour l’instant. [...] Étienne Davignon pressentait ces événements fictionnels. (33’ 35’)
- (3) L’humoriste Philippe Geluck [...] a réagi bien sûr à cette information fictive sur l’indépendance de la Flandre. (79’ 35’)
- (4) Dès ce soir, les quartiers européens et l’OTAN à Bruxelles seront sécurisés, c’est donc une fiction, pour éviter tout débordement intempestif. (95’ 42’)

Ces occurrences témoignent du télescopage de deux voix contradictoires : l’une (*Eo*) qui qualifie la nature fictive des événements relatés simultanément par l’autre (*E1*), qui continue cependant à fournir des gages d’authenticité : lieux,

7. Ce relevé a été effectué par Nathalie Contreras dans le cadre de son mémoire de maîtrise en Information et communication, présenté à l’université de Liège en 2009.

personnalités, réactions émotionnelles et effets concrets sont présentés par un point de vue qui continue à affirmer sa consistance subjective (*bien sûr, semble-t-il*) et à se fonder sur un *E2* qui ne peut être mis en question (*On me signale*). Dès lors, les contradictions sémantiques (*présentait ces événements fictionnels, information fictive*) sont résolues en faveur de la lecture qui offre la majeure cohérence et la moindre dépense interprétative, c'est-à-dire celle qui donne à *fiction* le sens de « événements incroyables, exceptionnels », plutôt que le sens de « événements qui ne se produisent pas dans la réalité ».

Or c'est précisément de cette tension que se nourrit le projet argumentatif inscrit en *Eo*, à un niveau qui se veut donc méta-diégétique et méta-médiatique, et que nous proposons de désigner comme une argumentation par *émersion* : un dispositif comme celui de *BBB* place le téléspectateur dans la position de *celui qui se regarde croire* à une fiction médiatique, fondée entre autres sur l'hyperévénementialisation (Charaudeau, 1998), c'est-à-dire un téléspectateur qui doit à la fois adhérer à cette fiction et se déprendre de cette adhésion pour en comprendre les raisons et les mécanismes. L'émersion désigne ainsi précisément cette coprésence de deux régimes de croyance contradictoires, qui contraint à réfléchir sur les conditions de possibilité de chacun d'eux. Car si la figure est complexe à réaliser, convenons-en, elle est d'une puissante portée démonstrative : faire *émerger* le destinataire, dans ce cas précis, c'est l'amener à conclure que le média télévisuel possède toutes les ressources diégétiques nécessaires pour produire un récit fictif d'une telle ampleur, et que le téléspectateur possède tous les schèmes de lecture nécessaires pour recevoir ce récit comme une information réelle, aussi invraisemblable qu'elle puisse paraître.

Tâchons à présent d'approfondir cette analyse – et de préciser la notion d'*émersion* – en la confrontant aux catégories traditionnelles de description des objets télévisuels, en particulier dans leurs manières de construire l'opposition entre information et fiction d'abord, entre argumentation et narration ensuite.

Discussion théorique 1 : l'argumentation, entre information et fiction

La notion de « contrat de communication » développée par Patrick Charaudeau (1997) offre un bon point de départ pour la brève opération de déconstruction conceptuelle à laquelle nous souhaitons nous livrer ici⁸. Les interactants « ont à souscrire, préalablement à toute intention et stratégie particulière, à un contrat de reconnaissance des conditions de réalisation du type d'échange langagier dans lequel ils sont engagés » (Charaudeau, 1997, p. 68) et le « discours d'information journalistique » est crédibilisé en tant que tel par

8. Voir Jeanneret, Patrin-Leclère, 2006, pour une discussion critique sur « la métaphore du contrat ».

l'activation d'un tel contrat à chaque transmission. Selon ce cadre d'analyse, il apparaît trop clairement que *BBB* se fonde sur une violente rupture du contrat communicationnel du journalisme d'information ou, ce qui à nos yeux revient au même, sur l'activation tacite et unilatérale d'un contrat argumentatif implicite : comme nous l'avons vu plus haut, le décor du JT est ici planté à partir d'une position énonciative masquée qui vise à orchestrer les croyances des téléspectateurs. Une telle manœuvre explique implacablement la réaction de scandale qui a suivi la révélation de la supercherie sur laquelle reposait l'émission.

