

29, 2018

Pratiques artistiques intermédiales

Pascal MOUGIN

Fiction transmédiiale, fiction problématique. À partir d'« Interview » d'Agnès Geoffray

Per citare l'articolo:

<https://www.publifarum.farum.it/index.php/publifarum/article/view/289>

Rivista Publifarum

publifarum.farum.it

Documento accessibile online:

<https://www.publifarum.farum.it/index.php/publifarum/article/view/289/560>

Documento generato automaticamente 09-07-2020

Fiction transmédiiale, fiction problématique. À partir d'« Interview » d'Agnès Geoffray

Pascal MOUGIN

Indice

[1. Feintise ludique ou feintise sérieuse ?](#)

[2. L'ambivalence pragmatique](#)

[3. Indécidabilité fictionnelle et transmédiialité](#)

[Bibliographie](#)

Abstract

L'analyse de la pièce d'Agnès Geoffray, « Interview ou comment mes parents sont morts ou comment j'en suis venue à l'art » (vidéo, 15', 2006), s'inscrit dans une réflexion plus large visant à montrer comment la transmédiialité en art contribue à problématiser la réception du récit de fiction. « Interview » semble se jouer de l'opposition réputée cardinale dans la théorie de la fiction entre feintise ludique et feintise sérieuse. L'œuvre présente une forme hybride et troublante de feintise ludique non nécessairement ou non entièrement partagée, qui s'analyse comme une mise à l'épreuve conscientisante du « vouloir croire » du spectateur-auditeur. Cette singularité d'effet ne se produirait pas si « Interview » consistait en une performance « live » non médiée ou si, autre avatar, l'histoire qu'elle contient faisait l'objet d'une publication sous forme de récit écrit.

We propose to reflect here on the way in which the transmediality in art contributes to questioning the opposition between fiction and non-fiction. From

Agnès Geoffray's piece, «Interview ou comment mes parents sont morts ou comment j'en suis venue à l'art» (video, 15', 2006), example of these literatures "out of the text" (since the text in this case, is updated and mediated in the form of a filmed interview with a journalist), it will be a question of seeing how the actualization and the extra-book circulation of a story changes its enunciative modalities and its pragmatic aim, and at the same time the fictional regime itself. Interview, constitutes a case of "fictionalism", namely a "true-lying" that may well prove irreducible to traditional categories: neither quite fiction, nor non-fiction, nor autofiction, nor trickery.

Une rapide présentation de l'œuvre sur laquelle on se propose de réfléchir ici ne sera pas inutile avant de préciser les enjeux de la réflexion à venir. Il importe en effet que le lecteur puisse faire une expérience, fût-elle rapide et partielle, de l'œuvre en question sans préjuger de son statut sémiotique ou ontologique, dans la mesure où c'est cette expérience même de réception, tout autant que la nature intrinsèque de l'œuvre qui la suscite, qui constitue l'objet de l'analyse proposée ensuite.

Cette œuvre est une vidéo de 15 minutes intitulée *Interview ou comment mes parents sont morts ou comment j'en suis venue à l'art*, réalisée en 2006 par Agnès Geoffray ¹, l'artiste française dont l'essentiel du travail porte sur les événements traumatiques et se présente sous la forme de photographies ou de récits empruntant les supports les plus divers. C'est bien d'un récit d'événement traumatique qu'il s'agit dans cette vidéo, où l'on voit l'artiste répondre aux questions d'un journaliste qui l'interroge micro en main—le générique de fin donne le nom de l'interviewer ² et indique que l'entretien est de type « radiophonique »—, lequel précise au début de la conversation que celle-ci a lieu à Bruxelles, dans l'espace d'exposition des éditions La Lettre volée, à l'occasion d'une exposition de l'artiste dans ce même endroit. À l'invitation du journaliste, Agnès Geoffray commence par évoquer l'exposition en cours en expliquant son intérêt pour les faits divers et pour les « histoires » à l'origine des œuvres exposées, un ensemble de textes et de photographies. Elle remarque au passage les relations troublantes qui peuvent exister entre les fictions les plus invraisemblables, voire les plus horribles, et la réalité, et s'explique sur sa pratique du « faux documentaire », qui

consiste à « rendre plausible [...] une chose purement fictionnelle ». Le journaliste reprend ensuite la parole pour marquer une nouvelle étape de l'interview : « Je crois que nous sommes arrivés au cœur de l'entretien, puisque je vais vous demander de nous raconter votre histoire ». L'artiste commence alors son récit :

L'histoire pourrait être comment j'en suis venue à l'art... C'était en 1997, j'avais environ 20 ans, je suis allée voir la Biennale de Lyon - je suis originaire de Lyon - avec mes parents, qui voulaient absolument voir cette Biennale. Moi je n'avais jamais trop aimé l'art, mais je les ai accompagnés, avec mon frère. En fait, j'ai perdu mes parents au cours de cette exposition. L'une des pièces présentées était une pièce de Chris Burden, un rouleau compresseur volant qui tournoyait sur lui-même. À un moment, il s'est décroché et mes parents et mon frère sont morts sur le coup, écrasés. J'ai perdu mes parents par l'art.

