

Quand la fiction télévisuelle s'affranchit de l'Histoire : dénouements, détournements ludiques et contraintes médiatiques

Bernard Papin

DANS **SOCIÉTÉS & REPRÉSENTATIONS** 2015/1 N° 39 , PAGES 139 À 149

ÉDITIONS **ÉDITIONS DE LA SORBONNE**

ISSN 1262-2966

ISBN 9782859449056

DOI 10.3917/sr.039.0139

Date de mise en ligne : 26/06/2015

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-societes-et-representations-2015-1-page-139?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Éditions de la Sorbonne.

Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)



Bernard Papin

Quand la fiction télévisuelle s'affranchit de l'Histoire : dénouements, détournements ludiques et contraintes médiatiques

Je pense qu'injecter de la fiction dans la réalité révèle ce que la réalité ne parvient pas à dire elle-même. [...] Certains crient à la falsification dès qu'on déborde l'Histoire. Ce sont les tenants de la bonne vieille « vérité des faits ». Ils protègent surtout leurs conceptions bornées : selon eux, la fiction relève du faux, voire du mensonge.

Ces propos quelque peu provocateurs et définitifs, Yannick Haenel, l'auteur du roman *Jan Karski*¹, les adresse à Claude Lanzman² qui l'a accusé, dans une polémique récente, d'avoir mis en scène de manière romanesque, et en lui donnant *fictivement* la parole, le résistant polonais qui avait tenté de prévenir les Alliés de la planification de la Shoah. A-t-on le droit dans une fiction de porter atteinte à l'intégrité biographique d'un personnage historique? Est-il possible de ne pas respecter une trajectoire historique transformée en destin au nom de la liberté d'inventer et de créer? Peut-on, notamment, *changer la fin*, modifier le dénouement d'une vie, moment capital qui donne sens à toute une existence, pour le seul plaisir fictionnel de faire une « belle fin »? Est-il acceptable, dans un récit de fiction, de faire qu'un individu dont la trace s'est inscrite dans l'Histoire, échappe, fictivement, à sa *catastrophe*?

Étymologiquement, dans le lexique de la dramaturgie classique, la *catastrophe*, c'est la fin, le dénouement, souvent funeste, d'une destinée déjà écrite à laquelle le héros tragique ne peut se soustraire. A-t-on le droit de faire, par exemple, que Louis XVI ne finisse pas décapité et coule des jours heureux auprès d'une Marie-Antoinette ayant définitivement renoncé aux plaisirs de

1. Yannick Haenel, *Jan Karski*, Paris, Gallimard, 2009.

2. *Le Monde des livres*, 24 janvier 2011.

la vie de cour? Les faits sont parfois... têtus et il n'est pas aisé d'échapper à sa propre *catastrophe* quand on porte un nom que l'Histoire a consacré. C'est néanmoins l'étonnante mésaventure (ou *bonne aventure*, comme on voudra, puisqu'après tout il échappe à la mort) qui est récemment arrivée dans un téléfilm *historique* d'Henri Helman, diffusé sur France 2 en décembre 2009, à Louis-Dominique Bourguignon, alias Cartouche, « bandit magnifique » au grand cœur et de grand chemin aux temps de la Régence, qui a miraculeusement échappé – au regard de ce que nous dit l'Histoire – au supplice de la roue pour s'en aller couler des jours paisibles dans les « Indes ». *A priori*, comme le rappelle Claude Duchet, « la fin d'un récit d'histoire, *programmée du dehors*, ne peut être inventée³ » (comprendons : modifiée, falsifiée) et l'on admettra par ailleurs avec lui que le choix du dénouement d'une fiction, littéraire ou filmique, est un acte qui engage profondément son sens, un « geste ultime d'écriture qui participe de la finition » de l'œuvre tout entière : cette « signature [...] transforme l'écrit en texte ou en œuvre » et permet au lecteur/spectateur de remonter jusqu'au « projet de l'œuvre, vers l'intention première⁴ » de son auteur. Remonter jusqu'à la *promesse*⁵ initiale de *Cartouche, le brigand magnifique*, c'est ce que nous allons tenter de faire ici afin de mieux comprendre, à partir de l'exemple de ce téléfilm, comment et pourquoi on peut légitimement se croire autorisé à proposer une (belle) fin fictive là où l'Histoire avait définitivement et brutalement fermé la porte, renonçant par là même à l'idéal narratif du « plus achevé des récits qui est de faire coïncider sa fin avec celle de son objet principal⁶ ».

