



HAL
open science

Saga de T. Benacquista : un plaidoyer *in vivo* pour la série télévisée à travers un imaginaire positif pour le public ?

Séverine Barthes

► To cite this version:

Séverine Barthes. Saga de T. Benacquista : un plaidoyer *in vivo* pour la série télévisée à travers un imaginaire positif pour le public ?. 9e Congrès de l'Association Internationale pour l'Étude des Rapports entre Texte et Image (IAWIS/AIERTI), Aug 2011, Montréal, Canada. halshs-00681917

HAL Id: halshs-00681917

<https://shs.hal.science/halshs-00681917>

Submitted on 13 Apr 2019

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

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

Séance 19 : « **L'imaginaire télévisuel : La télévision vue par la littérature contemporaine française et francophone / Televisual Imaginary : Television Viewed through Contemporary French and Francophone Literature** »

Saga de T. Benacquista : un plaidoyer *in vivo* pour la série télévisée à travers un imaginaire positif pour le public ?

Séverine Barthes

Saga, édité en 1997, est un des romans les plus méconnus à la fois dans l'œuvre de Tonino Benacquista (on parle davantage de ses polars et de ses scénarios de films) et dans le sous-ensemble des romans parlant de la télévision. Plusieurs raisons peuvent sans doute expliquer cette sorte d'oubli du roman, alors qu'il a reçu en 1998 le Grand Prix des Lectrices du magazine *Elle* :

- c'est un roman qui parle plutôt positivement de la télévision, sans juger le téléspectateur, et qui reprend les codes de l'écriture des fictions médiatiques, se plaçant ainsi de plain pied dans le champ de la culture populaire ;
- le roman n'appartient absolument pas au genre du polar, genre majoritairement pratiqué par T. Benacquista, ce qui explique une moindre mise en lumière du roman. On peut ainsi noter que son unique pièce de théâtre, *Le Contrat*, souffre du même déficit de notoriété.

Mais que raconte ce roman qui semble détonner dans l'œuvre de T. Benacquista ? Si l'on devait *pitcher* le roman, voilà ce que l'on pourrait dire : une chaîne de télévision française, mise en demeure par le CSA à cause des quotas de création originale française, embauche quatre scénaristes *has been* ou totalement novices pour

écrire une série destinée à remplir les quotas de production et diffusée en plein de milieu de la nuit, avec un seul mot d'ordre de la part de la chaîne : faites n'importe quoi, pourvu que ça ne coûte pas cher. Le problème, c'est que les quatre scénaristes vont prendre au mot ce *n'importe quoi* et ne pas censurer les idées qu'habituellement on écarte dans la production d'une série télévisée.

La question de la télévision est donc centrale dans ce roman, mais dans le même temps, elle semble n'être qu'un sous-groupe de l'ensemble plus vaste qu'est la fiction. Ainsi, je vous propose d'étudier d'abord la télévision en tant que thème dans le roman, et de voir ainsi quelle vision en est proposée. Ensuite, je montrerai que cette thématique de la télévision et de la fiction dépasse justement le simple plan de cadre pour devenir une réelle dynamique d'écriture. Enfin, je reviendrai sur les liens tissés dans le roman entre deux valeurs généralement opposées, la réalité et la fiction, pour montrer que T. Benacquista brosse *in fine* dans son roman une société de la fictionnalisation.

1. La télévision comme thème

De nombreux aspects de la télévision française sont mobilisés dans ce roman, au premier rang desquels les questions juridiques. La question des quotas de création originale française est ainsi centrale dans la diégèse du roman et mérite peut-être quelques précisions d'ordre historique ; en janvier 1989 sont publiés les « décrets Tasca » qui imposent aux chaînes nationales françaises hertziennes des quotas de diffusion d'œuvres d'origine communautaire et français, de même que des quotas de production. A ce moment-là, les chaînes les plus anciennes n'ont pas vraiment de problèmes pour respecter ces quotas, la loi vise clairement les nouveaux entrants privés de l'audiovisuel français, notamment La Cinq, chaîne achetée par Silvio Berlusconi qui s'appuie sur les catalogues que ce magnat des médias possède pour l'Italie. Or, au début des années 1990, pour pouvoir justement respecter les quotas de production française, La Cinq avait mis à l'antenne une série, *Voisin Voisine*, diffusée en pleine nuit, dans laquelle les scénarios tenaient sur une seule page et où les acteurs improvisaient devant la caméra plus qu'ils ne jouaient. Ce fait est très clairement à l'origine de l'inspiration du roman : T. Benacquista part des mêmes prémices et ne fait

qu'imaginer ce qu'aurait pu donner cette idée si toutes les manettes avaient été poussées à fond.