Agnès Geoffray poursuit en expliquant qu'en réaction à ce traumatisme elle a conçu le projet de « louer des parents fictifs », en demandant à des acteurs de s'imprégner « du rôle de [s]es parents et de [s]on frère, [de se] plong[er] dans les archives familiales et [...] de réagir comme les disparus ». La mise en scène a si bien fonctionné que ces parents de substitution « [lui] sont devenus très proches, aussi proches que pouvait l'être [s]a famille disparue ». Avec eux, elle a progressivement constitué une nouvelle archive photographique familiale qui a remplacé les anciens albums présents dans la maison. Mais, poursuit-elle, les vraies familles des acteurs se sont de leur côté senties de plus en plus dépossédées de leur propre père, mère ou frère, devenus vrais-faux parents d'Agnès Geoffray quasiment à plein temps, au point, finalement, d'engager une action en justice pour mettre un terme à la situation. Un procès s'est donc tenu, occasion d'une surmédiatisation de toute l'histoire : la presse s'est emparée des pièces à conviction et les vrais-faux albums de famille aussi bien que les photos prises du temps des vrais parents se sont mises à circuler indistinctement dans les journaux, aboutissant à « un imbroglio de photographies d'archive familiales, fictives ou pas fictives », au point, pour finir, qu'entre réalité et mise en scène « la limite n'existait plus ». Le récit s'achève sur un dernier épisode :

Toutes ces images diffusées dans la presse ont interpellé des gens du

milieu de l'art, qui [ont] voulu exposer toutes les images produites autour de cette histoire, ou de ma vie. Il y a eu une exposition qui regroupait tous ces types d'archives, archives familiales et journalistiques. Et finalement, ce que je détestais le plus — l'art, qui m'a enlevé mes parents—m'a été révélé par la suite puisque je pratique moi-même la photographie aujourd'hui.

Il se trouve que la présentation de cette vidéo lors des expositions de l'artiste suscite régulièrement des réactions émues du public, sous forme par exemple de messages de condoléances laissés dans les livres d'or des expositions en question. Une partie du monde de l'art reçoit donc l'histoire de la mort des parents et de ses conséquences comme un récit factuel véridique plutôt que comme une œuvre de fiction – ce qu'elle est, il est temps de le préciser, et cela sans aucun doute possible comme on le verra plus loin. L'œuvre est ainsi susceptible de provoquer une réaction de crédulité plus ou moins durable auprès de spectateurs pourtant avertis ³. L'auteur de ces lignes a pu lui-même faire cette expérience troublante d'une croyance au moins partielle et passagère en la véracité du propos – comme peut-être certains lecteurs à la lecture de cette présentation rapide ⁴.

Il convient donc de réfléchir à cette expérience de leurre et d'interroger cette réaction d'adhésion provoquée par l'œuvre. On montrera pour commencer comment *Interview* semble se jouer de l'opposition réputée cardinale dans la théorie de la fiction entre feintise ludique – reposant sur la suspension d'incrédulité consentie par le destinataire dans le cadre d'un contrat de fictionnalité passé avec l'auteur – et feintise sérieuse – relevant de la supercherie orchestrée par l'auteur et d'une mystification intentionnelle du destinataire à ses dépens ⁵. L'œuvre présente une formule hybride et troublante, irréductible à l'une ou l'autre de ces catégories, à savoir une feintise ludique non nécessairement ou non entièrement partagée, hors contrat de fictionnalité comme de factualité, produisant une suspension partielle d'incrédulité plus involontaire que délibérée, un leurre paradoxal car partiellement conscient de lui-même. Elle s'analyse ainsi comme une mise à l'épreuve conscientisante du « vouloir croire » du spectateur-auditeur.

On montrera pour finir en quoi la particularité de cette œuvre et de sa réception tient précisément à son caractère transmédial ou plus exactement à sa structure d'inclusion médiatique : *Interview* est une œuvre vidéo « contenant » une

performance en forme d'entretien et non l'archive documentaire d'une œuvre qui serait la performance, l'entretien-performance n'ayant pas d'existence en dehors de son enregistrement. Sans cette structure d'inclusion, autrement dit si *Interview* consistait en une performance *live* non médiée ou si, autre avatar, l'histoire qu'elle contient faisait l'objet d'une publication sous forme de récit écrit, l'œuvre perdrait sa singularité d'effet.

1. Feintise ludique ou feintise sérieuse ?

« Racontez-nous à présent votre histoire », demande l'interviewer : l'ambivalence du possessif (l'histoire qui vous est arrivée / celle dont vous êtes l'auteure) autorise à coup sûr le flottement interprétatif concernant le récit qui s'annonce. Celui-ci est pourtant incontestablement fictionnel.

a. Indices de fictionnalité

Il suffit pour s'en convaincre de revenir aux circonstances de la mort des parents, écrasés, nous dit-on, lors d'une visite de la Biennale de Lyon par un bulldozer « tournoyant sur lui-même », signé Chris Burden. L'œuvre existe bel et bien, il s'agit du *Rouleau compresseur volant* de Chris Burden, effectivement exposé à Lyon en 1997 par Harald Szeemann... sauf que l'engin ne s'est jamais décroché. Gageons du reste que si une telle catastrophe s'était produite, elle aurait défrayé la chronique et laissé dans toutes les mémoires des traces plus profondes encore que la simple existence de l'œuvre elle-même - comme dans le cas de *Shoot* en 1971, où Burden invitait un ami à tirer au fusil dans sa direction, performance restée fameuse justement parce que l'artiste s'est retrouvé un jour à l'hôpital avec une balle dans le bras. Le public qui connaît l'existence du bulldozer de Burden est donc à même de comprendre que la mention de l'œuvre par Agnès Geoffray ne renvoie au réel que pour mieux s'en dégager : la suite du récit est une uchronie, à savoir une réécriture de l'histoire où une situation réelle bifurque vers un scénario imaginaire - bifurcation dont on remarquera qu'elle a été précisément virtualisée, mais non actualisée, par l'œuvre de Burden, particulièrement bien choisie ici par Agnès Geoffray : le bulldozer, dont l'installation a donné des sueurs froides aux techniciens, *risquait* bel et bien de s'écrouler, cette part de risque étant inhérente

au travail de l'artiste.