Peut-on échapper à son destin, peut-on échapper à sa « clause »? La mort sur l'échafaud appartient à la vie de Louis-Dominique Bourguignon et à la légende de Cartouche. Pourquoi, au nom de quoi, Henri Helman et ses scénaristes se sont-ils sentis dégagés de toute servitude face à « la bonne vieille vérité des faits » dont parlait Yannick Haenel dans les propos que nous rapportions dans notre introduction et ont-ils offert à leur personnage une échappée belle vers le Nouveau Monde en compagnie de sa bien-aimée? C'est une réponse « pragmatique » inspirée des travaux de Jean-Marie Schaeffer que nous allons tenter de proposer ici à partir de trois hypothèses majeures que

3. Claude Duchet, « Fins, finition, finalité, infinitude », dans Claude Duchet et Isabelle Tournier (dir.), *Genèse des fins*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1996, p. 19. Nous soulignons.

4. *Ibid.* p. 9-11.

5. Le mot est à prendre dans le sens que lui a donné François Jost. Voir notamment François Jost, *Comprendre la télévision et ses programmes*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 48-49.

6. Raymonde Debray-Genette, *Métamorphoses du récit*, Paris, Seuil, 1988, chapitre 4 : « Comment faire une fin? », p. 87.

nous avons soumises au réalisateur lors de l'entretien qu'il a bien voulu nous accorder⁷ sur ses intentions et celles de la chaîne concernant ce téléfilm. Nous examinerons successivement les contraintes en matière de programmation et de format ainsi que les promesses en termes de genre télévisuel qui ont pu peser dans le choix de ce dénouement proprement *inouï*. Mais, on l'aura compris, s'interroger ainsi sur cette stratégie des fins, c'est convoquer inévitablement une foule de questions complexes, auxquelles nous ne saurions nous soustraire sans avoir toutefois l'ambition, dans le cadre modeste qui est ici le nôtre, de les épuiser : quel(s) rapport(s) la fiction et la réalité historique doivent-elles entretenir ? Que signifie la *vérité* historique ? Comment et pourquoi lit-on/regarde-t-on de la fiction, et singulièrement de la fiction historique ?

De l'Histoire au mythe : un Robin des bois prérévolutionnaire

Cartouche, le brigand magnifique a été diffusé les 22 et 23 décembre 2009 sur France 2. Produit par DEMD Productions, ce téléfilm est réalisé par Henri Helman, réalisateur de nombreux *unitaires* notamment historiques (*Charlotte Corday*, 2008), de séries policières (il a réalisé le pilote des *Nestor Burma*) ou sentimentales (*Joséphine ange gardien*). Diffusée en deux parties, cette production de prestige, avec Frédéric Diefenthal dans le rôle-titre et au budget conséquent, recueille une audience confortable et France 2, lors de la diffusion du deuxième épisode, fait jeu égal avec TF1 en termes de part d'audience (PDA)⁸. La réception critique et publique apparaît néanmoins assez mitigée. Comme *Télérama*, beaucoup soulignent immédiatement la distance qui sépare la figure fictionnelle de son modèle historique :

L'alerte brigand d'Henri Helman emprunte peu à la figure historique et beaucoup aux relectures contemporaines du mythe. Virevoltant héraut des sans-grade, son maître ès cambrioles devient un justicier impavide, adulé du bas peuple. Étonnamment versé dans la diatribe prérévolutionnaire, son Cartouche, campé avec aisance par un Frédéric Diefenthal noble et mutin, a fait sienne la future devise des sans-culottes : « La liberté ou la mort⁹ ! ».