Avec ce point de départ, le roman propose une image très différente que dans d'autres ouvrages du même type, notamment parce qu'il est le seul, à notre connaissance, à proposer une description assez fine du processus de création d'une série télévisée :

- 1) la définition d'un besoin dans la grille par la chaîne (incarnée par le personnage de Séguret, le directeur de l'unité production, qui est à l'origine un ENArque et pas un producteur)
- 2) la création d'un concept et la réunion d'une équipe
- 3) l'écriture des épisodes (qui couvre une bonne partie du roman, à travers les personnages des quatre scénaristes et du frère de l'un d'eux)
- 4) le tournage (qui est sans doute l'étape la plus succinctement décrite)
- 5) la diffusion
- 6) les retombées dans la presse et dans le public
- 7) l'arrêt de l'émission. Prendre de manière complète ce processus créatif permet de structurer le roman, qui va suivre chronologiquement la vie et la mort du programme, point central qui lie et délie les relations entre les personnages.

Le roman propose ainsi une plongée dans les coulisses : le narrateur — qui n'est autre que Marco, un des scénaristes engagés pour écrire la série télévisée *Saga* — permet au lecteur de découvrir les secrets de fabrication de ses *guilty pleasures* de téléspectateur. Et il convient bien ici qu'il faille parler de *plaisirs honteux* tant la position des scénaristes dans le roman est ambiguë : en effet, s'ils font avec plaisir les scripts de la série *Saga* et sont finalement plutôt fiers de ce qu'ils produisent, la hiérarchie entre le cinéma et la télévision n'est jamais remise en cause. Qu'ils s'agisse de Louis Stanick, ancien compagnon de route des grands réalisateurs italiens des années 1950 et 1960, de Jérôme Durietz, qui pratiquera ensuite son art dans le cadre de la production des *blockbusters* hollywoodiens, de Mathilde Pellerin qui sublimera (nous y reviendrons) ses

talents de romancière à l'eau de rose, ou de Marco, qui deviendra un *script-doctor* pour des longs-métrages, aucun des auteurs de la série *Saga* ne défend la télévision comme média. Cette position est même cristallisée dans une phrase définitive (et donc, sans doute, un peu fautive) de Louis : « Le cinéma, c'est une autre aventure. La plus belle de toutes. Le cinéma construit notre mémoire, la télé ne fabrique que de l'oubli. On ne peut pas travailler pour le cinéma sans croire qu'on fait le plus beau film du monde. Ça porte un nom : l'amour. » (p. 231). L'imaginaire ici convoqué oppose le monument au flux, l'art au commerce, ce qui est un *topos* de l'analyse des sphères médiatiques. Cette opposition est en effet très courante dans les représentations de la télévision, ne serait-ce que par l'expression *petit écran* opposé au *grand écran*.

Mais la volonté de hiérarchisation ne s'arrête pas là et un second niveau de classement est exprimé : la fiction américaine surpasse celle européenne, qu'il s'agisse de cinéma ou de télévision. Evidemment, nos scénaristes pensent cela et Jérôme Durietz l'exprime très bien : « Ceux qui disent que les ricains font des films pour les moins de douze ans, pendant que la vieille Europe travaille à l'élévation de l'âme, sont des cons. (...) Ce genre de certitude rassure les sots. Quand ils veulent bien s'en donner la peine, les Américains sont capables de faire chialer la terre entière. » (p. 377-78) Mais cela ne doit guère nous étonner de la part d'un professionnel de l'audiovisuel. Or, cette conception est, dans le roman, aussi partagée par le public, à qui la parole est donnée à plusieurs reprises par le biais de lettres reçues par la chaîne. Cette hiérarchisation, dans le cadre d'une lettre d'admirateurs de la série *Saga*, a cependant un niveau supplémentaire, *Saga* surpassant évidemment ces deux types de fictions (p. 126) :