La référence à l'œuvre réelle fonctionne donc, de manière tout à fait saillante, comme une attestation de la contrefactualité du récit. À cela s'ajoutent, disséminés tout au long d'*Interview*, un certain nombre d'indices de fictionnalité allant de la suggestion indirecte au marquage plus appuyé, tous susceptibles de mettre en alerte les spectateurs-auditeurs même les moins au fait des histoires de bulldozers volants ⁶ et de prévenir l'interprétation de cette histoire en récit factuel véridique. À commencer par le mode de présentation de l'œuvre : dans les expositions comme sur le site de l'artiste, la vidéo apparaît bien comme une œuvre parmi les œuvres, et non pas, même s'il est y question d'une exposition de l'artiste, comme un paratexte placé en marge des œuvres, où l'artiste expliquerait « sincèrement » la genèse de son travail. Le sous-titre ensuite (*ou comment mes parents sont morts ou comment j'en suis venue à l'art*) connote l'œuvre d'imagination à vocation didactique ou édifiante (*Candide ou l'Optimisme*), qui plus est de manière semi-parodique du fait de la duplication de la coordination en *ou*. Les explications initiales sur le genre du « faux documentaire » que l'artiste dit pratiquer régulièrement vont dans le même sens, susceptibles qu'elles sont de s'appliquer au contenu ultérieur de cette vidéo « documentaire ». Par ailleurs, une première histoire rapidement évoquée au début de l'entretien (dans une région inconnue, une mystérieuse épidémie colore en vert billard la peau de malheureuses victimes...) relève sans équivoque du conte horrifique, actualisant un cadre générique qui pourrait rester présent à l'esprit comme clé de lecture de la suite. Enfin, comment ne pas voir dans la seconde partie du récit – l'épisode des faux parents si pénétrés de leur rôle qu'ils en oublient leur famille réelle, jusqu'à la confusion entre fiction et réalité semée dans les esprits par les photographies circulant dans la presse lors du procès – une mise en abyme de la réception possible de toute l'histoire elle-même, donc une mise en garde oblique visant à prévenir ladite confusion dans l'univers de réception ?

b. Opérateurs de feintise

Il faut donc croire que ces signes convergents de fictionnalité antiréaliste, marqueurs explicites et indices plus obliques, ne remplissent pas assez

efficacement leur fonction de garde-fou contre l'erreur d'appréciation de l'œuvre, quand erreur il y a. Celle-ci tient alors au fait qu'ils sont concurrencés, dans le fonctionnement de l'œuvre, par des opérateurs de feintise qui portent de manière fallacieuse le spectateur-auditeur à accueillir le récit comme un récit véridique. Au premier rang de ceux-ci, la forme même de l'entretien journalistique, incluant la présence visuelle et orale de la locutrice et son énonciation à la première personne, fonctionne a priori comme une marque de sincérité du propos. D'autre part le statut initialement paratextuel - a priori non fictionnel donc - de l'entretien (l'artiste commençant par évoquer dans l'espace d'exposition les œuvres en partie visibles derrière elle) peut continuer d'agir dans l'esprit du spectateur comme un gage de véridiction, malgré la disjonction explicitement balisée par l'intervieweur qui, après ces échanges sur l'exposition en cours, invite l'artiste à raconter « son histoire » et présente ce nouveau moment de l'entretien comme « la performance de [l']après-midi ». Mais de manière plus décisive encore, c'est le motif de la mort des proches qui porte à la crédulité, en vertu de cette loi non écrite qui est que l'on ne tue pas fictivement ses parents - on se souvient que, une fois découvert, le mensonge d'Antoine Doisnel sur la mort de sa mère dans *Les Quatre cents coups* vaudra au gamin une sévère réprimande. En outre les circonstances particulièrement improbables de l'accident ajoutent encore, paradoxalement, du crédit au récit, car si l'invraisemblance tend généralement à signaler la fausseté ⁷, elle peut aussi fonctionner de manière inverse comme indice de non-fictionnalité, l'histoire sonnait alors d'autant plus vraie qu'elle paraît incroyable, quand inversement la vraisemblance signale la fictionnalité, car la fiction - la fiction à ancrage réaliste tout au moins - se doit bien, elle, d'être vraisemblable. Mais ces opérateurs de feintise ne peuvent l'emporter - s'il l'on s'en tient à la pesée logique des forces en concurrence - sur les indices de fictionnalité.

