



Les « séries télé-réalité »

Une transposition fertile de formats ?

Sébastien Lefait, professeur d'études américaines et médiatiques, EA 1569, Université Paris 8

Résumé : Dans cet article, je m'intéresse aux « séries télé-réalité », terme par lequel je désigne les séries télévisées qui utilisent un dispositif de télé-réalité dans un but narratif. À travers l'étude d'un exemple, celui de *UnREAL*, j'étudie la fertilisation croisée entre séries et télé-réalité, en me concentrant sur ce que produit cette fertilisation : une prise de conscience pragmatique du nouvel équilibre entre réalité et fiction qui caractérise notre époque. Cela me permet de conclure que notre culture est caractérisée par un ratio entre le fictionnel et le réel résultant de l'omniprésence des caméras de toutes tailles et des écrans de tous formats, qui multiplie les modalités de la transfiguration du banal et la mise en intrigue des destinées individuelles.

Mots-clés : séries télévisées, télé-réalité, dispositif, surveillance, transmédiaticité

Abstract: This article focuses on “reality TV series”, a phrase I coined to describe TV series that exploit the apparatus of reality TV for narrative purposes. Through a case study, *UnREAL*, I show how TV series and reality shows cross-fertilize to promote pragmatic awareness of the current equilibrium of fact and fiction. I then conclude that our culture is defined by a new ratio between the fictional and the real, which results from the increased availability of variously sized cameras and screens, and allows for multiple new ways of transfiguring the commonplace and narrativizing individual destinies.

Keywords: TV series, Reality TV, apparatus, surveillance, transmediality

Introduction : Transmédia et transfert de formats intramédiatiques¹

Comme le dit très justement l'éditorial de ce numéro, nous vivons « actuellement un moment clé de la production de l'être-entre. » J'aimerais montrer ici que la transmédiaticité, si elle contribue pour une grande part au renouveau des productions culturelles en explorant les zones d'interférence entre les formes médiatiques, ne constitue pas pour autant une condition *sine qua non* de la fertilisation croisée. En effet, toute fiction est « feintise ludique² », c'est-à-dire qu'elle se prend pour le réel par jeu. Elle est donc forcément, par essence, un entre-deux. S'appuyant sur le réel, elle crée de l'imaginaire, en explorant pour cela la zone de flou entre le vrai et le faux, le crédible et l'in vraisemblable, son essence en tant que fiction et la réalité. Cela signifie que le régime fictionnel ne contient pas une seule médiation, mais deux : il est en soi transmédiatique.

Ce constat s'applique surtout à la fiction audiovisuelle, à laquelle je m'intéresserai ici. Le théâtre, par exemple, propose une double médiation : il met en scène une pièce et des personnages, tout en laissant transparaître le réel qui leur sert de support. Par une variation de régime scopique³ et un ajustement du niveau d'incrédulité volontairement accordé à l'illusion théâtrale, les spectateurs et spectatrices verront simultanément Cyrano et Jean-Paul Belmondo jouant *Cyrano*. Au cinéma, le même phénomène existe : en regardant le *Romeo et Juliet* de Baz Luhrmann (1996), on peut également voir Leonardo DiCaprio dans l'un de ses premiers rôles importants au cinéma.

On rétorquera, à juste titre, qu'un tel raisonnement n'est valable qu'à condition d'utiliser le terme « média » dans son sens large : « tout moyen de communication servant à transmettre et à diffuser des informations, des œuvres⁴ ». Ces dernières peuvent être factuelles (réception documentaristante) ou fictionnelles (réception à finalité ludique). Néanmoins, la part grandissante de la technologie dans toute forme de diffusion d'informations pousse plus que jamais à envisager la transmédiaité comme intrinsèque à la fiction. Reportages télévisés, flux continu émanant de caméras de surveillance à domicile, vidéos diffusées sur Periscope, événements sportifs retransmis sur Internet : ces captations audiovisuelles en direct fournissent une part croissante des images que nous consommons au quotidien. Par ailleurs, il est un euphémisme d'affirmer qu'il n'est plus rare de regarder des films sur Internet, ou des séries sur téléphone portable. Notre accès au réel se fait donc au moyen d'outils qui le rapprochent, sur le plan formel au moins, de la fiction. Cela signifie que toute fiction est *littéralement* transmédiaique : elle inclut une médiation audiovisuelle qui est celle-là même par laquelle nous accédons au réel – et *vice versa*. Le meilleur exemple en est la télé réalité, qui *se joue du réel* en feignant d'ignorer qu'il y a une bonne part de fiction. D'une part, elle montre que le dispositif télévisuel, accompagné d'un montage efficace, suffit pour que, derrière la banalité du quotidien, les téléspectateurs découvrent un récit. D'autre part, et de plus en plus uniformément, la télé réalité cache une multitude d'opérations fictionnalisantes, que les téléspectateurs déniaisés prennent plaisir à repérer.