Pour aller au-delà de ce constat, on peut invoquer la typologie proposée par François Jost (2001), qui distingue entre un « mode authentifiant », un « mode fictif » et un « mode ludique » (mixte des deux précédents). Cette typologie pourrait être perçue comme une reformulation de la conception contractuelle, si elle n'était utilisée pour mettre en évidence les mécanismes de « feintise » qui enfreignent les règles communicationnelles contractuelles. Parmi les cas de « feintise énonciative », Jost évoque le cas du faux JT de Christine Ockrent⁹, qui « joue non seulement sur l'imitation d'un dispositif, mais aussi sur le flux télévisuel lui-même, y fondant sa crédibilité » (Jost, 2001, p. 102). De ce type de feintise, Jost dit encore qu'elle peut être « au service de l'argumentation, elle est un des moyens qu'a l'image pour argumenter » (*ibid.*, p. 163).

Le parallèle est flagrant entre le dispositif de *BBB* et le cas de « Vive la crise », qui représentent tous deux le « degré ultime de la feintise de dispositif » (*ibid.*, p. 104). Il n'empêche que la qualification argumentative s'applique également à eux et nous semble intéressante à pointer, en tant qu'elle oblige à un dépassement de l'opposition entre le mode authentifiant (lié au discours de l'information) et le mode fictif, posée plus haut par Jost : ne pourrait-on postuler l'existence d'un *mode argumentatif*, fondé paradoxalement (et à des degrés divers) sur le mensonge télévisuel – c'est-à-dire sur un jeu énonciatif d'orchestration des croyances –, auquel s'opposerait pragmatiquement le mode ludique, dont Jost lui-même dit qu'il est « plutôt tourné vers les effets du discours [pour de rire] que vers l'intention qui le sous-tend » (*ibid.*, p. 22) ? En deçà des « genres » télévisuels et de leurs « promesses », il s'agirait de mettre au jour des formes discursives plus élémentaires, comme l'argumentation et la narration, qui traversent les cloisonnements entre l'information et la fiction.

Discussion théorique 2 : l'émersion, entre argumentation et narration

Si la narratologie a construit la plupart de ses instruments à partir de l'analyse de textes littéraires fictionnels, la forme du récit fait aujourd'hui l'objet d'un

9. « Vive la crise », Antenne 2, 22 avril 1984.

intérêt par les spécialistes d'autres champs, dont celui des médias, comme en témoigne une livraison récente de la revue *Quaderni* (Bérut éd., 2011).

Défendant une approche « socio-sémiotique » qui dépasserait « la clôture structurale, pour aller vers l'interaction langagière en situation », Marc Lits (2011, p. 28) recense les différentes entrées possibles pour une analyse narratologique de l'information télévisée, sans cependant faire de place à la dimension argumentative¹⁰. Patrick Charaudeau (1998) avait quant à lui tenté d'intégrer la problématique argumentative à l'analyse télévisuelle en considérant l'argumentation, aux côtés du récit, comme l'un des modes possibles du discours d'information, souvent contrarié par « la finalité captatrice du contrat d'information médiatique » (Charaudeau, 1998, p. 273). Cependant, sa définition de l'argumentation assimile cette dernière à « l'explication » (comme le signale d'ailleurs le titre de son article), qui nous paraît concerner une modalité de l'argumentation, mais parmi d'autres possibles. En tout cas, on ne peut pas considérer que *BBB* tient un discours explicatif; nous dirions au contraire que l'émission utilise justement l'obsession captatrice¹¹ comme fondement d'une démonstration qui n'exploite donc pas les ressources de l'argumentation rationnelle.

De leur côté, les spécialistes de l'argumentation reconnaissent eux aussi l'importance du récit comme ressource verbale d'une entreprise de persuasion (voir notamment Danblon *et al.*, 2008). Quant aux narratologues, Alain Rabatel est sans doute celui qui a le plus œuvré à intégrer la problématique argumentative dans l'analyse des récits, notamment en observant de près les phénomènes corrélés d'« effacement énonciatif » et d'« argumentation indirecte » (Rabatel, 2008).

Sans pouvoir discuter ici en détail toutes ces propositions, nous avancerons que l'objet médiatique ici observé repose sur une articulation assez originale des ressources argumentatives et narratives : la narration de la « fin de la Belgique » oscille sur un axe de la fictionnalité qui penche tantôt du côté de « l'immersion »¹², tantôt du côté de ce que nous avons proposé d'appeler l'*émersion* – c'est-à-dire l'état de celui qui, la tête hors de l'eau, regarde ses jambes encore plongées déformées par le miroitement aquatique. Moins métaphoriquement,

10. Voir également Lits, 2008, où l'acception qui est faite du terme *rhétorique* en restreint l'usage à l'analyse de l'*elocutio* : « comment le scripteur va apporter sa marque personnelle par l'utilisation d'un style propre et le choix qu'il effectue du mode d'énonciation de son histoire » (Lits, 2008, p. 160).