c. Une feintise ludique non nécessairement partagée

Pour résumer, *Interview* n'a rien d'une supercherie, dans la mesure où son contenu se révèle à l'analyse incontestablement fictionnel. L'œuvre constitue donc un cas de feintise ludique proche du conte ou de l'histoire extravagante et antiréaliste, mais avec cette particularité que la fictionnalité antiréaliste explicitement signifiée ne se fait pas forcément décoder comme telle, puisque le

récit provoque ou peut provoquer un leurre en faisant prendre pour véridique ce qui ne l'est pas. Un curieux écart apparaît donc entre le contenu de l'œuvre, qu'on peut dégager dans une démarche réflexive, et son fonctionnement pragmatique observable empiriquement. On peut donc parler ici d'un cas de feintise ludique non nécessairement partagée, cas de figure étrange en apparence puisqu'il faut en principe qu'une feintise soit partagée pour être ludique et réciproquement ⁸, le « pour de faux » devant être conjointement signifié par l'auteur comme une modalité de réception de sa fiction et décodé comme tel par le destinataire, qui s'amuse à croire, tout en sachant que tout est faux. Ici, il se trouve que le « pour de faux » est à la fois sursignifié par l'auteur, à l'aide des indices de fictionnalité relevés plus haut (bifurcation uchronique, marqueurs anti-réalistes) et sous-interprété par le récepteur. Comme si le calcul du degré de véridiction par l'auditeur-spectateur n'entraînait pas seul en jeu dans son adhésion, ou comme si le garde-fou du contrôle rationnel était neutralisé par l'œuvre, d'une manière qui pourrait bien donner raison à l'attitude platonicienne de méfiance antimimétique et motiver la dénonciation des dangers de l'immersion fictionnelle.

2. L'ambivalence pragmatique

L'erreur d'interprétation d'*Interview*, à savoir sa réception comme récit factuel véridique, s'expliquerait donc par la prévalence dans l'esprit de certains spectateurs-auditeurs des opérateurs de feintise sur les marqueurs concurrents de fictionnalité, au terme d'un mauvais pesage des forces en présence. Mais il ne faudrait pas abandonner l'explication de ce mécompte à des facteurs personnels contingents, liés aux dispositions subjectives et à la vulnérabilité de certains individus, ce qui reviendrait à tenir l'erreur comme accidentelle. La réception est aussi affaire de conditions pragmatiques objectives : l'effet de fiction tient souvent moins à une quelconque spécificité immanente de l'œuvre qu'à la reconnaissance par le public du cadre intentionnel qui a présidé à son élaboration et au contrat pragmatique dès lors implicitement passé entre énonciateur et destinataire, d'où découle le statut communicationnel de l'œuvre ⁹.

Or une particularité d'*Interview* réside à l'évidence dans l'indécidabilité du cadre en question. Entendons par là non pas l'absence d'intention précise de l'artiste,

mais plutôt la possibilité laissée au public découvrant l'œuvre de formuler, compte tenu des éléments contextuels à sa disposition, deux hypothèses différentes quant à cette intention ¹⁰. Autrement dit, le spectateur-auditeur n'a pas la possibilité de déterminer si l'ambivalence du possessif de « votre histoire », évoquée plus haut, est elle-même involontaire ou calculée.

a. Une équivoque involontaire

La première hypothèse plausible quant à cette intention et au contrat pragmatique correspondant serait en effet qu'Agnès Geoffray n'a jamais envisagé de tromper son public ou seulement imaginé la possibilité d'une d'interprétation de son récit en récit factuel. C'est du reste cette hypothèse qui a guidé implicitement l'analyse menée jusqu'ici. L'œuvre aurait donc provoqué dans certains cas un leurre sans intention de feintise sérieuse. Il n'y aurait dans la crédulité de quelques-uns qu'une erreur d'interprétation accidentelle et fortuite, sans rapport avec l'œuvre elle-même et donc insignifiante. Il s'agirait du risque de confusion propre à toute fiction, à l'origine de la critique platonicienne. Si bien que toute l'analyse proposée ici d'un tel échec de réception serait sans pertinence relativement à l'œuvre concernée. Rien n'interdit cette conclusion, si ce n'est le fait qu'on ne peut exclure une autre hypothèse concernant l'intention de l'artiste.

b. Une équivoque intentionnelle

Cette deuxième hypothèse serait qu'Agnès Geoffray a délibérément et très sérieusement cherché à tromper son spectateur, tout en lui donnant, en manière de jeu ou pourquoi pas pour se mettre à couvert d'une accusation de mystification, des gages de fictionnalité indiscutables – mais dont elle présentait qu'ils pourraient passer inaperçus. L'œuvre relèverait dans cette hypothèse d'un cas très particulier de feintise sérieuse qui pourtant ne serait pas interprétable rétrospectivement comme mensonge ou supercherie – à moins que tout menteur, faussaire ou usurpateur soit intrinsèquement porté à signaler sa mystification par des indices décodables pour goûter la satisfaction narcissique de la reconnaissance de son talent ¹¹. Mais une telle lecture est trop restrictive ici : s'il y a bien – toujours dans cette seconde hypothèse plausible de cadre intentionnel – feintise sérieuse sans qu'on puisse pour autant conclure à une supercherie, c'est parce que l'œuvre

