

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

BROUILLAGE ENTRE LE RÉEL ET LE FICTIF À L'ÈRE DE LA POST-VÉRITÉ,  
PAR LE MÉLANGE DES GENRES TÉLÉVISUELS

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR  
JEAN-XAVIER BOIS

AOÛT 2025

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Ce mémoire n'aurait jamais vu le jour sans l'appui de ceux qui m'entourent. D'abord, un éternel merci à Maxime, Chloé et Clovis, qui m'inspirent chaque seconde. Cette étincelle de savoir n'était qu'une étape à franchir pour bâtir le reste.

À mes parents, chaque jour est un « merveilleux mercredi » rempli de « petits bonheurs ». Votre soutien m'a permis d'avancer avec confiance et sécurité.

À mes proches, merci du fond du cœur. Vous êtes le carburant qui a permis à cette aventure d'aller de l'avant. Par votre soutien essentiel, des éclats de rire et des discussions éclairantes, vous m'avez donné l'énergie nécessaire pour franchir chaque étape.

Je tiens également à exprimer une profonde gratitude envers ma directrice de recherche et directrice de l'École des Médias, Catalina Briceño. Je vois en elle une grande leader, dont le génie, la joie de vivre et la fougue sont exactement ce dont le monde a besoin.

Merci à l'Université du Québec à Montréal et son personnel, ainsi qu'à mes employeurs (Ministère de la Sécurité publique ; Groupe TVA) pour leur support. Leurs engagements envers moi et la confiance qu'ils ont placée sur mes épaules font de cette expérience quelque chose de pas mal du tout...

## **DÉDICACE**

Dix ans depuis... Je suis ici et à te dédier cela.  
J'imagine tes yeux illuminés de cette savance.  
Un peu plus haut, un peu plus loin...  
....et vers l'infini et plus loin encore.

JXB

REMERCIEMENTS .....	ii
DÉDICACE .....	iii
LISTE DES TABLEAUX.....	vi
RÉSUMÉ .....	vii
INTRODUCTION.....	1
<b>1. CHAPITRE DE PROBLÉMATIQUE .....</b>	<b>6</b>
1.1. Le phénomène de brouillage des frontières .....	6
1.2. La mutation de la télévision .....	8
1.3. Le phénomène de post-vérité .....	12
1.4. Hypothèse de départ et questions de recherche .....	15
1.5. Pertinence de la recherche .....	16
<b>2. CHAPITRE DE CADRE THÉORIQUE .....</b>	<b>19</b>
2.1. À la recherche d'un concept théorique... ..	19
2.2. Le triangle des archigenres de François Jost .....	21
2.3. L'archigenre réel et ses feintises .....	26
2.4. L'archigenre fictif et ses feintises .....	29
2.5. L'archigenre ludique et ses feintises .....	31
2.6. Le carré véridictoire d'Algirdas Julien Greimas .....	32
<b>3. CHAPITRE DE MÉTHODOLOGIE .....</b>	<b>37</b>
3.1. Utilisation d'une méthode qualitative et contrastive en deux temps.....	37
3.2. Sélection des quatre productions télévisuelles étudiées .....	39
3.3. Traitement des données .....	40
3.4. Limites méthodologiques de l'étude .....	40
<b>4. CHAPITRE D'ÉTUDE DE CAS.....</b>	<b>42</b>
4.1. Étude de cas du talkshow <i>Tout le monde en parle</i> .....	42
4.1.1. Caractéristiques étudiées.....	42
4.1.2. Résultats du talkshow <i>Tout le monde en parle</i> .....	45
4.2. Étude de cas du talkshow-fiction <i>On ramassera demain</i> .....	47
4.2.1. Caractéristiques étudiées.....	47
4.2.2. Analyse des résultats du talkshow-fiction <i>On ramassera demain</i> .....	50
4.3. Étude de cas du documentaire <i>Être ado</i> .....	54
4.3.1. Caractéristiques étudiées.....	54
4.3.2. Résultats du documentaire <i>Être ado</i> .....	57

4.4.	Étude de cas du docu-fiction <i>L'anxiété au 21<sup>e</sup> siècle</i> .....	59
4.4.1.	Caractéristiques étudiées.....	59
4.4.2.	Résultats dans le docu-fiction <i>L'anxiété au 21<sup>e</sup> siècle</i> .....	62
5.	CHAPITRE DE RÉSULTATS ET DE DISCUSSION.....	65
5.1.	Analyse contrastive des études de cas .....	65
5.2.	Réponses aux questions de recherche .....	68
5.2.1.	Dans quelle mesure le <i>mélange des genres</i> télévisuels contribue-t-il à brouiller les frontières entre le réel et le fictif dans un contexte marqué par la post-vérité ? .....	69
5.2.2.	Quelle est la nature et l'ampleur de l'effacement des frontières entre le réel et le fictif dans les émissions qui adoptent un mélange des genres ? .....	72
5.2.3.	De quelle manière cette fusion des genres redéfinit-elle les conventions du genre télévisuel ? .....	73
5.2.4.	Comment le brouillage entre le réel et le fictif, effectué par le biais du mélange des genres télévisuels, participe-t-il à l'élargissement du phénomène de post-vérité dans l'espace médiatique ?.....	74
	CONCLUSION .....	78
	ANNEXES .....	80
	Visionnement du talkshow <i>Tout le monde en parle</i> (S21É06) .....	80
	Visionnement du talkshow-fiction <i>On ramassera demain</i> .....	83
	Visionnement du documentaire <i>Être ado</i> .....	86
	Visionnement du docufiction <i>L'anxiété au 21<sup>e</sup> siècle</i> .....	91
	LISTE DE RÉFÉRENCES .....	95

## LISTE DES TABLEAUX

Figure 2.1 Triangle de Jost.....	25
Figure 2.2 Carré véridictoire de Greimas.....	36
Figure 4.1 Carré véridictoire du talkshow <i>Tout le monde en parle</i> .....	44
Figure 4.2 Triangle de Jost (avec le talkshow-fiction).....	48
Figure 4.3 Carré véridictoire du talkshow-fiction <i>On ramassera demain</i> .....	50
Figure 4.4 Carré véridictoire du documentaire <i>Être ado</i> .....	57
Figure 4.5 Triangle de Jost (avec le docu-fiction) .....	59
Figure 4.6 Carré véridictoire du docu-fiction <i>L'anxiété au 21e siècle</i> .....	61

## RÉSUMÉ

Ce mémoire examine le rôle du *mélange des genres* télévisuels dans le phénomène de brouillage des frontières entre le réel et le fictif à l'ère de la post-vérité. Plus précisément, cette étude vise à répondre à la question de recherche suivante : *Dans quelle mesure le mélange des genres télévisuels contribue-t-il à brouiller les frontières entre le réel et le fictif dans un contexte marqué par la post-vérité ?* Le cadre théorique s'appuie sur les concepts d'archigenres et de feintises, selon François Jost. Un pont épistémologique est créé entre ces concepts et le modèle greimassien de véridiction qui formera la grille d'analyse. L'analyse sémiotique sert de méthodologie pour mener une étude de cas contrastive entre le talkshow (*Tout le monde en parle*) et le talkshow-fiction (*On ramassera demain*) ainsi que le documentaire (*Être ado*) et le docu-fiction (*L'Anxiété au 21e siècle*). Les résultats mettront en lumière les convergences et les divergences sur diverses caractéristiques étudiées (sujet, objet, énonciateur, participant, univers physique/décor) et permettront de révéler des tensions véridictoires entre les productions associées en paires. Une discussion finale servira à analyser si la promesse des genres et leur pacte de véridiction résistent à la pratique de mélange. Entre autres, l'étude révèle que le *mélange des genres* télévisuels n'est pas qu'une simple stratégie de diffusion pour rassembler des audiences, mais bien un outil concret de brouillage entre les frontières du réel et du fictif.

Mots-clés: VÉRITÉ – GENRE – MÉLANGE - RÉEL - FICTION

## INTRODUCTION

Les frontières entre réel et fictif tendent à s'estomper dans certaines productions télévisuelles contemporaines, notamment à travers des formats hybrides, tels que les docufictions ou les talkshows-fiction. Cette perméabilité s'inscrit dans un contexte médiatique dominé par l'ère dite de la post-vérité, au sein de laquelle la distinction entre information factuelle et mise en scène narrative devient de plus en plus difficile à établir. Si les productions étudiées dans ce mémoire parviennent à maintenir un équilibre relatif entre vérité référentielle et procédés fictionnels, cette porosité des genres ouvre néanmoins la voie à des usages stratégiques visant à dissimuler le faux ou à le rendre socialement légitime. Bien que limité à l'étude du mélange des genres à la télévision québécoise, ce mémoire tente de mettre en lumière les logiques structurantes des productions télévisuelles et cherche à découvrir comment celles-ci participent aux constructions sociales.

Dès l'Antiquité, des textes anciens relèvent la présence du *mélange des genres* dans les intérêts de recherche d'Hésiode (750 av. J.-C.), intellectuel et prédécesseur historique du présocratisme. Toutefois, c'est durant la période classique que Platon et Aristote étudieront la logique, l'éthique et aborderont le phénomène de *mélange des genres*. Les lois platoniciennes rejettent l'idée de mélange, puisqu'ils ne s'ajustent pas au « régime de l'État, où chacun fait bien une chose et une seule » (398 a). Dans ce passage, Platon met l'emphase sur l'importance de la spécialisation, c'est-à-dire que chacun occupe une place fixe dans la structure sociale, correspondant à ses aptitudes. Pour illustrer son argument, le philosophe grec utilisait le mythe des Muses, filles de Zeus et incarnant les genres artistiques de façon indivisible (Compagnon, 2001, p.2). De cette vision antique d'une unité des arts et des genres à l'ère actuelle des industries culturelles fragmentées et financiarisées, le rapport à la création et à sa diffusion s'est profondément transformé.

Alors que l'on parle fréquemment d'une « crise des médias », force est de constater que certains acteurs, notamment les conglomérats économiques derrière les principales plateformes numériques (Netflix, Amazon Prime, Disney +, etc.), n'ont jamais été aussi florissants. La production de contenu atteint des sommets inédits, marquant une mutation profonde du paysage médiatique. Si les médias traditionnels traversent une période de

remise en question, la création médiatique ne faiblit pas pour autant, mais semble plutôt s'intensifier. Cette dynamique favorise l'émergence de nouvelles formes hybrides, dont le *mélange des genres*, qui contribue à brouiller les repères entre réel et fictif. Ce phénomène, central à notre analyse, mérite une attention particulière tant il redéfinit les codes.