7. Entretien avec Henri Helman le 11 mars 2011.

8. Avec une PDA de 18,4 %.

9. *Télérama*, 3127, 19 décembre 2009.

Dans un ouvrage récent consacré aux « Images du Siècle des Lumières à la télévision », Nicolas Schmidt met également en évidence un certain nombre d'« anachronismes » et range *Cartouche, le brigand magnifique* dans ces œuvres télévisuelles ou cinématographiques – pensons également en effet au *Cartouche* de Philippe de Broca avec Belmondo (1962), qui n'échappe pas à la règle – qui transforment ces brigands en « exemples d'engagement et [en] porteurs de valeurs conduisant à des changements politiques et sociaux [...] par-delà les Lumières dont ils sont les hérauts, parfois malgré eux et en dépit de la vérité historique¹⁰. » Il est vrai que Louis-Dominique Bourguignon fut très vite rattrapé par sa propre légende, au point qu'une semaine après sa mort on représenta à Paris un *Cartouche, ou l'homme imprenable*¹¹ et qu'il fut au XIX^e siècle un des héros majeurs de la littérature populaire. Mais de là à transformer impunément ce hors-la-loi français qui fut avant tout un adversaire – à ce titre effectivement populaire – du fisc royal en « bandit d'honneur », ou mieux (ou pire, au regard de la vérité historique!) en militant de la cause révolutionnaire, défenseur non seulement de la veuve et de l'orphelin mais aussi du bon peuple de France contre les turpitudes monarchiques, il y a un pas... que notre téléfilm franchit allégrement, au point qu'on semble ici « passer directement de la Régence à la Révolution, en faisant l'économie des Lumières¹² »...

Cet anachronisme est revendiqué et assumé comme tel dans le dossier de presse de présentation du téléfilm proposé par France 2 : « Sa révolte est un signe précurseur des mouvements révolutionnaires qui s'annoncent ». Peu importe que le vrai Cartouche n'ait jamais – pas plus que la plupart des grands penseurs des Lumières d'ailleurs! – exprimé la moindre conviction révolutionnaire, ce qui était littéralement *impensable* de sa part, *a fortiori* sous la Régence : sa figure ainsi mythifiée « permet de dénoncer les privilèges et la débauche des aristocrates, la gabegie financière et la misère du peuple¹³ » dans un syncrétisme historique qui fait du XVIII^e siècle un siècle uniment pré-révolutionnaire, téléologiquement tourné vers sa fin, avec 1789 ou 1793 comme « catastrophe » ultime. Quoi qu'il en soit, ce syncrétisme historique a aussi le mérite, aux yeux d'Henri Helman, de renvoyer à « des revendications qui [...]

10. Nicolas Schmidt, « Mandrin, Cartouche et les autres : des bandits de grand chemin aux hérauts des Lumières », dans Bernard Papin (dir.), *Images du Siècle des Lumières à la télévision. Construction d'une culture commune par la fiction*, Paris/Bruxelles, De Boeck/INA, 2010, p. 181.

11. Voir Robert Muchembled, *Une histoire de la violence*, Paris, Seuil, 2008, p. 398-399.

12. Nicolas Schmidt, « Mandrin, Cartouche et les autres... », art. cité, p. 179.

13. Dossier de presse de France 2.

ne sont pas si éloignées des nôtres¹⁴ », et qui font de Louis-Dominique Bourguignon un symbole intemporel de toutes les révoltes populaires.