répond à une visée certes manipulatrice et agonistique (mystifier) mais dans le même temps, bien que contradictoirement en apparence, à une visée coopérative : instruire par l'expérience le spectateur de sa naïveté. Autrement dit le but de l'artiste serait bien de malmener le public en lui jouant un mauvais tour, mais dans l'espoir que celui-ci s'en aperçoive *in fine* pour son plus grand bénéfice. Agnès Geoffray n'aurait rien d'une ensorceleuse nihiliste prônant la levée des frontières entre fiction et réalité dans une grande foire aux simulacres, mais proposerait au spectateur une mise à l'épreuve conscientisante de ce qui, dans sa réaction préreflexive à l'œuvre, reste sourd à la mise en garde contre les fausses croyances, autrement dit d'une forme de résistance à la réalité et d'un « vouloir croire » malgré tout – *quia absurdum* – plus puissant (au point de neutraliser en partie son savoir rationnel) que le simple consentement provisoire à la fiction par suspension volontaire d'incrédulité ¹². De fait quand, le cas échéant, le spectateur-auditeur comprend qu'il a été leurré, on peut imaginer que sa réaction sera moins de reprocher à l'artiste de lui avoir menti sur la mort de ses parents que de s'en prendre à lui-même d'y avoir cru, mesurant alors combien sa spontanéité le porte à adhérer, malgré sa vigilance et sa culture, à la prohibition non écrite du parricide fictionnel et combien son goût pour les récits de vocation reste indéfectible.

Dans cette hypothèse toujours, Agnès Geoffray aurait plus ou moins fait en sorte que son œuvre fonctionne et ne fonctionne pas comme leurre, soit de manière successive (duperie effective d'abord puis prise de conscience rétrospective d'avoir été dupé), mais pourquoi pas, plus subtilement, de manière simultanée sous la forme d'une expérience paradoxale et schizophrène où le spectateur croit et ne croit pas tout à la fois, et ce non pas sur le mode classique de la suspension volontaire d'incrédulité (adhérer à la fiction tout en sachant que tout s'y joue « pour de faux », cas de la feintise ludique partagée), mais dans une situation beaucoup plus instable et dérangement, d'autant plus riche d'effets.

Mais, répétons-le, il ne s'agit là que d'une des deux hypothèses possibles sur le cadre intentionnel, et c'est le doute sur l'intention de l'artiste qui explique le trouble du public. L'indécidabilité même entre les deux hypothèses également inférables est constitutive de l'œuvre et de ses effets. Si l'une d'elles se confirmait (par une déclaration de l'artiste), l'autre s'en trouverait de facto invalidée et le

flottement se dissiperait. *Interview* propose ainsi un récit hors contrat, qui laisse le spectateur sans possibilité d'opter de manière univoque et certaine pour un cadre intentionnel exclusif à valeur contractuelle, à la différence de ce qui se passe aussi bien dans les cas de récits fictionnels que dans les cas de récits factuels.

c. Le cas Marbot

Cette particularité permet de distinguer le fonctionnement d'*Interview* d'un autre exemple, en apparence assez proche, de récit trompant son public sans relever pour autant de la supercherie : il s'agit du livre *Marbot. Eine Biographie* publié en 1981 par l'écrivain allemand Wolfgang Hildesheimer¹³. Le texte se présente comme la biographie du personnage éponyme, Sir Andrew Marbot, personnage méconnu mais ayant croisé Byron, Goethe, Turner et bien d'autres, et auteur de pénétrantes analyses esthétiques. Le texte a été lu à sa parution comme un récit factuel, alors que le personnage de Marbot est une invention d'Hildesheimer, lequel, constatant après coup la méprise des lecteurs, s'en est étonné publiquement en expliquant qu'il n'avait jamais été dans ses intentions de tromper quiconque sur le caractère imaginaire du personnage. La réception de *Marbot* comme récit factuel marque donc un échec communicationnel de l'œuvre suite à une méprise sur le cadre pragmatique dans lequel l'auteur l'inscrivait, méprise finalement dissipée¹⁴. Dans le cas d'*Interview*, aucune mise au point ultérieure de l'artiste ne vient lever l'ambiguïté.

d. Le canular

L'indécidabilité quant à l'intention de l'auteure interdit également d'assimiler *Interview* à un simple canular. Certes, le canular est lui aussi un cas de feintise ludique provoquant un leurre momentané par lequel le destinataire fait l'expérience *in fine* de son « vouloir croire » et de sa naïveté. Mais il fonctionne sur la base d'un cadre intentionnel qui n'a rien d'équivoque ; simplement, le canular prévoit que la nature de ce cadre ne sera reconnue qu'après coup par le destinataire, et alors de manière certaine, une fois dissipée son erreur d'interprétation initiale. Car pour que le canular fonctionne, il faut qu'il soit tôt ou tard reconnu comme tel. Il est une forme de mystification nécessairement

provisoire : s'apercevant de sa méprise, le destinataire reconnaîtra l'habileté de l'auteur et décompensera par le rire (ou la colère) l'humiliation que lui vaut la conscience rétrospective de sa crédulité. Ici, outre que le « détrompage » peut très bien ne pas advenir, le destinataire de l'œuvre qui s'aperçoit de son erreur ne sait s'il doit imputer celle-ci à une stratégie habilement concertée visant à lui jouer un bon tour (ce qui finalement le déresponsabiliserait en grande partie, l'erreur étant alors susceptible d'être partagée par le plus grand nombre), ou si l'erreur relève d'une défaillance personnelle (distraction, naïveté, alors même que l'auteur a multiplié les mises en garde avertissant du caractère ludique de sa fiction). Il reste dans une incertitude autrement plus déstabilisante et angoissante, qui le portera, pour se rassurer mais sans y parvenir complètement, à s'enquérir de leurs réactions auprès des autres spectateurs de l'œuvre...