Si Platon était opposé au *mélange des genres*, d'autres philosophes partageaient un avis opposé. Durant l'Antiquité romaine tardive, la doctrine horatienne *Ut pictura poesis* autorise indirectement une réflexion croisée entre la poésie et la peinture (Combronde, 2002, p. 43 et Ripoll, 2020 p. 7-8). Durant la Renaissance, une redécouverte des textes d'Horace participe à faire connaître ses idées et ouvre le *Paragone*, un débat intellectuel où les peintres et les sculpteurs rivalisent pour la suprématie de leur discipline (Combronde, 2002, p.43-44. À ce moment, plusieurs s'écartent de la critique platonicienne pour affirmer que « la beauté de la versification est à la poésie, ce que le charme du coloris et l'élégance du pinceau sont à la peinture » (Ripoll, 2020, p. 31). Le mythe des Muses sera progressivement contesté par des intellectuels, comme Nicolas Boileau (époque classique) ou Paul Valéry (époque contemporaine).

Si les penseurs de l'Antiquité et de la Renaissance ont longuement débattu de la question du *mélange des genres*, il est étonnant de constater que ce sujet suscite aujourd'hui relativement peu d'intérêt dans les milieux savants. Pourtant, les effets de ce brouillage n'ont jamais été aussi manifestes en société. L'élection présidentielle américaine de 2024, marquée par la diffusion massive de contenus générés par intelligence artificielle, illustre de manière éloquente l'impact croissant de cette indistinction entre réel et fictif (De Rosa, 2024). Par ailleurs, la concentration du pouvoir médiatique entre les mains de quelques figures majeures — telles qu'Elon Musk ou Mark Zuckerberg — s'accompagne d'un affaiblissement préoccupant des dispositifs de vérification de l'information. Dans un tel contexte, la vérité tend à devenir non plus une exigence démocratique, mais une ressource stratégique, soumise aux logiques de rentabilité et de visibilité (Antelava, 2025). Il devient essentiel de questionner les rapports entre production médiatique et vérité afin de mieux comprendre les conditions de circulation du sens au sein des sociétés contemporaines.

Ce mémoire ne prétend ni définir la vérité, ni déterminer de manière définitive ce qui relève du vrai ou du faux. Dans le contexte social, politique et médiatique contemporain, la notion de vérité se révèle particulièrement instable, nourrissant des débats complexes tant en société qu'au sein de la recherche académique. Les travaux pluridisciplinaires du chercheur français Michaël Lainé sur l'ère de la post-vérité montrent que ce champ d'études ne peut être appréhendé qu'à travers l'articulation de plusieurs disciplines — philosophie, psychologie, neurosciences, entre autres — et dépasse le cadre d'un mémoire de maîtrise. Néanmoins, cet exercice vise à rassembler et articuler diverses réflexions scientifiques autour de la problématique du brouillage des frontières entre le réel et le fictif. Les contributions des auteurs mobilisés seront analysées dans les chapitres suivants.

La notion de « vérité » ne sera abordée qu'au travers des notions de François Jost, comme les archigenres réel, fictif et ludique. Bien que Jost définisse relativement bien les composantes et les paramètres de ces trois groupes distincts, leur définition restait relative et sommaire. Considérant que les travaux de Jost raisonnaient bien avec le structuralisme, les définitions retenues quant à l'interprétation du « réel » et du « fictif » s'enracinent au sein de cet héritage scientifique. Dans une perspective structuraliste, le « réel » ne renvoie pas à une réalité brute, immédiatement accessible ou extérieure à la représentation, mais à une construction discursive régie par des codes culturels et historiques. Le réalisme, tel qu'il se manifeste dans les arts ou les médias (notamment audiovisuels), repose sur un ensemble de conventions formelles — tels que l'usage de témoignages, d'archives visuelles ou de lieux reconnaissables — qui donnent l'illusion d'un accès direct au monde. Ces codes, appris de manière implicite par les récepteurs, tendent à s'effacer derrière le contenu représenté, créant ainsi un effet de transparence ou une « naturalisation » du discours, où le signe semble coïncider avec le référent. Cette conception remet en question l'idée d'un monde existant indépendamment de toute représentation, au profit d'une lecture selon laquelle ce que nous appelons « réalité » est en fait le résultat de pratiques sémiotiques socialement normées (Chandler, 2007, p. 199). Ainsi, le « fictif » désigne plutôt un système autonome, dans lequel les signes entretiennent des relations internes cohérentes sans obligation de correspondance avec un référent empirique. Contrairement au discours réaliste, qui vise à créer l'illusion d'une connexion directe avec le monde extérieur, le fictif

repose sur un univers clos de signification, régi par ses propres règles de vraisemblance. Ce système narratif fonctionne indépendamment des critères de véridiction. Dans cette optique, la fiction n'est pas une simple déformation du réel, mais une organisation discursive autonome, où la cohérence interne prévaut sur tout (p. 200).

Ce mémoire propose une lecture critique du *mélange des genres* télévisuels, envisagé comme un facteur aggravant du brouillage des frontières entre le réel et le fictif dans un contexte marqué par la post-vérité. Pour analyser cette dynamique, nous mobilisons le triangle des archigenres télévisuels proposé par le sémioticien François Jost — réel, fictif et ludique — ainsi que le carré véridictoire d'Algirdas Julien Greimas, un modèle sémiotique permettant d'articuler les relations entre être, non-être, paraître et non-paraître. L'intégration du carré véridictoire enrichit la perspective tridimensionnelle de Jost en ajoutant un quatrième pôle, caractérisé par la désactivation des logiques classiques de véridiction. Dans cette configuration, ni le vrai ni le faux ne s'imposent comme catégories stables. Le réel et le fictif deviennent des modalités discursives sans cesse reconfigurées selon les contextes d'énonciation. Dans ce cadre théorique, nous introduisons le concept de « genre total » pour désigner ce quatrième pôle, où les contenus *mélangés* activent simultanément les stratégies propres aux trois archigenres traditionnels (réel, fictif, ludique), tout en échappant à leurs règles internes. Ce genre se caractériserait par une esthétique du brouillage intégral où le faux ne se donne plus comme tel, et le vrai peut être simulé sans avertissement ni signalisation explicite. Dans un environnement médiatique façonné par la logique de la post-vérité, cette forme de production soulève des enjeux épistémologiques majeurs. En organisant une indistinction systématique entre le vrai et le faux, le genre total contribue potentiellement à l'érosion des repères cognitifs collectifs et menace les fondements démocratiques de l'information.

Ce mémoire s'organise en cinq chapitres complémentaires qui structurent l'ensemble de la réflexion, de l'ancrage théorique à l'analyse empirique des cas. Le premier chapitre pose les balises générales de la recherche. Il situe l'étude dans son contexte scientifique et socioculturel, marqué par l'intensification du brouillage des frontières entre le réel et le fictif, notamment à l'ère de la post-vérité. Cette section précise également les questions de recherche, l'hypothèse principale ainsi que la pertinence de l'enquête menée.

Le deuxième chapitre présente le cadre théorique sur lequel s'appuie l'analyse. Celui-ci s'articule autour de deux grands chantiers issus des travaux de François Jost : les archigenres et les feintises, qui permettent de classer les productions médiatiques selon leur rapport à la vérité. Ce cadre théorique est enrichi d'une réflexion plus large héritée de la tradition structuraliste, à travers l'usage du carré véridictoire d'Algirdas Julien Greimas, outil pour étudier le brouillage entre le réel et le fictif au sein de production médiatique.

Dans le troisième chapitre, la méthodologie retenue est explicitée. Cette section détaille les paramètres nécessaires à l'opérationnalisation des concepts théoriques de Jost et Greimas. Elle décrit le processus de sélection des objets d'analyse, les critères d'observation ainsi que les étapes du traitement des données. Ce chapitre constitue ainsi la transition entre l'approche théorique et les études de cas.

Le quatrième chapitre est consacré à la présentation du corpus. Quatre productions télévisuelles y sont présentées : le talkshow *Tout le monde en parle*, le talkshow-fiction *On ramassera demain*, le documentaire *Être ado* et le docu-fiction *L'anxiété au 21<sup>e</sup> siècle*. Chaque production sera analysée en fonction des mêmes critères : le genre (sujet), l'émission et son concept (objet), l'univers physique, les énonciateurs et les participants. Ces éléments constituent la base empirique à partir de laquelle l'analyse sémiotique est menée. L'intégration des productions dans le carré véridictoire complète cette présentation, tandis que les transcriptions détaillées sont annexées au mémoire pour consultation.

Enfin, le cinquième chapitre présente l'analyse des cas et répond aux questions de recherche. Après avoir réitéré les trois hypothèses de départ, chaque question est traitée dans une section distincte afin de structurer l'examen des phénomènes observés. Une synthèse finale regroupe les résultats, permettant de valider ou d'invalider les hypothèses et de dégager les principaux constats issus de l'analyse.

## CHAPITRE DE PROBLÉMATIQUE

L'élaboration de cette problématique n'a pas constitué une démarche simple. Elle a nécessité un travail d'équilibre entre la construction d'un socle contextuel solide et la volonté de ne pas entrer prématurément dans le détail des notions théoriques mobilisées dans les chapitres suivants. Cette exigence s'est révélée délicate considérant la nature bicéphale de ce mémoire, c'est-à-dire qu'il s'interroge autant sur le *mélange des genres* télévisuels que le brouillage entre le réel et le fictif. Pour cette raison, la problématique a été construite selon une logique d'entonnoir. Le premier point abordé consiste à cerner au sens large le phénomène du brouillage des frontières. Le second s'attache à examiner les mutations médiatiques et de la télévision. Enfin, le troisième introduit la notion de post-vérité, non comme simple arrière-plan contextuel, mais comme élément majeur amplifiant la gravité d'un brouillage entre réel et fictif. En effet, une indistinction entre le vrai et le faux devient problématique lorsqu'elle s'inscrit dans une société où la vérité elle-même est relativisée, voire instrumentalisée. Ce chapitre présente également l'hypothèse principale, les questions de recherche et la pertinence de l'étude, en insistant sur les enjeux épistémologiques, médiatiques et démocratiques que soulève cette problématique.

### 1.1. Le phénomène de brouillage des frontières

Le terme *frontière* est polysémique et est utilisé autant en histoire, qu'en sociologie, en anthropologie, en droit international ou encore en science politique. D'abord, la frontière signifie une délimitation physique (murs, clôtures, rivières, montagnes, lignes, etc.). Cette frontière donne à une chose sa forme et sa différenciation (Dulau, 2024, p. 7). De plus, la frontière définit une limite conceptuelle qui sépare des idées, des systèmes de pensée, des valeurs, des genres, etc. Contrairement à la frontière physique, elle n'a pas d'existence matérielle, mais définit des distinctions symboliques. Cette frontière est le produit d'une construction socioculturelle et est fluide, changeante et subjective (p. 8).

Le phénomène de brouillage des frontières redéfinit notre conception du monde. Les frontières nationales sont des repères géographiques et politiques. Les mouvements migratoires, les crises humanitaires et l'interconnexion économique tendent à les rendre plus poreuses (Meir, 2020). Les distinctions entre genres, longtemps perçus comme

binaires et fixes, sont remises en question (Guilé, 2013, p. 217-218). La séparation entre vie privée et publique à l'ère des réseaux sociaux (Frau-Meigs, 2019) ou les modèles de travail hybrides (Gazagne, 2022) sont d'autres exemples.