Votre *Saga* est tellement plus originale que ce que nous voyons d'habitude à cette heure-là (et même à des heures de plus grande écoute), et croyez bien que nous sommes un public très sévère. Ces nouvelles séries américaines sont tellement tapageuses, ça n'est que musique qui vous casse les oreilles et intrigues banales. Nous ne sommes pas contre une petite dose de violence, mais qu'elle serve à quelque chose, nom de nom ! Oh oui, bien sûr, il reste les jeunes gens musclés et les jeunes filles à croquer qui nous ravissent l'œil, seulement ça nous fait rêver pendant cinq minutes et ça nous donne le bourdon pour le reste de la journée. Quant aux séries européennes, j'ai l'impression qu'elles s'adressent à des enfants, il faut être sérieusement naïf pour s'intéresser à toutes ces prudes histoires qui jamais n'osent sortir des sentiers battus. Comme votre *Saga* est différente !

Se dessine ainsi l'image d'une télévision qui ne répond pas aux désirs des téléspectateurs, sauf si elle est laissée aux seules mains des créatifs. Or, et c'est un poncif de la représentation de la télévision, elle est montrée, à travers la figure de Séguret, comme un outil de pouvoir et de manipulation. A ce titre, il n'est pas indifférent que Séguret soit un ENArque et que la plupart de ses accrochages avec l'équipe de scénaristes ait pour origine des différences de conception liées à la finalité de la télévision. Voici une des remarques de Marco quand Louis fait l'hypothèse qu'on cherche à les manipuler :

La manière dont Séguret essaie de nous déposséder de la Saga va bien au-delà d'une question d'Audimat et de gros sous. On sait déjà que la télévision est l'instrument de pouvoir numéro un, il n'y aurait rien d'étonnant à voir la raison d'État mettre son nez dans la fiction quand le débat politique n'intéresse plus personne depuis belle lurette. (p. 259)

Cette hypothèse a en plus tendance à jouer comme un effet de réel pour le lecteur français qui sait peut-être qu'une des séries françaises les plus populaires, *L'Instit'*, trouve son origine dans un souhait du président Mitterrand de montrer une image positive du service public, souhait qu'il avait exprimé auprès de son beau-frère qui n'est autre que l'acteur incarnant le Commissaire Navarro, là encore un très grand succès de la télévision française.

En tout cas, cette hypothèse de politisation de la fiction est confirmée plus loin dans le roman, lors d'une rencontre entre Séguret et Marco, ce dernier démontant l'inefficacité de cette manipulation :

C'est vous qui avez fait de ce feuilleton un outil de pouvoir. Pour nous, ce n'était qu'un sit-com. (p. 329)

Et, plus loin :

L'erreur est là, Séguret. Vous n'avez toujours pas compris que le Premier Ministre fait partie du public, comme tout le monde. A lui aussi, on racontait des histoires quand il était môme. Lui aussi emmenait sa fiancée au cinéma quand il était adolescent. Lui aussi invente désormais des histoires à ses

petits-enfants. Lui aussi a besoin de sa dose quotidienne de fiction. Il y a peut-être d'obscures manipulations politiques autour du feuilleton, mais dites-vous bien que votre Premier Ministre s'est senti trahi comme s'est senti trahi le chômeur de Roubaix, la ménagère du Var et (...) le pêcheur de Quimper. (p. 330)

Marco reprend ici trois expressions fétiches de Séguret, qui pense le public en termes de stéréotypes et a proposé, tout au long du roman, l'image en creux d'un public « élitiste », parisien et appartenant aux classes supérieures (tout le contraire de nos trois stéréotypes) auquel la télé ne s'adresserait pas. Or, les études montrent que toutes les couches de la population regardent la télévision, *a fortiori* la fiction télévisée, même s'il existe évidemment des comportements différents selon les personnes et les catégories. Le roman dépeint ainsi une télévision médiocre du fait des limitations que les financiers imposent aux créatifs puisque lorsque l'on laisse carte blanche à ces derniers, le programme rencontre un succès inespéré.