e. Renversement ironique des indices

Il se pourrait enfin, dans ces conditions, que l'erreur du récepteur tienne moins à la prévalence accidentelle, dans son esprit distrait, des opérateurs de feintise sur les indices pourtant dominants de fictionnalité (bifurcation uchronique, marqueurs d'invraisemblance), qu'à une ambivalence intrinsèque de ces derniers. Lesquels sont en effet à reconsidérer. On les a lus jusqu'ici comme des éléments univoques prouvant que l'auteure considère son texte comme fictionnel et conclut avec le lecteur un pacte de fictionnalité. C'était négliger le fait qu'un récit fictionnel à caractère réaliste se passe généralement d'indices internes de fictionnalité ¹⁵, et qu'inversement ceux-ci, justement parce qu'ils constituent des appels répétés à la vigilance, suggèrent que l'auteure a conscience du risque de méprise et entend prévenir une lecture de son récit comme récit factuel, lecture dont elle envisagerait toutefois secrètement l'éventualité sans pour autant vouloir passer pour une mystificatrice – elle se mettrait donc à couvert. Par un renversement ironique, les indices internes de fictionnalité signifieraient alors paradoxalement que l'auteure n'entend pas s'engager dans un contrat de pure fictionnalité ¹⁶. La méprise interprétative serait ainsi indépendante des dispositions personnelles de récepteur et moins contingente qu'il n'y paraît.

3. Indécidabilité fictionnelle et transmédiabilité

Il faut examiner pour finir en quoi un tel cas de feintise ludique non nécessairement partagée tire sa possibilité et sa singularité du caractère d'inclusion médiatique présenté par l'œuvre, à savoir du fait qu'*Interview*, comme on l'a dit, n'est pas simplement une vidéo, ni une interview réalisée à l'occasion d'une exposition, ni une performance, ni un récit, mais une structure complexe qui enchâsse à plusieurs niveaux ces différents médiums et objets – à savoir une vidéo contenant une interview contenant une performance contenant elle-même un récit – sans qu'aucun n'ait d'existence isolée. Autrement dit, pourquoi le simple texte écrit et publié sous forme de livre ne produirait pas le même effet, non plus qu'une performance *live* de l'artiste ?

a. Le cas de l'autofiction

De nombreux livres proposent des récits à la première personne dans lesquels auteur, narrateur et personnage sont a priori confondus et dont le contenu n'est pourtant pas entièrement véridique. L'un d'eux porte d'ailleurs le même titre que la vidéo d'Agnès Geoffray, il s'agit d'*Interview* de Christine Angot ¹⁷, qui se présente, comme l'œuvre de Geoffray, sous la forme d'un récit de vocation expliquant comment l'auteur est devenu écrivain et qui, comme chez Geoffray encore, évoque des épisodes traumatisants liés à une figure parentale. Mais les effets produits ne sont pas comparables. La lecture du texte ne provoque aucun flottement interprétatif, en raison de la prégnance d'un cadre générique parfaitement constitué, affiché et d'emblée reconnu, celui de l'autofiction, qui porte avec lui le contrat de fictionnalité – la mention « roman » apparaît du reste sur la couverture. Gageons qu'il en va aujourd'hui de tout récit « littéraire » de ce type : l'auteur d'une autofiction s'inscrit, depuis *Fils* de Serge Doubrovsky ¹⁸, dans un contrat pragmatique qui surdétermine la lecture de son texte, même en l'absence de pacte explicite de fictionnalité, et dont les enjeux ne sont pas ceux du récit d'Agnès Geoffray : l'autofiction relève d'un projet qui, instruit entre autres des leçons de la psychanalyse, est de parvenir à une vérité du sujet par-delà les limites étroites de la factualité : le mensonge, l'omission, le déplacement et le fantasme sont donnés

comme constitutifs du sujet tout autant si ce n'est plus que le récit « véridique » de soi, réputé lui-même problématique.

b. Ceci n'est pas une performance

Symétriquement, *Interview* ne pourrait pas fonctionner comme feintise ludique non nécessairement partagée si elle se présentait comme une performance à part entière, c'est-à-dire non médiée, et non comme la vidéo d'une performance sans existence en dehors du dispositif de sa captation. C'est bien le figement de la performance par son enregistrement vidéo qui garantit l'incertitude du spectateur-auditeur quant au cadre intentionnel et au contrat envisagé par l'artiste. En effet, ce figement signifie d'une part que l'artiste a fait en sorte que l'œuvre existe sans elle, hors de sa présence face au public, et signifie d'autre part, corrélativement, que le contenu filmé n'est pas destiné à être rejoué ailleurs ultérieurement, telle une œuvre allographique susceptible d'actualisations multiples. Or imaginons qu'Agnès Geoffroy multiplie la même performance *live*, elle se trouverait alors sommée de tenir compte de la méprise interprétative régulièrement produite sur le public, méprise dont on pouvait penser qu'elle ne l'envisageait pas forcément lors de l'enregistrement, et de se prononcer tôt ou tard sur ses intentions, ce qui n'est pas le cas dans la situation actuelle où l'œuvre existe hors présence de son auteure. Le flottement quant au contrat passé avec le spectateur-auditeur serait ainsi finalement dissipé, pour se résoudre en une situation plus classique : soit un cas de feintise ludique accidentellement non décodée comme telle (le cas *Marbot*, l'artiste « s'excusant » alors après coup de la méprise à laquelle son récit fictionnel aura pu donner lieu malgré elle), soit une feintise sérieuse finalement reconnue et neutralisée (l'artiste s'amusant alors d'avoir trompé son monde, et clôturant la mystification). L'inclusion médiatique par capture vidéo de l'interview est donc la condition nécessaire au maintien de la possibilité d'ambivalence de l'artiste quand à ses intentions, cette possibilité d'ambivalence (une ambivalence au carré) qu'on a analysée ici comme constitutive de l'effet déstabilisant produit par l'œuvre.