En partie, le brouillage est attribuable à la mondialisation et l'avènement du numérique (Valadier, 2001, p. 505). Depuis la fin des années 1980, l'intensification de la mondialisation résulte principalement de l'augmentation des échanges commerciaux, du libre-échange et de la réduction des barrières tarifaires. Ces dynamiques ont favorisé une intégration économique mondiale sans précédent (Valadier, 2001, p. 515). Par ailleurs, l'expansion de la mondialisation s'est accélérée grâce à l'avènement du numérique qui a transformé les modes d'interaction, facilité la circulation d'informations (Jenkins, 2006, p. 5) et accéléré l'interpénétration des cultures (Rutily et Spitz, 2006, p. 29-32).

Terme complexe, la mondialisation ne se limite pas à la sphère économique, mais inclut aussi une libre circulation des idées et des genres (Tubella, 2005, p. 257). Ce contexte d'échange sans précédent rime avec l'idée de métamorphose d'Edgar Morin. À des moments charnières de l'histoire, des transformations profondes surviennent lors d'un changement radical « des connaissances par des idées destructrices, qui deviennent reconstructrices » (Cortès, 2008, p. 44-58). La métamorphose déclenche la destruction de l'ordre établi dans toutes les dimensions de la société (structures, modes de pensée, valeurs, relations humaines, etc.) (p. 47). Les effets métamorphiques de l'intensification de la mondialisation et de l'avènement de la révolution numérique ont mené la société occidentale dans une zone de brouillage où les frontières physiques et conceptuelles sont constamment remises en question (Dulau, 2024, p. 9). Edgar Morin avait noté que le caractère hybride de la culture de masse allait entraîner l'effondrement des frontières entre le réel et le fictif, à travers le constat du réalisme croissant de la fiction et de la fictionnalisation croissante du réel. Dans *Loft Story et la fin d'un monde*, le chercheur Gabriel Segré résume la pensée de Morin sur le brouillage des frontières.

C'est une critique en règle de la zone trouble – gagnant sans cesse du terrain – entre imaginaire et réel [...]. La dénonciation d'un mélange des genres télévisuels et de la manipulation des masses se prolonge en une mise en garde

contre le développement du virtuel dans notre société, contre l'évolution d'une société qui se perd dans le virtuel, qui s'abîme dans l'illusion (p.23).

Les productions télévisuelles ne sont pas épargnées par la tendance générale au brouillage des frontières. Au contraire, les mutations profondes que connaît la télévision contribuent à accélérer et à amplifier ce phénomène. L'émergence et la normalisation du *mélange des genres* télévisuels en sont une manifestation concrète. En brouillant les distinctions entre l'information et le divertissement, ou encore entre le réel et le fictif, ces nouveaux formats hybrides participent activement à la redéfinition des repères médiatiques et symboliques.

## **1.2. La mutation de la télévision**

Dans le secteur de la télévision traditionnelle, la mondialisation et l'avènement du numérique ont généré moult enjeux complexes et interconnectés qui remettent en question le rôle de ce média (Uricchio, 2009, p. 161-162). Cette mutation, devenue indéniable, s'observe notamment dans la manière inédite dont les contenus sont produits, diffusés, consommés et perçus. Entre autres choses, une indistinction croissante est observable entre les rôles de diffuseur, de producteur et de récepteur (Shirky, 2008, p. 55-58). Ce nouveau paradigme permet de décroïsonner le rapport hiérarchique qui avait été historiquement établi entre les trois acteurs, et du même coup, ouvrir la voie à une démocratisation complète de l'action de créer du contenu audiovisuel. De plus, un changement d'échelle important concerne la diffusion d'information. Autrefois les diffuseurs exerçaient une suprématie sur la diffusion de l'information (Gerbner, 1986, p.18). Aujourd'hui, grâce à la rapidité de circulation du contenu, la télévision n'est plus la seule, ni même la plus accessible ou rapide source d'information (Mailat et Dauphin, 2008, p. 4-6).

Depuis la crise financière de 2008-2009, les conglomérats médiatiques ont été contraints de réévaluer la valeur des actifs acquis durant la décennie de convergence, marquée par une série de fusions et d'acquisitions stratégiques visant à intégrer verticalement la production et la diffusion de contenus (Peers et Harada, 2015). Cette reconfiguration a des effets particulièrement dévastateurs pour la télévision privée généraliste, qui peine à conserver les larges audiences nécessaires à la rentabilité de son modèle économique fondé sur la publicité de masse. Dès 2011, plusieurs annonceurs redirigent leurs investissements

publicitaires vers les plateformes numériques, attirés par la promesse d'une meilleure traçabilité des publics et d'une optimisation en temps réel de leurs campagnes grâce aux données analytiques (CÉM, 2023). Parallèlement, la disparition progressive de certaines chaînes, incapables de s'adapter aux mutations des usages médiatiques — notamment la consommation à la demande et la fragmentation des publics — vient accentuer la fragilisation de l'écosystème télévisuel traditionnel (Paré, 2024). Au Québec, la situation du Groupe TVA démontre que les principaux joueurs privés d'un marché ne sont pas épargnés par les effets néfastes de cette mutation et de cette forte concurrence. La chaîne généraliste a dû procéder à plusieurs séries de suppressions d'emploi, à la restructuration complète de ses activités et à l'optimisation de son parc immobilier (Paré, 2025).

Il fut un temps où les diffuseurs rassemblaient en direct des millions de téléspectateurs et enregistraient des revenus publicitaires astronomiques (Bundze, 2024). Dans *Television culture* (1987), John Fiske parle d'une télévision qui créait un sentiment de communauté et de partage collectif (Fiske, 1987). Dans leurs travaux, Daniel Dayan et Elihu Katz préfèrent l'expression de « télévision cérémonielle » (Chouikha, 1996, p. 194). Malgré son déclin actuel, la télévision traditionnelle conserve un rôle significatif dans la société (Jenkins, 2006, p. 14). En 2021-2022, vingt-neuf productions québécoises ont dépassé le million de téléspectateurs (Paré, 2023). Au Québec, les francophones représentent le groupe qui consomme le plus de télévision, avec 20,1 heures par semaine (Bundze, 2024). Toutefois, la délinéarisation de la télévision offre aux téléspectateurs la possibilité de choisir leur contenu ainsi que le lieu et le moment de leur visionnement. La multiplication des chaînes spécialisées, la numérisation des processus, la télévision par contournement ou encore l'avènement des plateformes numériques ne sont que quelques causes qui ont entraîné une individualisation de la réception, une fragmentation de l'audience et une personnalisation des contenus (Napoli, 2011). Ces effets témoignent de la mutation de la télévision traditionnelle et marquent la fin des *rendez-vous télévisuels*.

Pour s'adapter aux transformations du paysage médiatique, les diffuseurs et les producteurs ont multiplié les stratégies visant à rassembler des communautés de goûts, en misant sur la segmentation affinée des publics plutôt que sur une audience de masse homogène. Dans l'espoir de recréer les auditoires d'antan, désormais fragmentés, les producteurs ont recours

à un *mélange des genres* qui brouille les frontières entre les catégories traditionnelles d'émissions (Thöer, Boisvert, Niemeyer, 2022, p. 10). Trouvant ses racines dans les langues anciennes, le terme *genre* est une notion fondamentale dans les systèmes de pensée humaine par sa fonction structurante au sein de disciplines comme la biologie, la linguistique, la littérature et la philosophie. En grec ancien, le mot γένος (*génos*) désigne un groupe d'individus partageant une origine commune, que celle-ci soit biologique, sociale ou mythique (Sebillotte-Cuchet, 2012, p. 52). Selon l'historien français Félix Bourriot, le *génos* constitue une catégorie d'analyse de toute nature employée dans tous types de classement (p. 53-54). Les genres sont une nomenclature qui structure le sens par un processus de catégorisation et de distinction (Elmiger, 2019, p. 9). En mélangeant les genres, cette mutation favorise des formats flexibles et rassembleurs, souvent qualifiés de formules « fourre-tout ». À la télévision, les *mélanges des genres* combinent le divertissement et l'information ou encore le fictif et le réel afin de capter l'attention d'un éventail de spectateurs aux intérêts variés (Dumas, 2017).

Tout se passe comme si la nouvelle structure de l'offre, caractérisée par le *mélange des genres*, des plus nobles aux plus communs, était à la fois le reflet de nouvelles structures de perception [...] et ce qui contribue à les former, c'est-à-dire à forger les habitudes mentales et le goût pour le varié, le divers, le mélange (jusque-là) improbable des genres (Lahire, 2004, p. 26).

Dans ce passage de son article *Individu et mélange des genres*, Bernard Lahire souligne que la pratique de mélange des genres télévisuels peut s'effectuer entre des « nobles » et des « communs ». Ainsi, il suggère l'idée que la pratique de *mélange des genres* permet l'union entre ceux jugés supérieurs et les autres inférieures. Sans formuler le *mélange des genres* de la même façon, Theodor Adorno et Max Horkheimer avaient effleuré une idée similaire dans *La dialectique de la raison*. Il va sans dire que les contextes sociaux et médiatiques dans lesquels Lahire et les penseurs francfortois ont effectué leurs recherches sont complètement différents. Néanmoins, là où Lahire voit dans le mélange une possibilité d'union entre des formes culturelles « nobles » et « communes », Adorno et Horkheimer s'inquiètent plutôt des effets d'un tel rapprochement sur la qualité culturelle elle-même. Selon eux, la fusion des genres conduit à un nivellement par le bas, où les critères esthétiques et critiques issus des formes dites supérieures se diluent au contact des formes

populaires standardisées (Adorno et Horkheimer, 1972). Ce processus, loin de démocratiser la culture, participe à son appauvrissement en intégrant les logiques industrielles du divertissement de masse à des contenus autrefois porteurs d'exigences formelles ou intellectuelles. Ainsi, bien que leurs diagnostics diffèrent, Lahire et les théoriciens de l'École de Francfort reconnaissent tous deux que le *mélange des genres* n'est pas sans conséquence sur la structure symbolique de la culture.

Par ailleurs, Lahire souligne que le *mélange* est une formule génératrice des pratiques du téléspectateur, c'est-à-dire qu'il formerait le récepteur à remettre en cause les séparations, les cloisonnements, les frontières anciennement plus fermement établies (Lahire, 2004, p. 26). Or, la pratique télévisuelle de mélange ne serait pas un effet du brouillage généralisé des frontières de notre société contemporaine, mais pourrait plutôt fortement en être responsable, considérant que le *média est le message*. Selon le penseur Marshall McLuhan, un média est une extension de l'humain et porte en lui un message selon ses caractéristiques propres (McLuhan, 1964, p. 37). Les effets d'un média sur l'individu et la société dépendront du changement d'échelle que produit « chaque nouvelle technologie » (p. 40). En ce sens, en pratiquant de plus en plus le *mélange des genres* télévisuels, la télévision pourrait nous inciter largement à brouiller davantage les frontières entre le réel et le fictif dans notre quotidien. À ce titre, McLuhan soutient que « l'énergie hybride » de la culture contient une puissance de transformation qui doit mener au « changement total », affectant chaque individu (Le Verre, 2012, p. 4).