Partant de ce constat, je m'intéresserai ici à un phénomène récent : la fertilisation mutuelle entre télé réalité et séries télévisées, dans la culture américaine prioritairement. En effet, les séries télévisées utilisent de plus en plus souvent les zones d'interférence entre leur dispositif et celui de la télé réalité. Cette tendance pose l'existence d'une transmédiaité interne au médium télévisuel, c'est-à-dire d'une transmédiaité paradoxalement intramédiaïque, en tant que les séries télévisées utilisent les techniques et les effets de la télé réalité pour s'adapter à un contexte où la réalité et la fiction se définissent par déplacement d'un curseur sur un continuum transmédiaïque. En effet, dans le cas de ce que j'appellerai les « séries télé réalité⁵ », la fertilisation se situe ailleurs qu'à l'intersection de deux médias – elle provient du croisement de deux dispositifs générant des informations de natures différentes, mais dont les zones de recoupement constituent un entre-deux fertile.

I Modalités de la fertilisation entre séries et télé réalité

Modes de capture (dont certains s'apparentent d'ailleurs à la vidéosurveillance) et modes de diffusion (partage entre visionnage télévisé et visionnage sur Internet et de plus en plus, visionnage exclusivement sur Internet pour certaines séries télévisées), segmentation en saisons et en épisodes, importance des commentaires

ou autres votes des spectateurs, constituent un terrain commun aux séries et à la télé-réalité. Pour explorer ce lien de parenté par-delà ces similitudes, on peut également rappeler que la quasi-totalité des émissions de télé-réalité recyclent des techniques narratives qui proviennent de la fiction populaire, et tout particulièrement de la *sitcom* ou du *soap opera*⁶.

Mais aujourd'hui, cette influence est devenue bilatérale. En atteste un exemple devenu canonique. Comme l'a montré Jennifer Gillan à propos de *Survivor*⁸ et de *Lost*⁹, ces deux programmes montrent une convergence des formats télévisés du « gamedoc¹⁰ » (réel) vers la série (fictionnelle). Au départ, la série était en effet conçue comme une reprise de l'émission de télé-réalité¹¹. Plus récemment, *Siberia*¹² a mis à profit le même type de recette créative. Dans cette série, des personnages très semblables à ceux de *Lost* semblent *rebooter* la série culte, mais dans le cadre d'une émission de télé-réalité *ouvertement* fictionnelle. Livrés à eux-mêmes dans une Sibérie inhospitalière, ils sont explicitement présentés comme les candidats d'un jeu par élimination, dont le gagnant remportera une forte somme d'argent. Cantonnés à un espace restreint, dont une éventuelle sortie signifierait qu'ils quittent la compétition, les candidats sont sous la surveillance permanente des caméras. Lorsqu'il s'avère que le jeu n'en est plus un, mais que leur survie est engagée, ils se heurtent aux pires difficultés pour quitter l'arène délimitée par les caméras. L'île-prison de *Lost* devient donc ici, bien plus littéralement que dans la série, un espace panoptique. Or, c'est de cette présence de la surveillance dans les deux types de programmes que semble naître la fertilisation croisée entre séries et télé-réalité.

I Le dispositif panoptique comme *moyen terme*

« Un roman, c'est un récit qui s'organise en monde. Un film, c'est un monde qui s'organise en récit. »¹³ Avec l'avènement des séries télévisées, cette formule de Jean Mitry prend une toute nouvelle dimension. Cela est dû à deux facteurs principaux, caractéristiques à la fois de la surveillance, des séries télévisées et de la télé-réalité : l'ubiquité et la temporalité étendue. Ainsi, dans un nombre croissant de séries, la surveillance est à l'image d'un dispositif sériel qui feint de livrer aux spectateurs les images les plus marquantes d'un monde fictionnel soumis à une couverture médiatique exhaustive¹⁴. L'esthétique utilisée est celle d'un prélèvement à partir d'un flux ininterrompu d'images du monde. Pour la série dans sa totalité, comme dans les exemples cités ci-dessus, ou, plus fréquemment, à l'occasion d'un certain nombre de séquences intégrées à la série¹⁵, les images diffusées sont celles d'un monde fictionnel que le spectateur est invité à épier par intermittence. Ces séries utilisent alors la surveillance pour produire un effet de réel d'un nouveau type, où la monstration gagne en objectivité de surface de s'être rapprochée du montage en direct d'un programme télévisé. La couverture des événements montrés par la série s'apparente ainsi à une retransmission sportive, où le réalisateur ou la réalisatrice décide en temps réel des changements de caméras qui permettront de suivre la partie sans manquer aucune de ses actions marquantes.