2. Une dynamique d'écriture

Mais la télévision n'est pas simplement un cadre ou un décor (et ce sera mon deuxième point) : la fiction, notamment télévisée, devient une dynamique d'écriture. Tonino Benacquista, qui a touché à un grand nombre de formes d'écriture, ne va ainsi cesser de brouiller les frontières et de mélanger les genres. Par exemple, il suffit de feuilleter le roman pour voir que sont insérées, telles quelles, des séquences de la série *Saga* au sein de la narration du roman. Un changement typographique — usage du gras et changement de police — permet le repérage de ces sauts énonciatifs, mais le code même d'écriture de séquence audiovisuelle (EXT. NUIT. en majuscules, par exemple) est repris et appuie l'hétérogénéité discursive.

Mais au-delà de ces effets massifs, qui relèvent d'un niveau macrostructural, toute l'écriture du roman est fondée sur un va-et-vient entre l'écriture romanesque et l'écriture audiovisuelle. L'*incipit* du roman, de ce point de vue, est un exemple frappant des différents moyens mis en œuvre par T. Benacquista. La première partie du roman, nommée « L'Équipage », est constituée de quatre chapitres dont chacun va présenter

l'un des scénaristes recrutés pour écrire *Saga*. Le premier est consacré à Louis Stanick et s'ouvre ainsi :

Elle était allongée sur le parquet, le front en sang et la main gauche perdue dans les rideaux.

- J'ai vos pieds dans le champ, dit le type de l'identification.

L'inspecteur principal recula d'un pas, le temps de lui laisser prendre quelques plans d'ensemble du corps.

- Ça s'est passé quand ?

- Il y a moyen de faire du café ?

- Le voisin a entendu du bordel vers sept heures du matin.

- On peut enlever le corps ?

- Elle n'était pas censée être là, l'agresseur a été pris de court.

Le plus jeune des deux inspecteurs sortit le nez de son calepin, jeta un œil vers son collègue et proposa une hypothèse avant qu'on ne la lui vole.

Le lecteur, s'il ne sait pas de quoi parle le roman, peut penser commencer un polar, dont Benacquista s'est fait une spécialité, mais quelques indices lui permettent déjà d'émettre l'hypothèse qu'il ne s'agit pas d'un polar comme les autres :

- la présence de termes techniques de composition visuelle, qui semblent déplacée dans le contexte : « dans le champ », « quelques plans d'ensemble du corps » ;

- une écriture essentiellement dialoguée et descriptive, qui ressemble davantage à une écriture scénaristique que romanesque ;

Pendant deux pages, le narrateur décrit la scène des policiers face au corps, en utilisant tous les clichés de la série policière : relevé des maigres indices, hypothèses, enquête de voisinage, etc., jusqu'à ce que la routine de la scène ne soit cassée par Louis, que personne n'avait vu, qui dit « Personne n'aurait aimé finir comme vous le décrivez ». Quand les policiers lui demande ce que leur version de faits a de négatif, il leur répond : « Elle est vraisemblable, mais peu réaliste. Crédible, mais sans le plus petit accent de réel. Non, personne n'aimerait finir comme ça ».

A partir de ce moment-là, la scène change de dimension : Louis, dont c'est l'ex-femme qui vient d'être tuée, va construire, devant les yeux ébahis des policiers, trois

scénarios imaginables de l'assassinat de Lisa, avec trois suspects possibles : un amant dont elle refusait la rupture ; un frère sorti de nulle part ayant besoin d'une greffe de moelle osseuse ; son père biologique qu'elle n'a jamais connu et qui serait un criminel de guerre en cavale.

Dès le début, le roman est ainsi placé sous le signe de l'imagination, du rebondissement, de la péripétie et de la toute-puissance du scénario. Cette imagination vivace est, dans le cadre du système de valeur fondant le roman, opposée à la télévision, qui est qualifiée de « grande machine à maîtriser l'imaginaire » (p. 306). En effet, la série *Saga* est présentée comme une exception dans le système de production de la télévision ; leur cahier des charges tient en deux pages et Louis le résume ainsi (p. 56) :

1. Aucune scène d'extérieur.
2. La totalité de chaque épisode devra se dérouler en tout et pour tout dans quatre décors qui restent à déterminer.
3. Pas plus de dix personnages dans tout le feuilleton et jamais plus de six par épisode.
4. Si vous respectez les points 1, 2 et 3, vous avez une totale liberté de manœuvre pour les scripts.