Toutefois, il est important de souligner que le *mélange des genres* télévisuels n'est pas nouveau. Durant les années 1920, les scientifiques peinaient à trouver le terme pour décrire le média télévisuel (Müller, 2000, p. 127). Dans la culture germanophone, on utilisait les termes *heimkino* [cinéma chez soi], *fernkino* [cinéma à distance], *fernseh-rundfunk* [télévision-radio], et *fernsehfilm-theater* [théâtre filmé] (Müller, 2000, p. 127). Dès sa création, elle la télévision s'est située au carrefour de plusieurs technologies, genres et discours. Originellement, elle a emprunté les codes, les procédés et même les professionnels des autres médias pour se constituer (Uricchio, 2009, p. 167-168).

À l'intérieur même du média télévisuel, des croisements étaient effectués entre la fiction et les émissions d'affaires publiques. Selon le journaliste René Lévesque, dans les premières années de la télévision québécoise, la série culte de fiction *La Famille Plouffe* a servi d'inspiration à la scénarisation de l'émission d'informations *Point de mire*. Pour affiner ses interventions télévisuelles à titre d'animateur et de journaliste, Lévesque souligne avoir intégré des structures narratives de la fiction pour trouver une approche permettant d'intéresser les téléspectateurs à des notions aussi complexes et méconnues que pouvait l'être la guerre d'Algérie (Demers, 2003, p. 248). Progressivement, une ludification du contenu permettra aux productions télévisuelles de réaliser de plus important écart entre le réel et le fictif. Plusieurs intellectuels ont critiqué ce phénomène, comme le psychiatre Serge Lebovici : « La télévision, ce média fourre-tout, a tendance à provoquer chez les plus petits une énorme confusion entre fiction et réalité, à l'âge où doit se faire naturellement cette discrimination » (Henric, 2018, p. 2) et le sociologue Pierre Bourdieu qui souligne qu'un mélange entre réel et fictif est un « sacrilège des goûts » (Lahire, 2004, p. 2) nuisible à la qualité du débat public (Leroux, 2014, p. 406-408).

Bien que le *mélange des genres* télévisuels ne soit pas une pratique récente à la télévision, son intensification à l'ère post-vérité soulève des préoccupations. En répondant aux impératifs économiques des diffuseurs et à la fragmentation des audiences, ces formats multiplient les interactions entre réel et fictif, au risque de générer une confusion cognitive chez les publics. Si la *post-vérité* prône l'effacement des distinctions entre réel et fictif, entre vrai et faux ou entre fait et émotion, le *mélange des genres* pourrait être là pour rester.

### **1.3. Le phénomène de post-vérité**

Pas un jour ne passe sans qu'on entende parler de post-vérité. Dans l'article *Les origines de la post-vérité chez les intellectuels français*, Roger Pouivet témoigne que l'étude critique de ce phénomène est une « urgence scientifique » (Pouivet, 2017). Les défis posés par les fausses nouvelles, la désinformation et le relativisme culturel ont renouvelé l'intérêt de cette quête philosophique séculaire qui s'intéresse à comment nous pouvons discerner ou justifier ce qui est considéré comme vrai.

D'abord, la post-vérité se définit comme un « temps où la vérité ne s'impose plus d'évidence face au mensonge » et où la réalité concrète s'efface devant les illusions (Juignet, 2017, p. 3). À partir de 2016, le terme *post-vérité* est reconnu par l'Oxford Dictionaries comme : « [...] relative à des circonstances dans lesquelles les gens réagissent davantage aux sentiments et aux croyances personnelles qu'aux faits ». C'est en 2004 que le terme *post-vérité* est emprunté officiellement pour la première fois par l'auteur américain Ralph Keyes qui publie un ouvrage dans lequel il explore directement le phénomène en soutenant que la tromperie est devenue un mode de vie dans une ère post-vérité où la frontière entre la vérité et le mensonge est dissoute par une troisième catégorie de déclarations ambiguës qui s'apparente à la vérité alternative (Keyes, 2004).

Autrefois, nous avions la vérité et le mensonge. Maintenant, nous avons la vérité, le mensonge et des énoncés qui peuvent n'être pas vrais, mais dont nous estimons qu'ils sont trop insignifiants pour être qualifiés de faux (Keyes, 2004, p. 21, cité dans Revault d'Allonnes, 2018, p. 21).

Le philosophe américain Harry Frankfurt réfléchit au concept de vérité alternative qu'il présente comme du baratin. Selon lui, le baratin est un « ennemi plus grand de la vérité que ne le sont les mensonges » (p. 61). En effet, un mensonge nécessite une vérité, alors qu'un baratin ne s'intéresse qu'à son propre objectif. Sans jamais nommer le terme *post-vérité*, Frankfurt développe un argumentaire intéressant dans son essai *The importance of what we care about* (1986). Le philosophe aborde plusieurs thèmes, comme la liberté d'action, la responsabilité morale et surtout le concept de baratin, qui sera décliné en un ouvrage entier en 2005 sous le titre français *De l'art de dire des conneries*.

La prolifération contemporaine du baratin a des sources encore plus profondes dans les diverses formes de scepticisme qui nient toute possibilité d'accéder à une réalité objective et, par conséquent, de connaître la nature véritable des choses. Ces doctrines « antiréalistes » sapent notre confiance dans la valeur des efforts désintéressés pour distinguer le vrai du faux (Frankfurt, 2005, p. 64-67).

Ces « doctrines antiréalistes » font écho à ce que Walter Lippmann appelait les pseudo-environnements où des décideurs peuvent construire leur propre vérité alternative (Lippmann, 1998, p. 43). Dans *La Condition postmoderne*, Jean-François Lyotard observe qu'à partir de la postmodernité, l'effondrement du métarécit moderne a entraîné une

fragmentation des récits où la vérité alternative peut désormais rivaliser avec la vérité factuelle (Durand-Bogaert, 1982). Cette généralisation de comportements individualistes atteste de l'ère post-vérité qui peut se résumer par l'aphorisme du brouillage des frontières entre le réel et le fictif, le vrai et le faux, l'honnêteté et la malhonnêteté, etc. (Revault d'Allonnes, 2018 p. 21). Ce phénomène de fragmentation des récits et de subjectivation de la vérité, le dramaturge italien Luigi Pirandello avait tenté de le mettre en scène, en 1917, avec *Chacun sa vérité* (TRV, 1985).

Le leurre et le vrai viennent ensemble non pas comme des contraires dans un système, mais au moins comme l'épaisseur qui a ensemble son recto et son verso (Lyotard, 1971 cité dans Durand-Bogaert, 1982, p. 101)

L'éclatement de la bulle Internet et l'avènement du numérique participeront activement à l'intensification de cette fragmentation des récits. Actuellement, les médias sociaux numériques (TikTok, Instagram, Facebook, X, etc.) présentent un défilement infini de contenu représentant des récits, des préférences et des croyances individuels. Cette extension technologique de nos vies est devenue fondamentale dans notre quotidien. Dans son article *The death of truth was by design* (2025), Natalia Antelava précise qu'en embrassant cette fragmentation des récits par notre consommation de nouvelles technologies numériques, comme l'usage des médias sociaux, « nous avons avancé à tâtons vers un avenir où le rejet des faits n'est plus seulement l'apanage des gouvernements autoritaires à Moscou ou Pékin, mais également celui des géants technologiques de la Silicon Valley » (Antelava, 2025). D'ailleurs, les « géants technologiques » ne sont pas les seuls à participer à l'édification de la post-vérité. En 1921, le neurologue autrichien Sigmund Freud disait que « les foules n'ont jamais connu la soif de la vérité » et qu'elles réclament des illusions auxquelles elles ne peuvent renoncer par la suite (Troubé et Guénoun, 2020, p. 165). Souvent attribué aux « géants technologiques » ou à ceux qui détiennent le « pouvoir de décider » (Lippmann, 1998, p. 44), le phénomène de post-vérité ne peut être compris qu'à travers le prisme de ces acteurs. Si les plateformes numériques et les décideurs politiques jouent un rôle central dans la construction de vérités alternatives, il est crucial de reconnaître que les usagers (citoyens, téléspectateurs, etc.) eux-mêmes participent activement à ce processus. En étant passifs face à des contenus mélangeant réel et fictif, en consommant des médias qui confortent nos biais cognitifs, ou encore en

partageant des informations sans vérification, nous contribuons à l'érosion de la vérité factuelle essentielle au monde commun (Kijak, 2019 ; Cadot, 2016).

#### **1.4. Hypothèse de départ et questions de recherche**

Il est essentiel de préciser que l'hypothèse et les questions de recherche ont été formulées dès le début de cette étude, avant l'observation de ce que le mémoire nomme le « genre total ». Comme cette notion n'était pas présente au stade initial de la recherche, elle ne structure ni les hypothèses ni les questions de départ. Elle constitue plutôt une réponse interprétative aux phénomènes observés, rendue possible par la latitude analytique que nous avons délibérément ménagée. C'est dans cette optique que les hypothèses et les questions de recherche ont été volontairement formulées de manière relativement large. Loin de viser une simplification ou une généralisation hâtive, ce choix méthodologique permettait d'ouvrir un espace d'exploration suffisamment souple pour accueillir des inflexions imprévues, voire infirmer certaines intuitions de départ. Il s'agissait de garder une marge de manœuvre épistémologique et analytique pour faire émerger des dynamiques complexes sans les contraindre dès l'amorce de la réflexion. La question du *genre total*, en tant qu'hypothèse interprétative forte, sera ainsi introduite plus tard dans le mémoire, lorsque les conditions théoriques et empiriques de sa formulation seront réunies. Cette problématisation autour du *mélange des genres*, du brouillage entre réel et fictif et du contexte de post-vérité pourrait se résumer autour des trois constats suivants :

- La pratique de *mélange des genres* télévisuels, bien qu'elle ne soit pas récente, s'est intensifiée au sein d'une télévision qui tente tant bien que mal de se redéfinir dans un environnement de contenus de plus en plus concurrentiel;
- Le phénomène de brouillage des frontières, intensifié par la mondialisation et le numérique, remet en question les distinctions établies entre les genres télévisuels, mais aussi entre le réel et le fictif;
- Le phénomène de post-vérité est caractérisé par la fragmentation des récits et la dissolution des frontières entre le réel et le fictif, deux éléments constitutifs de la pratique de *mélange des genres* télévisuels.