La télé-réalité repose sur le même type de dispositif, générant un plaisir spectral lié à un état – relatif, mais entretenu – de surinformation : les spectateurs voient plus et entendent plus que les candidats, en une forme d'ironie dramatique qui leur donne un sentiment d'omniscience. Néanmoins, les spectateurs se targuent de ne pas être naïfs face à la mise en récit du réel qui est à l'œuvre dans les programmes de télé-réalité. Forts de cette conscience à présent répandue que

la télé réalité n'a de réalité que le nom, ils tirent une certaine fierté de compter parmi les spectateurs décodants oppositionnels, pour reprendre la terminologie de Stuart Hall¹⁶. Lorsqu'ils regardent des programmes de télé réalité, ces spectateurs y recherchent non pas des moments authentiques ou des scènes croustillantes dans lesquels la vie privée s'offre aux yeux du monde, mais des signes que ces programmes soi-disant objectifs sont en fait des fictions. La perception implique donc une forme de distance esthétique, une incrédulいたé face au spectacle de la fiction comme à celui du réel. L'un des signes actuels de ce phénomène est le concept de « post vérité » qui, couplé aux fameuses *fake news*, place notre époque sous le sceau d'un relativisme absolu.

En ce sens, on peut considérer qu'il entre dans notre lecture du réel comme dans celle de la fiction une réflexivité sceptique, qui se traduit par une mise en perspective systématique des informations perçues, et par une analyse de leur degré de vraisemblance. Néanmoins, si l'on entend beaucoup parler de cette pernicieuse alchimie entre vérité relative et méfiance généralisée, c'est plus souvent pour alerter sur ses dangers que pour souligner ses atouts. Or, cette modification du régime informationnel possède bel et bien un impact sur la fiction, qui peut en tirer parti. Dans ce cas, se crée une alchimie vertueuse entre la méfiance réflexive propre au régime scopique de la télé réalité et le goût des spectateurs et spectatrices pour le décryptage et le dévoilement de ce que cache l'image¹⁷. C'est ce que l'on voit dans un certain nombre de séries récentes, où le régime réflexif de la télé réalité est mis à profit pour que l'œuvre rencontre son public, en la personne du spectateur décryptant. J'en étudierai ici un seul exemple : la série *UnREAL*¹⁸.

Une approche réflexive de la fertilisation croisée entre séries et télé réalité : *UnREAL*

Il serait intéressant de parler de la série dans son ensemble, mais, faute de place, je me concentrerai ici sur la manière dont l'ouverture de l'épisode pilote met en perspective l'idée d'une fertilisation croisée entre séries et télé réalité. Le tout début de *UnREAL* pose question : ce que l'on nous montre est-il vrai, et puisque la réponse est évidemment non, quelle est sa part de vérité, et quelle est sa part de mensonge ? L'ouverture révèle le dispositif, dont on voit vite qu'il est au croisement du réel et du fictionnel, et qu'il joue d'une possible confusion entre les deux. Le plan d'ensemble qui ouvre ce premier épisode plante un décor de conte de fées, en accord avec le titre de l'émission de télé réalité imaginaire dont la série inspecte les coulisses : *Everlasting*, une émission du type « *dating gameshow* », sur le format du célèbre *Bachelor*¹⁹. Cette mise en récit réutilise des archétypes culturels, mais dans un cadre qui n'est pas censé être reconnu directement comme fictionnel, celui d'une émission de télé réalité. La relation entre le vrai et le faux procède ainsi par décalages multiples : la série télé se fait passer pour une émission de télé réalité, cette dernière se présentant comme un conte de fées devenu vrai, mais tout est tromperie, puisque le conte de fées n'en est pas un, et que l'émission de télé réalité *Everlasting* est elle aussi purement fictionnelle, inventée pour les besoins de *UnREAL*.