11. Voici comment le concepteur de l'émission formule le diagnostic médiatique qui sert de point de départ à son projet : « N'entretient-on pas à dessein une confusion des genres à une époque où l'information et la communication ont tendance à se mélanger surtout quand ils sont utilisés par les organes du pouvoir? N'y a-t-il pas moyen de s'immiscer dans les interstices de ce qu'on peut appeler une manipulation non pour l'avaliser mais pour l'exploiter? » (Dutilleul, 2006, p. 11-12)

12. Voir Esquenazi (2009, p. 55 et suiv.), qui développe la description de la notion d'« immersion fictionnelle », proposée par Jean-Marie Schaeffer. On notera que Philippe Marion utilise le même terme d'« immersion » pour caractériser l'une des fonctions (avec le « dévoilement ») des processus dynamiques qui animent les images à l'*incipit* d'un JT (Marion, 1998, p. 172).

nous dirons que l'émersion fictionnelle est l'étape qui suit celle que Jean-Marie Schaeffer a décrite comme une « immersion » (Schaeffer, 1999) dans sa théorie du récit de fiction. Dans beaucoup de cas, cette étape n'est pas problématisée par le dispositif narratif ; dans d'autres cependant – comme ici – elle est intégrée à ce dispositif comme lieu de la mémoire consciente de l'étape d'immersion. Il ne s'agit donc pas d'une *émergence*, mais bien au contraire d'un *après-coup*, qui porte trace de la croyance à peine évanouie dans le récit qui se poursuit. Activation simultanée de deux régimes de croyances, l'émersion peut être ainsi perçue comme un argument réflexif en tant qu'elle donne des raisons de s'interroger sur le dispositif narratif lui-même et sur les croyances qu'il met en scène.

Nous sommes proches, à une nuance près, de ce que Jean-Pierre Esquenazi évoque à propos du « récit allégorique », dans son travail sur la manière dont un texte fictionnel élabore des formes de vérité dans sa relation avec ses destinataires : « [l'auteur] peut déclarer son récit comme une simple occasion de faire passer un "message" et de ce fait indiquer une orientation précise de lecture aux destinataires. Le récit est alors subordonné à la situation énonciative et une véritable "immersion fictionnelle" n'est plus possible » (Esquenazi, 2009, p. 166). La nuance tient en ceci que le processus se veut ici implicite et graduel, ce qui permet de cumuler les effets liés à l'immersion fictionnelle (dont l'intensité des « investissements affectifs ») et ceux liés à l'orientation allégorique. Nous aurions donc affaire à un mode argumentatif particulier, puisqu'il s'agit de provoquer un « effet paralysant de "sidération" » (Charaudeau, 1998, p. 270), auquel se superpose simultanément un mouvement d'émersion fictionnelle, dont l'état toujours précaire tient lieu de démonstration.

Faut-il voir là une alternative à la prolifération des *fast-thinkers* dénoncée par Pierre Bourdieu, pour qui la télévision, obsédée par la vitesse, ne permettrait pas un « déploiement de la pensée *pensante* », mais seulement une communication par lieux communs (Bourdieu, 1996, p. 30-31) ? En se saisissant de cette obsession de la vitesse et de la spectacularisation des lieux communs (car, au fond, l'essentiel du discours de *BBB* est un tissu de lieux communs) pour en faire un dispositif argumentatif, l'émission semble ouvrir un espace possible de pensée *hors du flux*, même si conditionné par lui.

À ce propos, il faut sans doute se demander ce que la gradualité argumentative implique quant à la manière de concevoir les « indices de fiction » qu'on peut se plaire à relever au fil de l'émission. Remarquons d'abord que cette étiquette est utilisée pour couvrir des phénomènes qui, formellement, peuvent relever de deux procédés différents, que nous pouvons attribuer respectivement au plan de l'immersion, d'une part, et à celui de l'émersion, d'autre part. La fiction peut être en effet « indiquée » par le respect trop scrupuleux de l'effet de cohérence (chronotopique, actantielle, etc.) de l'univers qui est donné à voir, ou au contraire par la rupture de cette cohérence, en faisant intervenir des éléments qui ne s'intègrent pas directement dans le flux de la diégèse.

L'expression « indices de fiction » pointe trop exclusivement vers le premier de ces deux pôles – celui relatif à l'immersion – et ne rend pas bien compte de la tension constitutive de l'effet argumentatif. Nous préférons ainsi parler d'« indices de méta-scénarisation » pour qualifier ces allers et retours entre la fiction en tant qu'objet d'adhésion et la désignation de cette fiction en tant qu'objet médiatique construit¹³.