À partir de ces hypothèses, ce mémoire explore la question : *Dans quelle mesure le mélange des genres télévisuels contribue-t-il à brouiller les frontières entre le réel et le fictif dans un contexte marqué par la post-vérité ?* L'étude se penchera sur les sous-questions suivantes : *Quelle est la nature et l'ampleur de l'effacement des frontières entre le réel et le fictif dans les émissions qui adoptent un mélange des genres ? De quelle manière cette fusion des genres redéfinit-elle les conventions du genre télévisuel ? Comment le brouillage entre le réel et le fictif, effectué par le biais du mélange des genres télévisuels, participe-t-il à l'élargissement du phénomène de post-vérité dans l'espace médiatique ?*

### **1.5. Pertinence de la recherche**

Cent trente ans après la projection fondatrice de *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* par les frères Lumière (1896), l'effet de réalité des images continue de fasciner autant qu'il interroge. Le mythe — bien que largement remis en question — selon lequel les spectateurs auraient fui la salle, paniqués par l'illusion du train fonçant vers eux, incarne l'enjeu toujours actuel de la réception médiatique : la capacité des images à troubler les frontières entre le réel et la fiction (Sirois-Trahan, 2021). Ce même enjeu, aujourd'hui démultiplié par les innovations technologiques et les stratégies de mise en scène, se retrouve au cœur de la télévision contemporaine.

Dans un écosystème médiatique marqué par le *mélange des genres*, le brouillage entre réel et fictif atteint une intensité inédite. Des œuvres comme *Don Quichotte* (Cervantès, 1605), *F for Fake* (Welles, 1973) ou encore *Everything, Everywhere, All at Once* (2022) ont longuement interrogé cette porosité, mais elles s'inscrivaient dans des cadres fictionnels explicites. Aujourd'hui, ce flou se manifeste au sein même de formats présentés comme documentaires ou informationnels. Des productions telles que *L'Hôtel du temps* (Ardisson, 2022) brouillent les repères en faisant dialoguer les vivants avec des figures décédées recréées par intelligence artificielle — deepfake, clonage vocal, scénarisation. Ces dispositifs posent des questions éthiques et cognitives majeures, car ils convoquent des stratégies fictionnelles tout en se réclamant du régime du réel (Girard, 2022).

Ce mémoire s'inscrit donc dans une démarche critique et pluridisciplinaire, au croisement de la sémiologie, des études médiatiques et de la sociologie de la réception. Il cherche à comprendre comment le *mélange des genres* télévisuels contribue à désactiver les cadres de véridiction traditionnels, participant à ce que plusieurs chercheurs nomment aujourd'hui le régime de la post-vérité (Keyes, 2004; Frankfurt, 2005; Antelava, 2025). En s'intéressant non aux médias d'information, mais aux formats issus de la sphère du divertissement — talkshows, docu-fictions, télé-réalité — cette étude tente de combler un angle mort de la recherche actuelle. La transposition du carré véridictoire de Greimas vers les archigenres de François Jost (réel, fictif, ludique) s'est révélée fondamentale pour saisir les tensions de véridiction dans les objets étudiés. Si le triangle jostien permet de situer les productions sur un axe général de rapport au réel, le carré permet une lecture plus fine des logiques de dissimulation, de feintise ou d'indistinction stratégique. Cette approche permet ainsi d'identifier un nouveau territoire discursif, celui du genre total, où se confondent les dimensions esthétiques, ludiques et factuelles dans un espace de simulation indistinct. À la différence du ludique, qui introduit un jeu réflexif, le genre total instrumentalise le brouillage entre vrai et faux à des fins narratives, émotionnelles ou commerciales.

Ce brouillage s'inscrit aussi dans une logique d'uniformisation culturelle, déjà analysée de manière pionnière par Adorno et Horkheimer (1944). Dans cette perspective, l'industrie culturelle fonctionne comme un dispositif totalisant, effaçant les distinctions entre les formats pour produire une réalité médiatique homogène, autoréférentielle et aliénante. Le genre total, sans en être l'héritier direct, prolonge cette dynamique en générant des contenus dont les structures narratives et idéologiques convergent vers une même finalité, soit la naturalisation de récits prédéfinis au sein d'un système spectaculaire. Ce glissement vers une indistinction permanente menace, à terme, notre capacité collective à discerner la fiction du réel, et donc à exercer un jugement critique face à l'information.

Le penseur canadien Marshall McLuhan notait déjà que l'hybridation des formes médiatiques produit une « énergie explosive » capable de transformer en profondeur les rapports sociaux, culturels et cognitifs : « l'hybride, disait-il, est un changement total qui transforme l'homme » (Le Verre, 2012, p. 4). Ce changement est aujourd'hui à l'œuvre dans les dispositifs télévisuels contemporains, qui organisent une expérience immersive

totale, à la manière du *Ring* de Wagner, dans lequel tous les arts sont fusionnés pour capturer le spectateur. La néo-télévision reproduit cette logique immersive, mais à l'échelle industrielle et idéologique, en dissolvant les repères critiques dans un spectacle totalisant. Le spectateur devient un voyeur ludique, tiraillé entre empathie, jugement et fascination, dans un jeu de rôle médiatique où l'engagement émotionnel remplace la distance critique.

Tout au long du processus de recherche, ce mémoire s'est nourri de l'étude de nombreux auteurs, issus de plusieurs traditions théoriques. Le dialogisme de Mikhaïl Bakhtine (*Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, 1929) a ouvert la réflexion sur la coexistence de voix multiples dans les productions médiatiques. Cette idée a été prolongée par l'intertextualité (Kristeva, 1974), l'interdiscours (Foucault, 1969), et les dynamiques d'intermédialité (Méchoulan, 2003; Müller, 1997), de multimédialité (Manovich, 2001) et de transmédialité (Jenkins, 2006). Ces concepts ont permis de cerner la complexité des objets télévisuels hybrides, où les strates de discours, de formes et de références se superposent pour produire des effets de vérité inédits.

En ce sens, ce mémoire se veut une contribution originale à l'étude des formes culturelles contemporaines et de leurs effets cognitifs et sociaux. En articulant des outils théoriques issus de la sémiotique structurale, des études médiatiques et de la philosophie critique, il propose un cadre d'analyse transposable à d'autres productions, d'autres contextes culturels et d'autres temporalités. Il ouvre la voie à une réflexion élargie sur les responsabilités épistémiques de l'industrie télévisuelle et sur les conditions nécessaires à une réception critique et informée dans un univers médiatique de plus en plus opaque.

## CHAPITRE DE CADRE THÉORIQUE

Ce chapitre pose les fondations théoriques nécessaires à l'analyse menée dans ce mémoire. Deux grands chantiers issus des travaux de François Jost structureront notre approche : les archigenres et leurs feintises. Ces concepts, au cœur de l'univers jostien, seront mobilisés pour comprendre les mécanismes qui organisent les productions médiatiques. Dans un premier temps, nous observerons les trois archigenres identifiés par Jost — le réel, le fictif et le ludique — qui constituent les grandes catégories permettant de classer les productions médiatiques selon leur rapport à la vérité. Les archigenres seront mis en relation avec les signes de feintise spécifiques à chacun d'eux. Par ailleurs, ce chapitre propose de situer notre réflexion dans la continuité des fondements structuralistes, en procédant à une exégèse de la sémiotique structurale. Celle-ci permettra de nous mettre en relation avec les ouvrages d'Algirdas Julien Greimas, particulièrement ceux sur le carré véridictoire.

### 2.1. À la recherche d'un concept théorique...

Pour mener à bien cette recherche, plusieurs concepts théoriques ont été explorés, dans le but de construire un cadre d'analyse à la fois solide et pertinent, capable d'éclairer la complexité des formes télévisuelles contemporaines. Comme démontré précédemment, il était essentiel d'ancrer ce travail dans un concept issu des études télévisuelles, puisque notre objet portait explicitement sur ce média et ses transformations. Plusieurs pistes ont ainsi été envisagées au cours du processus de cadrage théorique.

Si certains penseurs de la Renaissance ont maintenu la critique platonicienne, comme en témoigne l'ouvrage *La comparaison des arts*, signé par Léonard De Vinci, le progressisme allait faire évoluer les avis sur la question. Durant l'*Aufklärung*, sous l'influence de Denis Diderot, le philosophe allemand Gotthold E. Lessing mène une étude sémiotique sur le *mélange des genres*. Dans *Laocoon*, il observe les interactions entre peinture et poésie, jetant les bases d'un art émancipé de la tutelle du langage (Ripoll, 2020, p. 50-51). Une génération plus tard, dans un contexte romantique marqué par l'exaltation des sens, le compositeur allemand Richard Wagner radicalise cette pensée du *mélange des genres* en suggérant leur fusion totale. Dans son essai *L'œuvre d'art de l'avenir* (1849), il développe

le concept de *Gesamtkunstwerk* — traduit par *œuvre d'art totale* — qui vise la fusion complète des genres artistiques dans une forme esthétique unique et englobante.

L'homme artiste ne peut se suffire entièrement que par l'union de tous les genres d'art dans l'œuvre d'art commune. Dans tout isolement de ses facultés artistiques, il est dépendant et imparfaitement ce qu'il peut être. Tandis que, dans l'œuvre d'art commune, il est libre et entièrement ce qu'il peut être [...] L'intention de chaque genre isolé n'est réalisée qu'avec le concours intelligible de tous les autres (Wagner, 1849 cité dans Groneberg, 2018, p. 15).

Cette volonté a contribué à forger une esthétique immersive et performative, dans laquelle l'œuvre domine le spectateur et abolit toute distance critique. Si Wagner n'a pas directement abordé la question de la vérité au sens philosophique, sa conception du *mélange des genres* portait déjà en germe un caractère totalisant, parfois interprété comme autoritaire, voire totalitaire, dans la mesure où l'art total tend à subordonner chaque expression artistique à une finalité commune, au service d'un message unificateur (p. 17).

Dans ce mémoire, nous soutenons que le genre total télévisuel s'inspire — structurellement et idéologiquement — du *Gesamtkunstwerk* wagnérien. Theodor W. Adorno et Max Horkheimer proposent une critique virulente de la télévision, qu'ils considèrent comme étant un vecteur d'accomplissement du « rêve wagnérien de *Gesamtkunstwerk* » (1972, p. 97). Les penseurs francfortois n'ont pas été sourds à cet enjeu de totalité de la communication. Dans leur ouvrage fondateur *La Dialectique de la raison* (1944), Adorno et Horkheimer introduisent le concept d'Industrie culturelle, c'est-à-dire un système unifié, centralisé, et totalisant, structuré à l'image des logiques de production industrielle du capitalisme du XXe siècle. Loin de se limiter à une simple critique des contenus médiatiques ou de la culture de masse, leur approche s'inscrit dans une perspective marxiste, où les matérialités de la communication ne sont pas des expressions autonomes.

Dans *L'ère de la post-vérité* (2025), le chercheur Michaël Lainé souligne toute l'influence du capitalisme sur l'Industrie culturelle jusqu'aux industries culturelles et comment les conglomérats économiques peuvent avoir avantage à mobiliser le *mélange des genres* afin de brouiller les frontières entre le réel et le fictif (p. 5). Néanmoins, il faut souligner que l'essor des industries culturelles modernes a favorisé la segmentation des disciplines.