Cette vision simplificatrice (au regard de l'Histoire) et idéalisée (qui transforme un bandit urbain aux méthodes fort violentes et pas toujours irréprochables¹⁵ en héros populaire), cette transformation de l'homme en mythe, cette concaténation des temps historique et légendaire qui se joue des époques et des chronologies, est-elle cependant totalement illégitime et, après tout, la fiction, fût-elle historique, n'aurait-elle pas effectivement tous les droits ?

Rappelons pour commencer que Paul Ricœur a depuis longtemps tordu le cou à ce postulat selon lequel toute fiction ne serait que fausseté au regard de la vérité historique et a su mettre en évidence le « rôle de l'imaginaire dans la visée du passé tel qu'il fut » et le dialectique « entrecroisement » de la fiction et de l'histoire. La fiction comble les trous de l'archive, permet de *se figurer* « le monde qui, aujourd'hui manque, si l'on peut dire, autour de la relique » et « empêche l'altérité de sombrer dans l'indicible¹⁶ ». On sait qu'en retour, du fait même de cet entrecroisement, « l'histoire imite dans son écriture les types de mise en intrigue reçus de la tradition littéraire¹⁷ » et que tout savoir historique est une (re)construction discursive du passé, selon les savoirs et les croyances de son énonciateur et de ceux à qui il donne la parole. Bien entendu, cela ne veut pas dire – et Ricœur ne veut surtout pas dire – que toute proposition fictionnelle soit, en soi et *de facto*, historiquement *vraie*. Il faut qu'il y ait, dans cet échange entre la vérité de l'histoire et celle de la fiction, une bonne dose de « vraisemblable » et on ne saurait assurément tout dire ou dire n'importe quoi sous prétexte de combler les manques de l'archive. Mais laissons là un débat, qui par sa complexité, excède évidemment le cadre de la présente réflexion.

Même si l'on admet que notre *Cartouche* est historiquement, sinon faux, du moins fautif, tout dépend ensuite du « cadre d'interprétation » de la fiction que l'on se donne : dans *La vérité de la fiction*, Jean-Pierre Esquenazi distingue plusieurs modes de « logiques interprétatives » face au texte de fiction et évoque, entre autres, la lecture qui ne s'intéresse qu'à la « base réelle¹⁸ » du

14. *Ibid.*

15. Il y a quelques points un peu troubles dans la « carrière » de Cartouche : on le soupçonne parfois d'avoir collaboré avec la police et c'est un fait avéré qu'il a trahi, avant de mourir, ses compagnons. Voir la thèse, non publiée, de Patrice Péveri, *Contribution à l'histoire des milieux criminels urbains de la France d'Ancien régime*, thèse de doctorat d'histoire, EHESS, 1995, dact., 571 f°.

16. Paul Ricœur, *Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985, p. 269.

17. *Ibid.* p. 270.

18. Jean-Pierre Esquenazi, *La vérité de la fiction*, Paris, Hermès-Lavoisier, 2009, p. 86.

récit, lecture réaliste, documentaire, historique de la fiction, qui ne s'attache qu'à l'exactitude et/ou la pertinence de la reconstitution du monde réel représenté. Ainsi, quand la télévision nous propose comme ce fut le cas récemment¹⁹ un « documentaire-fiction » sur les découvertes de Louis Pasteur, on peut s'attendre à cette « appétence pour la démonstration [qui est] propre au genre²⁰ » et, assurément, on ne saurait admettre la moindre inexactitude dans la mise en scène de la recherche scientifique : on est dans le registre de la reconstitution fidèle dans une œuvre fictionnelle à visée de vulgarisation d'un savoir. Toute fantaisie apparaîtrait ici déplacée.