Ni mystification à part entière, ni objet involontaire de méprise interprétative comme le *Marbot* d'Hildesheimer, ni canular, *Interview* installe à coup sûr un

flottement entre feintise ludique et feintise sérieuse, redoublé d'une équivoque sur le caractère intentionnel de ce flottement. Le procédé ne vise pas à confondre le fictionnel et le factuel ni à s'affranchir de l'opposition du vrai et du faux comme dans le cas de l'autofiction. Il ne s'agit pas non plus d'instruire le procès de la fiction et de mettre en garde contre les dangers de l'illusion référentielle : l'œuvre ne s'inscrit pas dans le courant de méfiance anti-mimétique apparu avec Platon, pas plus qu'elle ne chercherait, à l'opposé, à exploiter en tant que telle la puissance de l'immersion fictionnelle, sans autre but que de tromper. L'indécidabilité entre feintise ludique et feintise sérieuse s'analyse en vérité comme le ressort d'un dispositif visant à faire faire au spectateur l'expérience critique et troublante de son « vouloir croire » et des présupposés qui le soutendent.

L'œuvre ne peut certes fonctionner que si elle reste un hapax. Si l'on considère qu'elle inaugure un genre ou une modalité fictionnelle inédite, la feintise ludique non entièrement partagée, force est de constater qu'elle exemplifie totalement le genre en question et achève du même coup son histoire ¹⁹. On imagine mal l'artiste réitérer le procédé d'une œuvre à l'autre en variant simplement le contenu diégétique (de fait, aucune des autres œuvres d'Agnès Geoffray ne présente les aspects spécifiques d'*Interview*), à la différence du « mentir-vrai » de l'autofiction où la multiplication des tentatives a au contraire permis l'existence du genre sur la durée.

Reste qu'*Interview* s'inscrit dans une pratique artistique plus large aux côtés d'un certain nombre de propositions contemporaines qui toutes présentent un caractère transmédiatique et ont en commun de remettre en cause les grilles d'analyse de la théorie de la fiction. Que l'on songe, entre autres exemples, au « fictionnalisme » de Philippe Thomas dans les années 80, à certaines œuvres de Peter Hill, d'Alvar Gullischen, de Tacita Dean, de Liam Gillick, de Pierre Huyghe ou encore à celles du tandem Louise Hervé / Chloé Mallet : toutes inventent moins des contenus fictionnels nouveaux que des configurations pragmatiques inédites en matière de communication fictionnelle, jouant le plus souvent du floutage entre l'œuvre et ses marges (documents, archives, paratextes) et opérant de puissantes métalepses qui déjouent les contours de l'œuvre elle-même. Le lien observable dans toutes ces œuvres entre transmédiaticité et fictionnalité problématique reste bien sûr à

analyser en lui-même sur un corpus large. Si certaines études de spécialistes de l'art vont dans ce sens ²⁰, la prise en compte des phénomènes concernés par la théorie de la fiction proprement dite sera la bienvenue ²¹.

Bibliographie

- ANGOT, C. (1995), *Interview*. Paris : Fayard.
- Art Press* (avril 2002), « Fictions d'artistes. Autobiographies, récits, supercheries », hors série n° 5 : 9-14.
- CAÏRA, O. (2011), *Définir la fiction. Du roman au jeu d'échec*. Paris : Éditions de l'EHESS.
- COHN, D. (1992), « Breaking the code of fictional biography ». In *Traditions of Experiment from the Enlightenment to the present. Essays in honor of Peter Demetz* . N. Kaiser N. and D.E. Wellbery (Eds) Ann Arbor : Univ. of Michigan Press, 310-319.
- CORBEL, L. (2016), « Fictions de l'art, arts de la fiction », in P. Mougin (dir.), *La Tentation littéraire de l'art contemporain*. Dijon : Les Presses du réel.
- DOUBROVSKY, S. (1977), *Fils*. Paris : Galilée.
- GUELTON, B. (dir.) (2011), *Fiction et médias, intermédialités dans les fictions artistiques*. Paris : Publications de la Sorbonne, coll. « Arts et monde contemporain ».
- GUELTON, B. (dir.) (2013), *Images et récits. La Fiction à l'épreuve de l'intermédialité* . Paris : L'Harmattan.
- GUELTON, B. (2007), *Archifiction : quelques rapports entre les arts visuels et la fiction*. Paris : Publications de la Sorbonne, coll. « Arts et monde contemporain ».
- HILDESHEIMER, W. (1984 [1981]), *Sir Andrew Marbot*. Trad. M. Kaltenecker. Paris : J.-C. Lattès.
- LAVOCAT, F. (2016), *Fait et fiction. Pour une frontière*. Paris : Le Seuil, coll. « Poétique ».
- MOUGIN, P. (2018), « Paratexte artistique et métalepse. Réflexions à partir du travail de Pierre Huyghe ». In Fabien VALLOS (dir.), *Actes du colloque « Arts et langages »*. Épreuves contemporaines des relations textes et images. Arles : ENSP, p. 31-50.
- MOUGIN, P. (2016), « Le refus du monde tel qu'il est : vertus et ambivalences de

quelques fictions contemporaines (Peyrebonne, Haenel, Vasset) ». In *ReS Futurae*, n° 7 [<http://resf.revues.org/858>]

SCHAEFFER, J.-M. (1999), *Pourquoi la fiction ?*, Paris : Seuil, coll. « Poétique ».