Chaque discipline a été compartimentée, exploitée et adaptée à des niches spécifiques afin de maximiser la rentabilité. Ainsi, les structures traditionnelles de production et de diffusion restent très marquées par une logique de classification. Les travaux de Pierre Bourdieu (*Les règles de l'art*) et d'Howard Becker (*Les mondes de l'art*) illustrent bien comment ces logiques de champ et de coopération artistique maintiennent une forme d'ordre genré. Sur les plateformes numériques comme Netflix, Crave ou Disney+, cette segmentation est déployée par l'interface organisée en catégories de genre et renforcée par les algorithmes de recommandation, qui s'appuient sur la catégorisation générique pour répondre aux préférences des usagers (Thoër, Boisvert, Niemeyer, 2022, p. 319).

L'ensemble de ces notions a structuré la réflexion initiale de ce cadrage théorique et ouvert des perspectives riches pour penser les dynamiques de la production médiatique et télévisuelle contemporaine. Toutefois, au fil de l'analyse, il est apparu que ces approches, bien qu'éclairantes, portaient davantage sur les logiques de mélange que sur la problématique spécifique des frontières entre réel et fictif, qui constituait l'autre versant de notre questionnement. C'est à ce moment que les travaux du sémioticien François Jost ont acquis une importance décisive dans notre cadre théorique. Jost propose en effet de penser les émissions de télévision à partir de leur rapport au réel, en s'appuyant sur une typologie fondée sur trois archigenres : le réel, le fictif et le ludique. Cette approche a permis de recentrer notre étude sur les modalités de construction de la réalité télévisuelle, plutôt que sur les formes de métissage médiatique en tant que telles. C'est donc d'abord à partir de cette grille de lecture que nous avons pu interroger avec précision les effets du brouillage des frontières entre réel et fictif par le *mélange des genres* à la post-vérité.

## **2.2. Le triangle des archigenres de François Jost**

C'est finalement autour du concept d'archigenre, tel que défini par François Jost, que se construit le cadre théorique de cette étude. Ce choix s'explique principalement par la capacité de cette approche à établir un lien pertinent entre le *mélange des genres* et le brouillage des frontières entre réel et fictif. Avant d'approfondir cette perspective, il convient d'examiner plus en détail ce que l'on entend par genre télévisuel. Dans les études littéraires et artistiques, la notion de genre a longtemps occupé une place centrale.

Cependant, dans le domaine des médias audiovisuels, en particulier en télévision, la classification des genres s'inscrit dans un réseau évolutif et complexe, rendant son analyse délicate (Dulguerova, 2001, p. 169). Selon les définitions de genre présentées par Antoine Compagnon, le télévisuel correspond au modèle de structure où des similitudes entre les émissions peuvent s'établir par leurs caractéristiques partagées (Jost, 1999, p. 2). Ainsi, le genre organise et structure les productions tout en répondant à des attentes socioculturelles et économiques précises. Au-delà de la catégorisation, il joue un rôle central dans la diffusion, la production, la réception et agit en comme un cadre d'interprétation autant pour les créateurs, les professionnels et les téléspectateurs.

Dans la logique commerciale, toute chaîne doit trouver les moyens d'agir sur le futur, d'une part, pour pré-vendre son public à des annonceurs qui investissent en fonction de l'émission probable et, d'autre part, pour convaincre le public des avantages symboliques qu'il aura à regarder la chaîne. Le genre est ainsi une promesse faite aux annonceurs, aux téléspectateurs et aux téléspectatrices (Jost, 1999 cité dans Lebel, 2000, p. 2)

Le sémiologue français François Jost est une figure majeure des études médiatiques contemporaines, reconnu pour ses recherches approfondies sur la télévision, le cinéma et la communication audiovisuelle. Pionnier de l'analyse des discours et des images médiatiques en France, il a largement contribué à la théorisation du genre dans le contexte télévisuel. Dans *La promesse des genres* (1997), Jost propose une définition du genre télévisuel qui dépasse la simple catégorisation formelle : il le conçoit comme une interface contractuelle impliquant un accord implicite entre le diffuseur, le producteur et le récepteur (Jost, 1997, p. 5). Selon lui, le genre fonctionne comme un cadre de référence partagé qui oriente à la fois les pratiques de production, les stratégies de programmation et les attentes des publics. Cette promesse générique repose sur des conventions narratives, esthétiques et discursives qui signalent au téléspectateur ce qu'il est en droit d'attendre d'un contenu donné. Ainsi, le genre télévisuel n'est pas seulement une étiquette descriptive, mais joue un rôle dans la construction du sens et dans l'expérience de réception, en structurant les attentes cognitives et affectives du public. Cette approche permet de saisir le genre non comme une forme figée, mais comme un dispositif de communication et d'interprétation.

La promesse est un acte unilatéral qui n'oblige que le locuteur. Que celle-ci ne soit pas tenue a des conséquences ou des sanctions diverses : le téléspectateur peut ne pas y prêter attention, s'en offusquer, quitter la chaîne, s'en réjouir (Jost, 1997, p. 7).

Comme démontré dans ce passage, Jost considère la promesse comme unilatéralement dirigée du producteur et du diffuseur vers le récepteur. De ce fait, la tâche revient aux téléspectateurs de juger si la promesse d'un genre lui convient. Du même coup, il revient aux téléspectateurs de réagir lorsque la promesse est brisée. Pour ce qui est du producteur et du diffuseur, ces derniers croient que le spectateur va « croire sur parole que cet objet sémiotique complexe qu'est tel ou tel genre est seulement ce qu'on lui dit qu'il est ou même qu'il va le recevoir comme on le lui demande » (p. 7). En ce sens, cette entente tacite dissimule un certain rapport hiérarchique de pouvoir entre celui qui fait et celui qui reçoit passivement une émission sous promesse qu'elle corresponde à un genre précis. Selon Jost, ces promesses sont constituées de croyances, de savoirs, d'émotions, voire même de plaisirs. La plupart du temps, elles doivent composer avec les compétences du téléspectateur qui interprète les productions en fonction de ses savoirs reliés aux genres télévisuels qu'il connaît et qui ne seraient pas ce qu'ils sont sans respecter ces règles (p. 7).

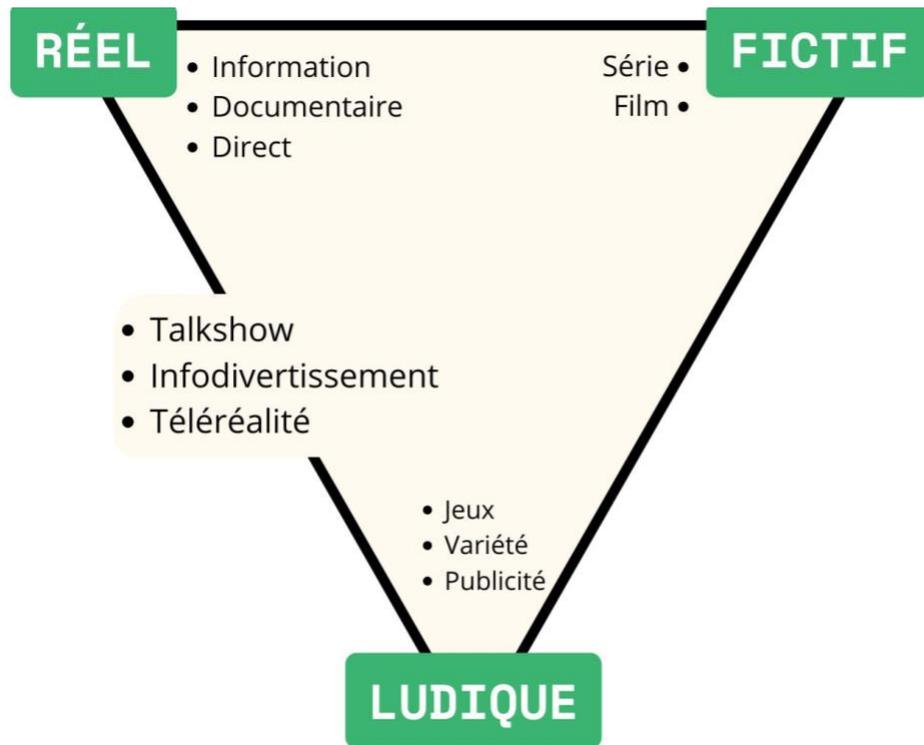
Jost classe les genres télévisuels dans des catégories d'interprétation plus larges que l'on peut nommer « archigenres ». Ce terme suppose que les genres peuvent évoluer selon les époques ou les contextes géographiques, mais appartiennent à un monde d'interprétation fixe (Jost, 2012, p. 28). Ces archigenres « subsument la prolifération des étiquettes » (p. 29) et désignent des catégories macros qui regroupent « grossièrement » (p. 12) des genres qui partagent des caractéristiques communes dans un niveau supérieur de classification (Maingueneau, 2005, p. 31). Jost présente trois archigenres : le réel, le fictif et le ludique.

Le « réel » est un archigenre pratiquant un mode d'énonciation informatif. Il adopte les règles de l'assertion définie par John Searle, c'est-à-dire relatif à la vérité et proposant des preuves à l'appui de ce qui est affirmé. Le « fictif », quant à lui, est un archigenre pratiquant un mode d'énonciation scénarisé. La seule règle qui le compose est la cohérence de l'univers déployé par une production, c'est-à-dire que les postulats et les propriétés qui la

fondent se tiennent ensemble. Bien que cette interprétation manichéenne puisse être critiquée, le « fictif » représente le faux en opposition au « réel » qui est fait de vrai.

Le « ludique » est un archigenre pratiquant un mode d'énonciation hybride où les règles de la production prescrivent sa constitution plus que le genre lui-même. Autrement dit, le ludique regroupe des émissions qui sont mêlent le réel et au fictif pour divertir l'audimat et retenir son attention plus longtemps (Jost, 1997, p. 12). Jost avait largement anticipé le *mélange des genres* télévisuels, mais il le conceptualisait principalement à travers la catégorie du ludique, qu'il définissait comme le troisième *archigenre* aux côtés du réel et du fictif. Dans sa typologie, le ludique est précisément cet espace de porosité générique, où les conventions du réel et du fictif se chevauchent sans obligation de cohérence référentielle. Ce choix théorique s'explique par le contexte médiatique dans lequel Jost développe ses analyses. Dans *L'Empire du Loft* (2002), il explique la transition entre la paléo-télévision et la néo-télévision, période historique qui coïncide avec une ludification croissante du contenu télévisuel. La néo-télévision émerge dans les années 1990 avec la montée en puissance des logiques de divertissement et de formatage commercial, reconfigure en profondeur ce rapport. Elle ne se contente plus de représenter le réel, mais de le mettre en scène, de l'orienter, le spectaculariser, de l'hyperréaliser... Dans ce basculement apparaît ce que Jost identifie comme le ludique. En ce sens, un morcellement des codes de véridiction avait déjà été enclenché par l'avènement du ludique (Esquenazi, 1999). Les formats hybrides — talk-shows, télé-réalité, info-divertissement — témoignaient déjà d'un brouillage des repères narratifs et d'un glissement vers une esthétique du jeu, de la dérision ou de la mise en scène de soi.