Mais les récits de fiction sont-ils condamnés à nous parler « sérieusement de la réalité²¹ » et est-ce là le dernier mot de la fiction ? Assurément pas. Il existe quantité d'autres lectures possibles, formaliste, ludique, etc. Et Jean-Marie Schaeffer dénonce de même cette « sorte d'amalgame » qui nous fait confondre « deux notions fort différentes : la fiction comme feintise ludique et la fiction comme illusion cognitive²² », comme si la promesse de la fiction était toujours de nous dire (et seulement de nous dire) la vérité du monde. En vertu de quoi, Jean-Marie Schaeffer préconise, « pour comprendre la spécificité de la fiction », d'« abandonner le terrain sémantique pour le terrain pragmatique²³ » afin d'examiner les différentes manières dont nous y adhérons et pouvons en faire *usage*.

Les stratégies de la fin : trois hypothèses pour un dénouement inouï

Pour mieux comprendre cette posture « pragmatique » que revendique Jean-Marie Schaeffer, et afin de soumettre le téléfilm d'Henri Helman au tribunal de notre inquisition historique, rien de plus efficace que l'analyse du dénouement de ce téléfilm qui, au-delà des libertés qu'il prend avec l'Histoire, se permet – audace suprême parce qu'elle touche à l'intégrité d'une personne²⁴ – de priver Cartouche de la mort sur la roue telle que la vérité des archives nous

19. *Pasteur*, France 2, le 29 mars 2011.

20. *Télérama*, 3193, 26 mars 2011.

21. Formulation empruntée au sous-titre de l'ouvrage de Jean-Pierre Esquenazi cité *supra*.

22. Jean-Marie Schaeffer, « Fiction et croyance », dans Nathalie Heinich et Jean-Marie Schaeffer, *Art, création, fiction. Entre sociologie et philosophie*, Paris, Jacqueline Chambon (Rayon Art), 2004, p. 173.

23. *Ibid.* p. 177.

24. Et pas seulement à celle d'un personnage de fiction, comme c'est le cas dans les reproches en *infidélité* que l'on fait parfois en matière d'adaptation filmique d'un texte littéraire.

l'enseigne. La *factuelité* des faits pouvait sembler ici et *a priori* plus contraignante encore que le contexte historique général. Pour comprendre cette entorse fictionnelle faite à l'Histoire dans le dénouement *inouï* de ce téléfilm, nous allons maintenant examiner trois hypothèses, formulées préalablement à notre entretien avec Henri Helman, et à partir desquelles nous avons dialogué avec lui.

Notre première hypothèse était d'ordre programmatique. Programmé les 22 et 23 décembre, ce téléfilm *de prestige*, au budget très supérieur à la moyenne, et visant un public plutôt familial en cette période de fête, ne se devait-il pas de se terminer par un « happy end » ? Afin de ne pas heurter la sensibilité des jeunes téléspectateurs et de ne pas trop faire pleurer Margot, n'avait-on pas décidé d'épargner aux plus sensibles le spectacle consternant de la mort du héros ? Un journal de télévision n'a-t-il pas d'ailleurs utilisé l'expression significative de « conte de Noël par excellence²⁵ » pour qualifier le téléfilm ? Interrogé sur ce point, le réalisateur nous a assuré qu'il n'y avait nulle demande de la chaîne en ce sens... De toute façon, a-t-il ajouté, France 2 n'a pas pour habitude de produire ses fictions en fonction d'une programmation ciblée et à long terme²⁶ et ce qui lui paraît important, dans cette programmation au moment des fêtes, c'est la notion de réalisation *de prestige* (comprenons : avec de gros moyens) et avec un acteur « bankable » (Frédéric Diefenthal). En revanche, il admet, qu'en sens inverse, il est vraisemblable que cette « happy end » ait pu décider France 2 à programmer le téléfilm en cette période festive où le public est effectivement beaucoup plus familial – même s'il est vrai par ailleurs que certaines scènes d'une violence plutôt crue (la scène initiale notamment où la femme de Cartouche est éventrée par la soldatesque) ne ménagent pas particulièrement *la sensibilité d'une certaine catégorie de public*.