Il s'agit ainsi d'un appel à une imagination débridée dans le sens où les seules contraintes économiques, qui sont pourtant majeures à la télévision, sont celles relevant de la production, et non celles des taux d'audience : il n'y a pas ainsi à s'auto-censurer, de peur de choquer le public, puisque la série n'est pas faite à l'origine pour être vue, mais pour être seulement produite et diffusée et, ainsi, remplir les quotas de production imposés par le CSA.

La télévision, dans ce roman, permet ainsi de construire à travers la figure des scénaristes, une sorte de double de la figure de l'auteur, quel que soit le type de fiction auquel il se consacre. Cette plasticité du statut d'auteur, qui est unifié au-delà de la diversité des supports, se retrouve d'ailleurs dans l'écriture de T. Benacquista, qui ne va cesser dans le roman *Saga* de pasticher certains genres. Ainsi, après le « sabotage » par les auteurs du dernier épisode de *Saga* qui a rendu le public furieux, lorsque Marco

est enlevé par des inconnus qui semblent être des fans de la série, nous retrouvons l'énonciation d'hypothèses fondées sur les données de la situation (comme Louis face à l'assassinat de son ex-femme) et la mobilisation d'une forme de savoir technique (p. 342) :

- Où est-ce que vous m'emmenez ?

Silence.

- Quelle que soit la question, vous ne répondez pas ?

Sans se retourner, le passager dit :

- Le scénariste, c'est vous, non ?

Je ne sais pas quel test il veut me faire passer mais, aussi étrange que cela puisse paraître, ce type a raison. Le scénariste, c'est moi.

- Si j'essaie d'analyser la scène, je dirais que nous sommes dans une superproduction, vu les costumes taillés sur mesure et la bagnole de luxe. Le casting est impeccable et votre jeu d'une rare sobriété. Tout de l'intérieur, l'école Strasberg. Côté dialogue, le ton général de la scène est trop mat. Si je peux me permettre un conseil : il est toujours risqué de faire durer un climat anxigène, vous risquez de perdre le spectateur, il n'aime pas ça contrairement à ce qu'on croit. Au cinéma, on s'ennuie dès qu'on a identifié un procédé. Dans une séquence de quinze secondes, on peut se mettre à bâiller dès les cinq premières. D'autres que moi auraient zappé depuis longtemps.

Il fallait le tenter. Je n'ai pas reçu de baffe.

Le détour par la fiction permet ici trois choses :

- d'un point de vue intradiégétique, il autorise Marco à prendre du recul pour analyser la situation ;
- du point de vue de la réception, il joue avec l'horizon d'attente du lecteur qui voit dans le même temps l'histoire se dérouler et être commentée avec un certain second degré ;
- du point de vue des valeurs fondant le roman, ce recours à l'analyse fictionnelle poursuit le rapprochement fait sans cesse entre réalité et fiction. (Je reviendrai sur ce dernier point plus tard)

Si nous revenons à la dynamique de l'écriture et au jeu avec le lecteur, il faut noter que le roman est truffé de références à la fiction populaire, au sens large, dont la série télévisée n'est que la dernière manifestation. L'origine des quatre scénaristes recrutés pose clairement une sorte de généalogie de la fiction télévisée, ce qui fera dialoguer les épisodes du feuilleton *Saga* avec ses racines :

- Louis Stanick vient du cinéma européen populaire et des comédies italiennes. Or, les premières séries télévisées américaines ont été créées par des cinéastes européens exilés à Hollywood.
- Mathilde Pellerin écrit des romans à l'eau de rose, ce qui fait référence à une longue tradition de littérature populaire allant de la littérature de colportage au roman feuilleton.
- Jérôme Durietz est un spécialiste des séries B et des films d'action type *blockbusters* hollywoodiens.
- Marco est un dialoguiste spécialisé dans la traduction des dessins animés, ce qui pointe vers la bande dessinée populaire sérielle, des *comics* américains aux *mangas* japonais.