Figure 2.1 Triangle de Jost



D'abord, revenons sur les travaux de François Jost. La promesse des genres télévisuels régit chacun de ces archigenres (réel, fictif et ludique). En ce sens, c'est par les règles de chaque archigenre que l'on peut déterminer si une production télévisuelle respecte sa promesse. Cependant, le phénomène de *mélange des genres* n'échappe pas à François Jost qui le présente à la manière de Casetti et Odin comme des « émissions omnibus », c'est-à-dire des émissions pour tous (p. 13). Jost considère que tous les genres ont leur double (imitation) et que ceux-ci deviennent à leur tour des genres à part entière (Jost, 1997, p. 13). Or, certaines productions adoptant le *mélange des genres* sont très difficiles à classer dans le diagramme tridimensionnel de Jost, puisqu'elles semblent transcender à la fois le réel et le fictif sans pour autant être ludique. Selon Jost, le *mélange des genres* télévisuels est originalement une stratégie née pour lutter contre la télécommande et le phénomène de *zapping*. De plus, la pratique de mélange permettait de « fédérer l'ensemble des membres de la famille, en proposant à chacun une séquence à son goût » (p. 61).

La différence entre fiction et réalité est moins dans l'objet de l'énoncé que dans le sujet de l'énonciation, on distinguera trois types d'énoncés : l'énoncé de réalité ancré dans un Je-Origine réel, l'énoncé de fiction ancré dans un Je-Origine fictif et l'énoncé feint, énoncé à la première personne, qui rend indécidable la distinction entre l'invention et le témoignage. Ce dernier type, que Käte Hamburger appelle la feintise, n'est pas un procédé parmi d'autres, mais la simulation d'une énonciation. Contrairement à la fiction, inscrite dans la logique platonicienne de l'imitation de la réalité (mimésis), la feintise est une imitation de l'énoncé de réalité (Jost, 1997, p. 13).

Käte Hamburger désigne une feintise comme une forme de simulation ou d'illusion, souvent comparée à un « trompe-l'œil » qui cherche à feindre la réalité. Pour Hamburger, la feintise s'installe dans un récit dès qu'il y a usage de la première personne, suggérant ainsi une proximité avec la réalité (Jost, 1995, p. 166). Ce passage de Jost est fondamental pour comprendre les mécanismes par lesquels les genres télévisuels peuvent brouiller les frontières entre le réel et le fictif. D'abord, il propose que la différence entre le réel et le fictif ne réside pas tant dans ce qui est dit plutôt que de « QUI parle ? » et « d'OU parle-t-il ? ». Parmi les trois types d'énoncés, Jost note celui de l'archigenre réel qui s'ancore dans un Je-Origine réel, c'est-à-dire un locuteur identifiable dans le monde réel, garantissant une authenticité ou une véracité des propos. Concernant l'archigenre fictif, le Je-Origine est fictif, appartenant à un univers narratif construit. Dans ce cas, l'énoncé ne prétend pas à la vérité factuelle, mais opère dans le cadre de la création imaginaire. Finalement, le feint, bien qu'énoncé à la première personne, imite une déclaration réelle, créant ainsi une ambiguïté délibérée et brouillant le réel et le fictif. Ainsi, les *mélanges des genres* télévisuels opérant un brouillage entre le réel et le fictif reposent sur cette notion de feintise.

### **2.3. L'archigenre réel et ses feintises**

François Jost conçoit l'archigenre réel comme une catégorie qui présente (souvent en direct) des faits authentiques et des représentations fiables de la réalité (journal télévisé, documentaire, reportage, magazine, etc.). Ces émissions vont présenter des informations factuelles, souvent accompagnées de preuves ou de témoignages (Jost, 2012, p. 29).

Le premier réflexe du téléspectateur est de déterminer si, oui ou non, les images parlent de notre monde, quelle que soit l'idée qu'il se fait de ce monde : cette « vision » du monde varie selon les âges (la réalité de l'enfant n'est pas celle

de l'adulte) et les cultures (la représentation du monde réel du Français n'est pas la même que celle du Brésilien), (Jost, 2017, p. 50-51).

L'origine de la télévision du réel remonte à la période de paléo-télévision, c'est-à-dire lorsqu'elle était sous forme linéaire et destinée à émettre des contenus répondant à des contraintes temporelles et séquentielles. Selon Umberto Eco, la paléo-télévision rend compte du monde extérieur de façon didactique. Elle vise à nouer un contact entre l'individu-télespectateur et le média lui-même, affectant les relations entre individus (Casetti et Odin, 1990). Cette télévision des origines visait à représenter la réalité extérieure de manière transparente (Tudoret, 2007, p. 94). Généralement, les émissions de paléo-télévision adoptent un ton sérieux et solennel où le téléspectateur n'interagit pas avec le contenu. La relation entre le diffuseur, le producteur et le récepteur est basée sur une hiérarchie stricte (p. 94). Cette volonté de transparence et de captation du réel, propre à la paléo-télévision, évolue progressivement vers des formes plus élaborées de représentation.

### **2.3.1. La feintise diégétique du réel**

La *diégétique* s'inscrit dans une logique de « faire-semblant » intégrée au contenu (Jost, 2014 p. 10). Par exemple, la *diégétique* présente des éléments reconstitués comme s'ils faisaient authentiquement partie du réel. Ces éléments artificiels sont intégrés afin de renforcer l'illusion d'authenticité et pour mieux capter l'attention du téléspectateur (p. 15). La *diégétique* rime avec ce que Jost appelle la *simulation objective*, c'est-à-dire une séquence fictionnelle où la mise en scène accroît la puissance persuasive et émotionnelle de la production (Jacquinot, 1994, p. 66) et sert une finalité rhétorique (Jost, 1995, p. 67).

Le cinéma des débuts a érigé cette feintise itérative ou diégétique en genre avec les actualités reconstituées, que Jules Claretie définissait d'ailleurs de la façon suivante : « Quand on n'a pas la réalité sous les yeux, on *truque* la vérité et on fabrique de l'histoire avec des figurants de théâtre ». Selon l'attention du spectateur au profilmique, l'événement sera pris à la lettre ou non. Selon aussi que la reconstitution aura été habile ou non (Jost, 2014, p. 15).

### **2.3.2. Le faux témoignage du réel**

La feintise de *faux témoignage* est un discours qui se prétend ancré dans la réalité (Jost, 2014, p. 20). Bien qu'il soit factice, le *faux témoignage* fait croire à un lien entre le discours

et la vérité, trompant le récepteur qui l'accepte comme vrai considérant la promesse de l'archigénre réel (p. 23). Dans *Les mondes de l'image : entre fiction et réalité*, François Jost présente le *faux témoignage* comme un discours qui prétend s'ancrer dans un regard qui n'est pas celui qui l'a produit (Jost, 2004, p. 12). De plus, cette feintise rime avec ce que Jost appelle la *subjectivité du réalisateur*. Au-delà d'une représentation subjective, ce procédé engage une interaction réfléchie entre le réalisateur et le réel, créant une confrontation entre la perception individuelle et le monde représenté (p. 73).

### **2.3.3. La feintise énonciative**

L'*énonciative* concerne les documents qui contrefont leur matérialité même pour faire accroire qu'ils sont originaux (Jost, 2014, p. 26). Celle-ci rime avec ce que Jost appelle l'*immersion sensorielle ou visuelle* qui n'est pas linéairement stricte, chronologiquement logique ou parfaitement représentative de la réalité (Jost, 1995, p. 68). Ces séquences énonciatives et immersives sont guidées par un engagement esthétique afin de représenter de façon cohérente un phénomène ou une expérience (p. 71).

### **2.3.4. Le mensonge sur le genre**

Enfin, le *mensonge sur le genre* constitue une forme particulièrement problématique de manipulation médiatique, en ce qu'il trompe délibérément le spectateur sur la nature même du contenu qu'il consomme. Il s'agit d'un dispositif qui prétend appartenir à un genre associé au discours de vérité — tel que le reportage, le documentaire ou le journal télévisé — tout en dissimulant une intention fictionnelle ou idéologique. Ce brouillage des repères génériques crée une indistinction entre le réel et le fictif, ce qui compromet les outils d'analyse critique du public (Jost, 2014, p. 27-28). Contrairement à la *feintise diégétique*, qui repose sur un pacte implicite de « faire-semblant » accepté par le spectateur, le *mensonge sur le genre* rompt ce contrat en instaurant une illusion de vérité sans en avertir le récepteur. Dès lors, on ne parle plus d'une construction ludique ou narrative du réel, mais d'une stratégie de tromperie, qui vise à faire passer un discours construit, orienté ou fictionnalisé pour une représentation authentique. Cette forme de manipulation soulève des

enjeux éthiques et politiques majeurs, notamment dans un contexte où les productions audiovisuelles participent activement à la fabrique du vrai dans notre société.

## **2.4. L'archigenre fictif et ses feintises**

Bien que toute fiction emprunte au réel et transforme ces éléments en matière pour engendrer un univers imaginaire, la majorité des téléspectateurs parviennent à déceler le caractère fictif d'une œuvre par la suspension consentie d'incrédulité, c'est-à-dire l'opération mentale effectuée par le téléspectateur qui place de côté son scepticisme lorsqu'il consomme une œuvre de fiction. Ce vocabulaire est apporté par le poète britannique Samuel Coleridge durant la première moitié du XIXe siècle. Dans *Pourquoi la fiction ?*, Jean-Marie Schaeffer développe ce concept de promesse ou de contrat implicite entre le diffuseur, le producteur et le récepteur, selon lequel les deux parties acceptent de se plonger dans un univers fictif tout en restant conscientes de son caractère imaginaire (Dulguerova, 2001, p. 172). Selon Jost, à partir du moment que l'on sait qu'un récit est issu de l'archigenre fictif, le récepteur est prêt à accepter des événements auxquels il ne pourrait croire réellement (Jost, 2017, p. 51). Bien que l'archigenre fictif puisse lui aussi recourir à des feintises pour renforcer la cohérence ou la vraisemblance de son univers, celles-ci ne posent généralement pas de problème, dans la mesure où elles s'inscrivent dans un cadre explicitement fictionnel. Autrement dit, même si la fiction peut momentanément induire en erreur, elle demeure protégée par la promesse narrative qu'elle établit avec le spectateur. Cette promesse, fondée sur la suspension consentie d'incrédulité, préserve la frontière entre réel et imaginaire et garantit une certaine transparence du pacte médiatique.