Deuxième hypothèse que nous avons soumise à notre interlocuteur : le producteur et/ou la chaîne et/ou les auteurs n'avaient-ils pas le projet de faire de Cartouche un *héros récurrent*, de transformer un *unitaire*, déjà en deux parties, ce qu'on désigne parfois sous l'appellation, discutable certes, de minisérie, en *série* historique ? La sérialisation projetée n'était-elle pas la motivation première de cette mansuétude des scénaristes envers le personnage ? Parti pour les « Indes » avec sa fiancée, Cartouche ne pouvait-il pas faire *retour* et nous gratifier de nouvelles aventures du type *Cartouche en Amérique* (ou *aux « Indes »* pour faire plus Ancien Régime) ? Henri Helman a confirmé qu'il y

25. Site *Télé-loisirs.fr*, 22 décembre 2009.

26. Une absence de stratégie éditoriale qui, pour le moins, peut surprendre de la part d'une grande chaîne comme France 2...

avait là une piste effectivement envisagée : Cartouche, victime de pirates pendant sa traversée de l'Atlantique, devait revenir du Nouveau Monde avec de nouveaux « cartouchiens » et reprendre la lutte... Ce projet de sérialisation, cette tentation de « l'infinitude²⁷ » a finalement été abandonné, essentiellement pour des raisons de coût financier et de disponibilité du comédien principal. Il n'y aura donc pas de suite *post mortem*, si l'on ose dire, à *Cartouche le brigand magnifique*.

Restait une troisième hypothèse, la plus plausible, celle du genre de la fiction et de sa *promesse*, et elle s'est révélée effectivement la plus fructueuse. Quelle était en effet l'intention d'Henri Helman et de France 2 nous proposant ce nouvel avatar des aventures de Cartouche? Film historique? Film en costumes? Film d'aventures? C'est, en grande partie, à partir de l'examen de cette promesse générique du téléfilm que se joue le jugement « pragmatique » que l'on portera sur le dénouement, étonnamment désinvolte au regard de l'Histoire, de ce téléfilm.

L'étiquette générique du téléfilm est loin d'être clairement fixée, au point même que les programmeurs ou les commentateurs ne se hasardent que rarement au-delà du peu compromettant « téléfilm ». Heureusement, Henri Helman est beaucoup plus explicite en la matière et revendique très fortement son projet. Il considère en effet, qu'en tant qu'« homme de spectacle » pour qui l'Histoire est avant tout un « matériau » (comme les autres?), il n'a pas à manifester, comme on le ferait exagérément en France selon lui, « trop de respect pour l'Histoire » et il ne sent pas plus engagé par la vérité historique qu'Alexandre Dumas... ou Shakespeare. D'ailleurs, et c'est évidemment le point essentiel, il affirme n'avoir pas voulu réaliser un film *historique* mais un film *de genre* qui s'inscrit très ouvertement, très consciemment, dans le genre très codé du film *de cape et d'épée*.

Qu'est-ce à dire? Comme très souvent en matière d'appartenance générique, ce terme est utilisé d'abondance dans les manuels de littérature ou les anthologies du cinéma avec une évidence très naturelle... qui ne saurait dissimuler le flou de la définition. Disons, pour aller vite, qu'il s'agit d'un sous-genre du roman ou du film d'aventures en costumes, qui inscrit les exploits de ses protagonistes dans l'univers historique des *xvi^e-xviii^e siècles* (le temps des « capes et épées ») et qu'il a connu ses lettres de noblesse au cinéma dans les années 1960. Ses héros sans peur et sans reproche²⁸ prônent des valeurs