Les réactions des personnages seront donc conditionnées par ces genres que le lecteur connaît (au moins de façon stéréotypée). Ce dernier sera alors dans la position d'un joueur qui anticipe les péripéties ou qui goûte les écarts par rapport à ce qui est attendu. Se noue ici un jeu sur l'encyclopédie que le public a construit au sujet de ces formes fictionnelles populaires par une fréquentation régulière, ce qui permet de créer une connivence entre l'auteur et son public. Or, ces phénomènes de décalage et de jeux ont trouvé aujourd'hui une forme exacerbée dans les séries américaines dont, d'une certaine façon, Tonino Benacquista reprend la logique.

3. Liens entre fiction et réalité.

Un autre aspect sur lequel se fonde cette connivence entre auteur et public est l'effet d'agenda et les convergences entre les éléments de la fiction et ceux de la réalité.

Pour ce troisième point, nous devons dépasser le simple cadre de la télévision pour nous interroger de façon plus générale sur la fiction dont le feuilleton est, dans le roman, la forme exacerbée de par sa répétition quotidienne.

On ne cesse de trouver dans le roman des mentions de la tension existant entre fiction et réalité et, en ce sens, l'imaginaire de la télévision rejoint celui, plus global, de la fictionnalité. On trouve régulièrement des phrases comme « je bafouille le plus attendu des dialogues » (p. 342), « Que ferait un type dans ma situation dans un téléfilm américain ? Depuis belle lurette, il aurait fait appel à un détective privé. » (p. 341), « Il faudrait pouvoir écrire sa vie, scène après scène, et s'en tenir au script. » (p. 340), « Il faudrait que je me scénarise une nouvelle vie » (p. 336) « Nous sommes les plus mauvais scénaristes du monde pour ne pas avoir vu venir un coup pareil » (p. 252) ou encore « Nous ne sommes pas dans un téléfilm américain. » (p. 18).

Mais la relation n'est pas à sens unique, et très souvent, les scénaristes de *Saga*, qui d'une certaine manière ne cessent de penser leur réalité à l'aide de la fiction, doivent se défendre de n'écrire que de la fiction alors que leur entourage et le public voient dans leur série des reflets de la réalité. Ainsi, quand Marco cherche à comprendre les raisons du départ de sa compagne et que sa meilleure amie lui dit que c'est à cause des idées développées dans la série, il lui répond :

« C'était de la fiction ! Rien de plus que de la fiction. La vie n'est pas comme ça, les gens ne vivent pas comme ça, des personnages comme dans la *Saga* on n'en rencontre pas dans la vraie vie, et j'en ai marre d'avoir à ressasser des choses aussi tristement banales. » (p. 335).

Mais le roman n'aurait que peu d'intérêt s'il ne faisait qu'opposer fiction et réalité et de jouer sur les confusions. Or, de nombreux épisodes du roman, et notamment sa fin qui a souvent été mal comprise des lecteurs, ne prennent leur véritable profondeur que si l'on dépasse cette opposition et que l'on réfléchit dans le cadre d'un carré sémiotique. Ce carré présente donc les relations entre quatre termes : deux termes contraires, réalité et fiction ; et des termes contradictoires deux à deux : réalité et non-réalité d'une

part, fiction et non-fiction d'autre part. On s'aperçoit alors que l'on peut ranger beaucoup des « narrations » insérées dans le roman autour de ces pôles (je ne ferai pas ici, par manque de temps, un relevé exhaustif, mais ne prendrai que les exemples les plus saillants) :

- du côté de la réalité, nous pouvons mettre le meurtre de Lisa qui, bien que scénarisé fantasmatiquement par Louis dans le premier chapitre, relève pleinement de la réalité.