Réflexivité médiatique et réflexivité politique

Avec ces dernières considérations, nous touchons donc à la question de la réflexivité. *BBB* n'est évidemment pas la première émission à proposer un regard médiatique sur les codes médiatiques eux-mêmes. Virginie Spies (2005, 2008) a retracé l'histoire de ces « émissions réflexives », qu'elle définit comme « une émission qui prend pour thème et objet principal de discours la télévision ». Or les cas envisagés par l'historienne des médias montrent que la définition devrait être complétée de la mention « et qui dit qu'elle le fait ». La réflexivité visée est en effet majoritairement explicite et, en outre, intra-médiatique : lorsqu'elle parle d'elle-même, la télévision semble engager uniquement des enjeux qui concernent l'univers médiatique (autopromotion, « envers du décor », histoire du média, autocritique). Avec *BBB*, la question est posée d'une réflexivité muette et non-spéculaire : en ne disant pas qu'elle parle d'elle-même, la télévision se donnerait-elle la possibilité de parler *aussi* d'autre chose (et, en premier lieu, du rapport politique que les téléspectateurs entretiennent avec elle) ?

Nathalie Garric invite quant à elle à une lecture plus politique des dispositifs télévisuels réflexifs, dans son article sur *L'Hebdo du médiateur* (Garric, sous presse). Elle montre qu'à la revendication citoyenne d'un « droit à débattre d'une pratique discursive [le journalisme d'information] qui engage une responsabilité professionnelle et sociale » s'opposent les stratégies de « dévoiement du débat » des journalistes, qui maintiennent les effets d'autorité liés notamment au cadrage des problématiques légitimes.

On peut dire à cet égard que *BBB* propose une réflexivité inséparablement médiatique et politique, construite à partir d'un tiers-lieu qui ne dit pas son nom et échappe ainsi aux polarités traditionnelles qui conditionnent la réception du discours télévisuel.

13. *BBB* pourrait ainsi s'inscrire comme l'une des étapes suivantes de l'évolution des « dispositifs de croyance » décrite par Weissberg, 1999. Dans cet article, l'auteur défend l'hypothèse que le « cru parce que expérimentable » des médias numériques aurait remplacé le « cru parce que vu » des médias audiovisuels : « Ce que nous réclamons n'est pas des vérités plus "objectives" mais une participation plus véridique à la mise en scène de l'événement par le truchement de son modèle virtuel » (Weissberg, 1999, p. 171). Le régime activé par *BBB* serait celui, hautement réflexif et paradoxal, du « cru parce que incroyable », où le dispositif de médiation construit de la croyance sur l'impossibilité même de croire à l'événement rapporté.

En proposant une *fiction médiatique politiquement authentique*, *BBB* s'apparente à l'un de ces « scénarios du réel » théorisés par Gérard Leblanc, dans lesquels « les règles codifiées de la fiction constituent une grille d'interprétation de la réalité » (Leblanc, 1997, p. 187). La preuve est faite que l'actualité politique belge de décembre 2006 offrait tous les matériaux pertinents pour répondre aux exigences fictionnelles minimales et pouvait faire l'objet à la fois d'une expérience de *reconnaissance* à partir de schèmes de lecture préconstruits qui garantissent la lecture fictionnelle, et d'une expérience de *trouble de cette reconnaissance* qui, dit encore Leblanc, « permet d'aller du connu à l'inconnu et d'enclencher un processus de questionnement et de connaissance » (*ibid.*, p. 190).

En outre, en proposant une *fiction politique médiatiquement authentique*, *BBB* peut sans doute être perçue comme un puissant ferment de « communauté imaginée » (Anderson, 1996). Les historiens de la Belgique contemporaine établissent un diagnostic d'« affaiblissement de l'identité belge », fondé sur le constat que les images télévisées sont « quasi intégralement étrangères à toute logique nationale » (Beyen, Destatte éd., 2009, p. 384). Or n'est-ce pas, au sens strict et traditionnel du terme, une « fiction nationale » que propose *BBB*? Bien que, à l'heure où nous écrivons ces lignes, dans les faits, la Belgique possède enfin un gouvernement fédéral de plein exercice, nous pourrions dire que le pays se donne ponctuellement, comme lors de l'épisode *BBB*, une unité fantasmée dans l'émergence collective face au récit toujours plus romanesque de sa propre désunion.