27. Claude Duchet, « Fins, finition, finalité, infinitude », art. cité, p. 14.

28. L'archétype en est d'Artagnan, chez Dumas, ou le chevalier de Pardaillan, le héros de Michel Zévaco, dont les romans ont été très souvent adaptés au cinéma dans les années 1950-1960 et à la télévision en

chevaleresques, dont on peut dire qu'elles sont en partie anachroniques dans le monde aristocratique déjà en voie de dégénérescence morale dans lequel ils évoluent. Ce genre populaire, souvent décrié, Henri Helman le définit en trois mots : « aventure, amour, fraternité ». On pourrait y ajouter, comme *Télérama*²⁹ : « cavalcades, crinière au vent et sabre au clair ». Si *Cartouche, le brigand magnifique* est initialement, comme c'est le cas très souvent dans le genre, une histoire de vengeance (Cartouche prend les armes pour venger la mort de sa femme), le héros bondissant épouse très vite de plus nobles causes et le lien très fort qui unit Cartouche et ses « cartouchiens » est souligné : la *fraternité* n'est pas un vain mot pour le farouche combattant de la *liberté* et de *l'égalité* dont nous avons précédemment parlé.

Or, insiste Henri Helman, quand on se lance dans l'aventure d'un film de genre, il faut en suivre scrupuleusement les règles constitutives – ou, tout aussi consciencieusement, les détricoter, les *déconstruire*, aurait-on envie d'ajouter. Or, tous les théoriciens de la « clause », sont unanimes au moins sur un point : les dénouements sont des lieux de surcodage « par le genre du récit auquel ils appartiennent³⁰ » ; « programmer une fin implique une poétique des genres³¹ » et « chaque genre développe ses propres clauses, qui lui servent d'indicatif, de leitmotiv signalétique³² ». Or, c'est un fait, le héros d'un film *de cape et d'épée* ne saurait mourir. Il ne faut pas « abîmer le héros », dit joliment, et avec tendresse pour son personnage, Henri Helman, ajoutant que le public ne lui aurait pas pardonné une autre fin pour un personnage aussi « populaire ». Il avait eu la même délicatesse pour une autre de ses héroïnes, pourtant encore plus historiquement ancrée dans la mémoire collective, Charlotte Corday, en ne retenant pas au montage la scène pourtant tournée de l'exécution de l'assassin de Marat, précisant en une formule quelque peu énigmatique : c'eût été « historiquement juste mais anecdotique », ainsi « je la préserve »...

De toute évidence, la logique du genre l'emporte ici, pour « l'homme de spectacle », sur la vérité historique et la promesse générique est déterminante pour juger du bon « cadre interprétatif » que le téléspectateur doit choisir ici. Le sérieux *documentaire* n'appartient pas forcément au cahier des charges d'un téléfilm *de cape et d'épée*, un genre qui a ses propres lois et logiques narratives.

1988 (réalisation de Josée Dayan).

29. *Télérama*, 3127, 19 décembre 2009.

30. Raymonde Debray-Genette, *Métamorphoses du récit*, op.cit., p. 88.

31. Claude Duchet, « Fins, finition, finalité, infinitude », art. cité, p. 6.

32. Philippe Hamon, « Clausules », *Poétique*, 24, 1975, p. 500.

La prise en compte de la *promesse* est déterminante pour appréhender correctement les productions télévisuelles afin qu'elles soient jugées « du double point de vue de leur généalogie causale (comment sont-elles produites?) et de leur usage (comment sont-elles utilisées, comment fonctionnent-elles?) » et pas seulement « dans un questionnement quant à leur *vérité*³³ ». Le téléfilm *1788* de Maurice Failevic (1978) est ce que Jean-Marie Schaeffer appelle une « fiction cognitive », une chronique documentée de la France des États généraux, qui veut (et se doit de) respecter la vérité historique. On ne lui pardonnerait pas la moindre inexactitude ou incertitude. Mais doit-on avoir la même exigence pour, par exemple, une série historique (tout au moins « en costumes ») *mais* humoristique – et revendiquée comme telle – comme *1788... et demi* (France 3, 2010) qui, en dépit d'un contexte historique très exact (guerre des farines, etc.), joue volontairement des anachronismes, notamment au niveau du langage. Si l'on jauge et juge une telle proposition – qui anticipe certaines des inventions de Sofia Coppola dans *Marie-Antoinette* (2006) et s'inscrit dans la tradition *historique* des films des Monthy Python³⁴ ou de la série *Kaamelott*³⁵ – à l'aune de la seule « vérité » historique, on risque évidemment d'être déçu (voire outré!) et de passer à côté de la *promesse* véritable d'une telle série, qui dit (néanmoins) un certain nombre de choses sérieuses sur l'Histoire mais qui ne le dit pas *sérieusement*³⁶.