- Du côté de la fiction, il y a bien sûr la série *Saga*, qui est revendiquée comme une pure fiction par les auteurs, même si le public a tendance à le ranger du côté de la non-fiction, c'est-à-dire de qqch qui, parallèlement à la réalité, en parle de façon réelle. C'est ce que dit un bénévole de SOS Amitié à Marco à propos d'un personnage de la série qui exerçait ce même métier : « Il ne correspondait à aucune réalité, mais ça n'était pas grave, au contraire. Je dirais même qu'il était symbolique de tout ce qui se passait dans le feuilleton ; Le point de départ était fantaisiste, les dialogues parfois délirants, mais au milieu de tout ça se dégagait un réel très fort, quelque chose qui avait trait à la vie des gens comme un langage qui parlait à tous, et tout le monde finissait par s'y reconnaître. » (p. 326)

- Du côté de la non-fiction, on peut situer la vengeance de Jérôme Durietz à l'encontre de l'homme qui lui a volé son scénario de long-métrage : il met en scène, avec des sosies, une fausse convocation de cet homme par Sylvester Stallone (producteur du long-métrage en question) et Spielberg afin de lui faire avouer, mine de rien, son vol. Ici, la réalité du larcin est dévoilée par le recours à l'artifice d'une fiction, l'enregistrement de cette confession réelle étant qualifiée par Jérôme de « court-métrage le plus cher du monde ».

- Du côté de la non-réalité, nous trouvons le nouvel emploi de Mathilde après l'arrêt de la série : elle scénarise la vie d'une famille princière pour qu'ils puissent occuper les pages des magazines

people tout en maîtrisant leur image. Elle continue ainsi son métier d'auteur, mais en travaillant sur une réalité forgée, avec des personnages qui sont de vraies personnes.

Après la narration des vengeances des scénaristes et la description de leurs nouveaux emplois, le narrateur a rajouté un épilogue et c'est cet épisode qui a déstabilisé beaucoup de lecteurs. Trente ans après la fin de la *Saga*, Marco recherche Mathilde et Jérôme pour leur annoncer la mort de Louis. Après une enquête de longue haleine, il les localise à l'ONU. Ils ont été embauchés par les délégués de l'institution internationale pour les aider à écrire l'histoire mondiale. Ils sont en quelques sortes des *storytellers* qui aident les politiques à faire accepter à l'opinion publique les événements qu'ils ont décidés de faire advenir. A la simple lecture, cet épilogue semble un virage à 180° par rapport au reste du roman et un ajout qui n'apporte rien. Or, à bien y regarder, il s'agit de montrer comment le pôle de la non-réalité se développe à l'heure du règne des communicants et comment la « dose quotidienne de fiction », pour reprendre les mots de Marco, s'est diluée dans tous les domaines de la vie. Les techniques de la série télévisée et de la télévision, qui était qualifiée — rappelons-le — de « machine à maîtriser l'imaginaire », contribuent à forger un imaginaire collectif général qui permet de mieux faire accepter les accidents de l'Histoire. En fait, ce que semble nous dire le roman, c'est que c'est moins la télévision en tant que telle qui est dangereuse que l'expansion de ses procédés dans la société.

Pour conclure, j'aimerais m'interroger, au terme de cette réflexion, sur une coïncidence chronologique. En 1996, Bourdieu publie *Sur la télévision*, un essai qui (je résume à grands traits) tend à montrer que la télévision est un outil de propagation idéologique visant à uniformiser les champs de la vie sociale. Puis, en 1997, Jean-Philippe Toussaint publie *La Télévision*, dont va parler Arcana Albright, un roman qui

décrit les effets globalement négatifs de la télévision sur un professeur d'histoire de l'art. Ces deux ouvrages portent un regard plutôt critique sur la télévision et cette coïncidence chronologique a été soulignée et commentée par Leo H. Hoek dans un article publié dans le numéro 128 de la revue *Communication et Langages* en 2001. Mais personne n'a vu que, la même année, sortait également *Saga* qui, sans être un plaidoyer sans condition pour la télévision, tente de séparer ce qui relève du média et ce qui relève du système industriel, ce qui relève de la production et ce qui relève de la réception. En réalité, Benacquista, en amateur de fictions populaires et en auteur de polars et de fictions télévisées, fait ce que fait tout récepteur de productions médiatiques : il « braconne », pour reprendre le terme de Michel de Certeau et, par son roman, il permet au lecteur de prendre conscience qu'il fait de même.