Note

[↑ 1](#) Née en 1973, Agnès Geoffray est diplômée des Beaux Arts de Paris en 1997. Je recommande le visionnage de l'extrait d'*Interview* disponible sur le site de l'artiste (<http://www.agnesgeoffray.com>).

[↑ 2](#) Il s'agit de Thierry Genicot, connu à la fois comme auteur, réalisateur sonore et activiste de la scène radiophonique créative de Belgique.

[↑ 3](#) À moins – à trompeur, trompeur et demie... – que l'artiste elle-même n'ait été dupée par son public, des spectateurs qui auraient perçu le caractère fictif du récit s'amusant à prolonger le jeu par de fausses condoléances. À moins encore que le témoignage de l'artiste concernant la réception de l'œuvre, témoignage sur lequel on s'appuie ici, n'ait été lui-même une fiction – autre forme de prolongement de l'œuvre, par son auteure même – que l'auteur de ces lignes n'aurait pas décodée comme telle... On optera néanmoins pour l'hypothèse des condoléances « sincères » provoquées par une interprétation d'*Interview* comme récit factuel, dans la mesure où ce type d'erreur d'interprétation de l'œuvre est fréquent, comme on a pu le constater par ailleurs.

[↑ 4](#) Ou lors du visionnage de l'extrait mis en ligne par l'artiste sur son site internet (voir note 1).

[↑ 5](#) Sur l'opposition entre feintise ludique et feintise sérieuse, voir Schaeffer 1999 : 147 : « une feintise sérieuse ne réussit que si elle n'est pas partagée, une feintise ludique ne réussit que si elle est partagée ».

[↑ 6](#) Du reste, pour ces derniers, la référence à l'œuvre de Burden, réalisation improbable s'il en est, ainsi que le nom de celle-ci, plutôt cocasse, serait plutôt de nature à fonctionner comme un indice de pure fiction ludique.

[↑ 7](#) Voir plus haut, note 6.

[↑ 8](#) Voir les explications données par Schaeffer sur le fait que « la feintise qui préside à l'institution de la fiction publique ne doit pas seulement être ludique,

mais encore partagée » (Schaeffer 1999 : 147).

[↑ 9](#) Voir Schaeffer 1999 : 146.

[↑ 10](#) Précisons que le parti adopté ici a été de ne pas interroger l'artiste sur ses intentions premières afin de ne pas hypothéquer ou surdéterminer l'analyse.

[↑ 11](#) À l'instar du *serial killer* qui pour cette raison même laisse sur la scène du crime des indices susceptibles de le confondre. On notera le caractère équivoque de tels indices : un indice de fausseté introduit discrètement dans une mystification agit à la fois comme un démenti d'intention mystificatrice et comme un appel à la reconnaissance du talent mystificateur...

[↑ 12](#) Voir Mougín 2016.

[↑ 13](#) Hildesheimer 1981.

[↑ 14](#) Pour une analyse du cas *Marbot*, voir Cohn 1992 et Schaeffer 1999 : 133-145.

[↑ 15](#) La fiction réaliste, dans ses procédés mimétiques internes, ne se distingue pas du récit factuel. Seuls des indices externes de fictionnalité (indication générique de type « roman ») garantissent sa réception comme feintise ludique.

[↑ 16](#) Cette ironie de signification des indices internes de fictionnalité serait un peu du même ordre que ce que l'on observait plus haut à propos de l'invraisemblance, toujours susceptible de se retourner en signe de véridicité du récit.

[↑ 17](#) Angot 1995.

[↑ 18](#) Doubrovsky 1977.

[↑ 19](#) De même que *Marbot* constitue pour Cohn (1992 : 307) l'unique exemple du genre qu'il inaugure, celui de la « biographie fictionnelle historicisée ». Le raisonnement de Cohn expliquant pourquoi il y a peu de chances qu'un autre texte du même genre puisse exister (ou plutôt qu'un autre texte puisse donner lieu à la même méprise) peut s'appliquer ici.

[↑ 20](#) Voir en particulier : *Art Press* 2002 ; Guelton 2007 ; Guelton (dir.) 2011 ; Guelton (dir.) 2013 ; Corbel 2016 ; Mougín 2018.

[↑ 21](#) Curieusement, les fictions d'artistes ne sont pas encore entrées dans le corpus de référence des théoriciens généralistes, même dans les ouvrages récents, qui élargissent le spectre des phénomènes observés (séries télévisées, jeux vidéo,

jeux de rôles et jeux algorithmiques) : voir par exemple Caïra 2011, Lavocat 2016.

Dipartimento di Lingue e Culture Moderne - Università di Genova
Open Access Journal - ISSN 1824-7482