Dans *Cartouche, le brigand magnifique*, le dénouement comme cristallisation du genre autorise donc la liberté que l'on prend avec l'Histoire et, dans une posture spectatorielle *pragmatiquement* bien comprise, on ne saurait outre mesure s'en offusquer. Bien entendu, le droit à la véracité des faits dans une œuvre fictionnelle qui emprunte, peu ou prou, à l'Histoire peut toujours être invoqué et l'on peut s'en tenir à une posture morale au nom du respect que l'on doit aux morts, et singulièrement aux morts illustres, dont le destin est définitivement scellé. Mais on peut aussi concevoir que, dans la configuration fictionnelle, puisse l'emporter le point de vue « pragmatique » de nos *usages* de la fiction dans le respect de ses *promesses* clairement affichées. Le choix du « happy end » comme clause devient ici, plus que jamais, « un élément fondamental de la *lisibilité* du texte puisqu'[il] l'intègre à un corpus de textes

33. Jean-Marie Schaeffer, « Fiction et croyance », art. cité, p. 172-173.

34. Par exemple, *Sacré Graal*, 1975.

35. M6, à partir de 2005.

36. Voir, à ce sujet, Bernard Papin, « De l'art de tenir (ou non) sa "promesse" : les révoltes paysannes de *1788... et demi* dans la fiction télévisuelle... », colloque international « Révoltes et révolutions dans l'Europe moderne (xv^e siècle-1788) au cinéma et à la télévision », université de Caen, 5-7 septembre 2012, à paraître aux Presses universitaires de Rennes.

déjà lus³⁷ » en l'inscrivant dans la tradition *heureuse* du genre *cape et épée*. Dans un texte célèbre, Aragon expliquait la genèse de ses romans à partir de la première phrase couchée sur le papier³⁸. Si on peut écrire à partir d'un *incipit*, Henri Helman et tous les auteurs d'œuvres de genre prouvent qu'on peut aussi écrire à partir de l'*excipit* du récit, afin qu'il devienne en quelque sorte l'embrasseur de l'écriture du récit. S'il est vrai que l'on écrit toujours en tendant vers la fin et que la clause est un « lieu particulièrement surdéterminé sémantiquement » qui sature d'ordinaire le « système mis en place à la première ligne du texte³⁹ », il peut arriver qu'en poussant cette loi de la génétique narrative jusqu'à ses ultimes conséquences, on écrive en commençant par la fin.

Documents audiovisuels

Cartouche, le brigand magnifique, France 2, réalisation Henri Helman, diffusion les 22 et 23 décembre 2009.

Entretien avec le réalisateur Henri Helman le 11 mars 2011.

1788, TF1, réalisation Maurice Failevic, 1978.

1788... et demi, France 3, réalisation Olivier Guignard, 2010.

Pasteur, France 2, réalisation Alain Brunard, 2011.

Documents de presse

Dossier de presse de France 2 sur *Cartouche, le brigand magnifique*.

Le Monde des livres, 24 janvier 2011.

Télérama, n° 3127 (19 décembre 2009) et n° 3193 (26 mars 2011).

Site *Télé-loisirs.fr*, 22 décembre 2009.

37. Philippe Hamon, « Clausules », art. cité, p. 501.

38. Louis Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou Les Incipit*, 1969.

39. Philippe Hamon, « Clausules », art. cité, p. 505.