Dès le départ, la voix off de Quinn King, la réalisatrice de l'émission, se fait entendre : « Allez, on y va, c'est parti, *Everlasting*. Donnons-leur ce qu'ils veulent. Des poneys, des princesses, des histoires d'amour, et puis je ne sais quoi encore, tout ça, c'est des conneries de toute façon.²⁰ » On note de suite le glissement de la sincérité à la distance professionnelle, que vient souligner le passage à un

plan de Quinn dans le studio de réalisation de l'émission, talkie-walkie à la main. À l'image comme dans sa réplique, la télé-réalité montre qu'elle repose sur un dispositif factice, explicitement inspiré des fictions romantiques, et qu'elle recycle de vieilles recettes au motif qu'elles plaisent toujours autant au public. En filigrane, se dessine un certain mépris des spectateurs, que l'on peut aussi prendre pour le constat de leur sagacité. Apparaissent ensuite Graham, le présentateur de l'émission, et Adam Cromwell, riche héritier britannique que les prétendantes, dont le présentateur annonce l'arrivée, auront pour mission de séduire. Puis vient le carrosse dont on voit, en plan serré, la porte d'où va sortir sa première passagère, pour l'instant cachée par un rideau. Un plan montrant la nervosité des deux personnages masculins, dans l'expectative, crée alors un léger suspense quant à l'identité de la première prétendante. Il s'agit de Shamiqqa, une très jolie jeune femme légèrement brune de peau, qui descend du carrosse un violon à la main. Elle se met à jouer un air discordant, ce qui sous-entend qu'elle a, littéralement, *sorti les violons* pour les besoins de l'émission. Retentit alors, en voix off, le cri de Quinn : « Coupez ! ». Contrairement à l'idée reçue selon laquelle les émissions de télé-réalité sont scénarisées de A à Z, l'arrivée de Shamiqqa est imprévue, même pour la réalisatrice de l'émission, ce qui signifie que l'attente fébrile précédant son apparition n'était pas feinte.

Ce rappel brutal à la réalité, alors que les spectateurs entraînent à peine dans le récit, fût-il minimaliste, développé par l'émission, ménage une demi-révélation. À l'inverse de ce que l'on pourrait croire, *Everlasting*, comme d'autres émissions de télé-réalité, n'est pas tournée en continu, mais fait l'objet d'interventions régulières de la réalisatrice, dont la mainmise sur le contenu ne se limite pas à l'utilisation d'un montage en post-production. La suite de la séquence se déroule dans ce studio, et consiste en une discussion au sein de l'équipe à propos du casting²¹. Quinn reproche au producteur de l'émission d'avoir choisi Shamiqqa pour participer à l'émission, au motif qu'elle la considère comme noire, et que, selon elle, c'est une erreur de présenter une jeune femme noire comme l'épouse potentielle d'un riche jeune homme blanc. Un membre de l'équipe, noir de peau, rappelle alors à Quinn qu'il y a un noir à la Maison-Blanche, à quoi celle-ci rétorque qu'Obama est « à peine noir ». Il semble donc que l'émission de télé-réalité puisse influencer la perception du président des États-Unis, comme si le véritable pouvoir consistait à contrôler l'image. Car même si l'émission doit se conformer à un impératif de réalisme, Quinn considère cela comme incompatible avec une autre obligation, celle de « vendre du rêve ». Un mariage mixte ne ferait pas assez fantasmer. L'industrie culturelle veille pour empêcher des projections progressistes, qui risqueraient d'être trop en phase avec la réalité des relations raciales – et c'est en ce qu'elle dévoile ces impératifs des productions culturelles que la série est réaliste. Par son approche des coulisses de l'illusion, *UnREAL*, bien que fictionnelle, révèle notre culture telle qu'elle est.

Quinn exige ensuite qu'on aille chercher une autre femme pour remplacer Shamiqqa. Pour trouver cette remplaçante, il faut localiser la limousine qui achemine les autres candidates vers le lieu de tournage²². Un appel au walkie-talkie mène comme par magie à un plan large du véhicule, puis à un plan des prétendantes buvant du champagne à l'intérieur. On insiste ainsi sur le don de surveillance panoptique globale que le dispositif de la télé-réalité semble conférer à Quinn, mais qui tient en fait au dispositif de la série, puisque seul le château où est tournée *Everlasting* est couvert par les caméras de l'émission. On voit ainsi que la différence entre un dispositif de surveillance réaliste et une surveillance dystopique est une question d'échelle. La couverture médiatique totale d'un studio évoque une surveillance globale dont nos sociétés tendent à s'approcher, et dont la possibilité hante les esprits.