Références

- AMOSY Ruth, 2006 (2^e édition), *L'argumentation dans le discours*, Paris, Armand Colin.
- ANDERSON Benedict, 1996, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte.
- ANGENOT Marc, 1982, *La parole pamphlétaire. Contribution à la typologie des discours modernes*, Paris, Payot.
- BÉRUT Benjamin éd., 2011, *Récit et information télévisée, Quaderni*, n° 74.
- BEYEN Marnix, DESTATTE Philippe éd., 2009, *Nouvelle histoire de Belgique*, t. IX : 1970-2000, *un autre pays*, Bruxelles, Le Cri.
- BOURDIEU Pierre, 1996, *Sur la télévision* suivi de *L'emprise du journalisme*, Paris, Raisons d'agir.
- CHARAUDEAU Patrick, 1997, *Le discours d'information médiatique. La construction du miroir social*, Paris, Nathan.
- 1998, « La télévision peut-elle expliquer? », *Penser la télévision*, J. Bourdon, F. Jost éd., Paris, Nathan, p. 249-274.
- CITTON Yves, 2010, *Mythocratie. Storytelling et imaginaire de gauche*, Paris, Éditions Amsterdam.

- DANBLON Emmanuelle et al. éd., 2008, *Argumentation et narration*, Bruxelles, Université de Bruxelles (Philosophie et société).
- DUTILLEUL Philippe éd., 2006, *Bye-bye Belgium*, Loverval, Labor.
- DUTILLEUL Philippe, 2008, *Chronique d'une imposture assumée. L'émission choc du 13 décembre 2006*, Bruxelles, Racine.
- ESQUENAZI Jean-Pierre, 2009, *La vérité de la fiction. Comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité?*, Paris, Hermès.
- GARRIC Nathalie, à paraître, « L'Hebdo du médiateur. Construction et déconstruction d'une demande sociale », Actes du colloque « Analyse du discours et demande sociale. Enjeux théoriques et méthodologiques », Paris, 27-29 novembre 2008.
- JEANNERET Yves, PATRIN-LECLÈRE Valérie, 2004, « La métaphore du contrat », *Hermès*, n° 38, p. 133-140.
- JOST François, 1998, « Quand y a-t-il énonciation télévisuelle? », *Penser la télévision*, J. Bourdon, F. Jost éd., Paris, Nathan, p. 29-58.
- 2001, *La télévision du quotidien. Entre réalité et fiction*, Bruxelles, De Boeck.
- LEBLANC Gérard, 1997, *Scénarios du réel*, t. II : *Information, régimes de visibilité*, Paris, L'Harmattan.
- LITS Marc éd., 2007, *Le vrai-faux journal de la RTBF. Les réalités de l'information*, Charle-roi, Couleur livres.
- LITS Marc, 2008, *Du récit au récit médiatique*, Bruxelles, De Boeck.
- 2011, « Pour une analyse narratologique de l'information télévisée », *Quaderni*, n° 74, p. 25-36.
- MAINGUENEAU Dominique, 2004, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énoncia-tion*, Paris, Armand Colin.
- MARION Philippe, 1998, « Au seuil du JT », *Penser la télévision*, J. Bourdon, F. Jost éd., Paris, Nathan, p. 163-175.
- RABATEL Alain, 2008, *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, 2 t., Limoges, Lambert Lucas.
- ROQUE Georges, 2011, « Rhétorique visuelle et argumentation visuelle », *Semen*, n° 32, p. 93-108.
- SCHAFER Jean-Marie, 1999, *Pourquoi la fiction?*, Paris, Le Seuil.
- SCHICK Serge, 2012, *Le jour où la Belgique a disparu*, Paris, INA - La Murette.
- SPIES Virginie, 2005, *La télévision dans le miroir. Théorie, histoire et analyse des émis-sions réflexives*, Paris, L'Harmattan.
- 2008, « De l'énonciation à la réflexivité. Quand la télévision se prend pour objet », *Semen*, n° 26.
- VAN EEMEREN Frans H., GROOTENDORST Rob, 1992, *Argumentation, Communication and Fallacies. A Pragma-Dialectical Perspective*, Hillsdale, Lawrence Erlbaum (trad. fr. : *La nouvelle dialectique*, Paris, Kimé, 1996).
- VIGNAUX Georges, 2004, « Une approche cognitive de l'argumentation », *L'argumenta-tion aujourd'hui. Positions théoriques en confrontation*, M. Doury, S. Moirand éd., Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, p. 103-124.
- WEISSBERG Jean-Louis, 1999, « Dispositifs de croyance », *Hermès*, n° 25, p. 169-178.