### **2.4.1. Le trucage imperceptible**

Le *trucage imperceptible* désigne un procédé technique ou narratif mis en œuvre dans les productions audiovisuelles fictives afin de renforcer la vraisemblance des images et de maximiser l'effet d'immersion. François Jost souligne que ce type de procédé vise à naturaliser l'artifice, c'est-à-dire à faire en sorte que l'artificialité du montage ou des effets spéciaux s'efface au profit d'une illusion de continuité et de réalisme (Jost, 2014, p. 17). En dissimulant les marques de fabrication du récit, le trucage imperceptible permet au spectateur de s'abandonner plus aisément à la logique fictionnelle du récit. Par exemple, il

pourrait s'agir d'effets spéciaux sophistiqués donnant à une scène son réalisme. Si ce mécanisme de feintise venait à être mobilisé dans des formats rattachés à l'archigenre du réel — comme le journal télévisé, le documentaire ou la télé-réalité — les conséquences pourraient être dévastatrices sur le plan épistémologique. La frontière entre information et simulation deviendrait floue, menaçant les conditions mêmes de la réception critique. Or, les développements récents de l'intelligence artificielle accentuent cette vulnérabilité. L'IA est désormais capable de produire des contenus hyperréalistes (images, voix, vidéos) indiscernables du réel, ce qui ouvre la voie à une utilisation stratégique de la feintise dans des contextes prétendument factuels. Cette situation appelle une relecture critique des archigenres jostiens à l'ère des technologies génératives. Le fictif ne serait plus un espace autonome, mais un *modus operandi* infiltrable, rendant possible une simulation du réel sans en assumer la fictionnalité.

#### **2.4.2. Le trucage visible**

À l'inverse, le *trucage visible* repose sur des interventions manifestes dans l'image ou le récit, que le spectateur peut aisément repérer comme relevant d'une manipulation. Ce trucage altère partiellement la représentation sans chercher à masquer entièrement son caractère artificiel (p. 26). Il peut servir à introduire un effet stylistique ou à créer une distance entre le récit et sa réception. Par exemple, il pourrait s'agir d'un filtre appliqué au visage durant une vidéo enregistrée sur TikTok ou sur une autre plateforme du même type.

#### **2.4.3. Le plagiat ou *alias***

La feintise de *plagiat*, ou *alias*, constitue un autre type de jeu avec la vérité dans l'archigenre fictif. Elle repose sur l'idée d'une copie non attribuée, où l'œuvre semble émaner d'un auteur unique alors qu'elle résulte en réalité d'un processus collectif (p. 22-23). Cette feintise participe d'une construction identitaire fictive autour de l'auctorialité, valorisant le mythe de la création individuelle.

## 2.5. L'archigendre ludique et ses feintises

Dans *Comprendre la télévision et ses programmes* (2017), François Jost présente le ludique comme une zone intermédiaire entre le monde de la fiction, auquel il emprunte ses règles, et le monde réel, qui lie de façons diverses le joueur au monde du jeu. Dans ce cas précis, le jeu se termine quand les joueurs doivent se prêter à des rôles structurés par un récit complet et cohérent (Jost, 2017, p. 52). La télévision ludique est interactive et tournée vers le divertissement. De nouveau, on retrouve ici la pensée d'Umberto Eco qui disait dans *La Guerre du faux* que le passage de la paléo à la néo-télévision avait apporté un changement de paradigmes importants. La vérité qui compte n'est plus celle de l'énoncé, mais de l'énonciation. Cette affirmation souligne un déplacement du message vers la manière de le communiquer (Casetti et Odin, 1990). Avec l'archigendre ludique, l'important réside dans la performance et l'expérience, plutôt que la vérité. À mesure que les dispositifs médiatiques se diversifient, la frontière entre information et mise en scène s'amenuise, laissant place à des stratégies narratives où le réel est mis en forme. Autrement dit, si les émissions de divertissement et d'information tendaient à tout mettre en œuvre pour rendre crédible l'énoncé, un glissement progressif de ces programmes vers des « simulacres d'énonciation » s'est organisé au même rythme que le *mélange des genres* était adopté par de plus en plus de producteurs (Leveneur, 2006, p. 338).

### 2.5.1. La feintise ludique

La *ludique* constitue une modalité de mise à distance de la représentation, qui consiste à jouer consciemment avec les codes établis d'un genre médiatique ou avec les conventions de représentation du réel. Cette feintise ne vise pas tant à duper qu'à signaler son caractère artificiel par le biais d'un décalage volontaire, souvent humoristique ou satirique, suscitant ainsi un effet réflexif chez le récepteur. Comme le souligne François Jost (2014, p. 18), il s'agit d'une stratégie sémiotique par laquelle le texte audiovisuel exhibe sa propre mise en scène, tout en se donnant à lire comme une forme de jeu partagé avec le spectateur. Ce jeu repose sur une double compétence interprétative. D'abord, la capacité du spectateur à reconnaître les conventions du genre parodié, et ensuite, son aptitude à percevoir leur subversion.

### 2.5.2. Le pastiche

Le *pastiche*, quant à lui, désigne une imitation formelle et délibérée d'un style, d'un auteur, d'un genre ou d'une époque. Il s'inscrit dans une dynamique intertextuelle explicite, où l'imitation n'est pas dissimulée, mais au contraire exhibée comme un exercice de style ou comme un hommage parfois moqueur (Jost, 2014, p. 24). Contrairement au *plagiat*, qui vise l'appropriation discrète et frauduleuse d'un contenu, le *pastiche* repose sur une ostension de ses procédés imitatifs, ce qui en rend la nature ludique manifeste. Cette ostension joue un rôle fondamental dans la réception du pastiche. Elle établit une forme de connivence avec le spectateur, qui est invité à reconnaître les références mobilisées et à en apprécier le détournement. Le *pastiche* devient un espace privilégié de métadiscursivité, où le discours télévisuel ou filmique réfléchit ses propres formes et traditions.

### 2.5.3. La falsification

La *falsification*, enfin, renvoie à une transformation délibérée et perceptible du réel, visant à produire un effet de surprise ou d'amusement par le biais d'un écart assumé entre le référent réel et sa représentation. Cette opération peut concerner aussi bien le discours que l'image, et repose souvent sur une rupture des attentes du spectateur (Jost, 2014, p. 29). À la différence du *mensonge sur le genre* ou du *faux témoignage*, la *falsification* s'affiche comme telle et ne dissimule pas son intention ludique (Jost, 2014, p. 32).

## 2.6. Le carré véridictoire d'Algirdas Julien Greimas

Cette section du chapitre théorique occupe une fonction charnière entre l'exposition des concepts théoriques et la mise en œuvre de la méthodologie de recherche. Elle constitue un moment d'opérationnalisation de la théorie, c'est-à-dire un effort visant à traduire des outils conceptuels abstraits en instruments d'analyse adaptés à l'objet d'étude. Le cadre théorique pouvait judicieusement se contenter des notions d'archigenres et de leurs feintises. Leur compréhension approfondie pouvait permettre d'analyser des productions télévisuelles. Cependant, en voulant étudier le *mélange des genres* et le brouillage entre le réel et le fictif, ce mémoire organise un pont théorique essentiel en ajoutant à la discussion les travaux

Algirdas Julien Greimas. Ces travaux trouvent leur fondement théorique dans la sémiotique structurale qui naît dans le courant linguiste du XXe siècle.

Ferdinand de Saussure (1857-1913) participe au développement de la sémiotique structurale en permettant de distinguer le signifiant (forme matérielle) et le signifié (contenu conceptuel). Cette nouvelle conception relationnelle du sens force à repenser nos méthodes de différenciation. Cette idée de système structuré dans lequel les unités tirent leur valeur de leurs oppositions est au cœur de la sémiotique structurale (Lehmann & Martin-Berthet, 2018, p. 25). En 1913, De Saussure meurt à l'âge de 55 ans, à Vufflens-sur-Morges, en Suisse. Publié quelques années après son décès, son *Cours de linguistique générale* (1916) sera une source d'inspiration pour plusieurs (Arrivé, 2014, p. 13).

Dans son article *Théorie de la communication versus le structuralisme*, le théoricien français Christian Metz effectue le rapprochement historique et épistémologique entre les travaux de Saussure et ceux de Lévi-Strauss et de Barthes. Claude Lévi-Strauss (1908-2009) publie ses œuvres majeures à partir des années 1940, avec une influence structurale très forte à partir de la décennie suivante. Il applique le structuralisme à l'anthropologie et à la culture en général. Bien que Lévi-Strauss ne travaille pas sur les médias contemporains, son approche des mythes comme systèmes de signes influence les analyses médiatiques.

Au cours de la décennie 1950, le penseur Roland Barthes sera l'un des premiers à appliquer la sémiotique structurale aux médias et à la culture populaire, en particulier dans *Mythologies* (1957). On retrouve la publicité, l'image, la mode, le discours, l'émission de télévision, le film et plusieurs autres matérialités de la communication dans ses objets d'étude (Metz, 2016, p. 9).

Au milieu des années 1960, Tzvetan Todorov (1939-2017) fait ses études universitaires en France et participe au développement de la sémiotique structurale. Au même titre que Jost, il voit le genre comme étant soumis à des règles précises, comme souligné dans *Poétique de la prose* (1973, p. 5). En se fiant à sa propre définition de la promesse des genres télévisuels, Jost s'inscrit près de cette conception. À l'instar des archigenres jostiens (réel, fictif, ludique), il regroupe les genres en « grandes catégories ». Dans *Les catégories du*

*récit littéraire* (1966), Todorov croit que les genres peuvent être une *histoire* ou encore un *discours* et peuvent être soumis à une « infraction à l'ordre » (p. 148), c'est-à-dire la trahison de la promesse. Dans son *Introduction à la littérature fantastique* (1970), Todorov parvient à façonner une matrice des genres littéraires fantastiques séparés en trois, soit le fantastique, l'étrange et le merveilleux (1972, p. 444). Ces typologies montrent comment des critères structurels peuvent être utilisés pour analyser les genres et les productions.

Ce mémoire retient les notions d'Algirdas Julien Greimas, un représentant important de la sémiotique structurale. Linguiste, sémiologue et philosophe lituano-français, il a développé des outils analytiques novateurs, parmi lesquels le célèbre carré véridictoire ou le schéma actantiel, qui permettent de modéliser les relations logiques entre concepts opposés dans les systèmes de sens. Son travail a profondément influencé l'analyse du langage, du récit et des phénomènes culturels, en inscrivant la sémiotique au cœur des sciences humaines et sociales (Rastier, 2025, p. 1). Le carré véridictoire permet de cartographier les relations logiques et sémantiques entre des oppositions fondamentales. À partir d'un couple sémantique de base (ex. : vrai/faux, vie/mort, liberté/servitude), on dérive les contraires, les contradictoires et les complémentaires pour révéler les tensions structurantes d'un discours. Le carré devient alors un outil de modélisation des parcours de sens, mettant en lumière les logiques de transformation, les conflits et les passages d'un terme à un autre. Inspiré du *carré logique* d'Aristote, ce modèle capte les dynamiques complexes entre le réel, le fictif ainsi que les zones grises, offrant du même coup une approche originale pour construire une grille d'analyse pertinente permettant d'effectuer un pont théorique et épistémologique entre le cadre théorique et la méthodologie (Hébert, 2006).

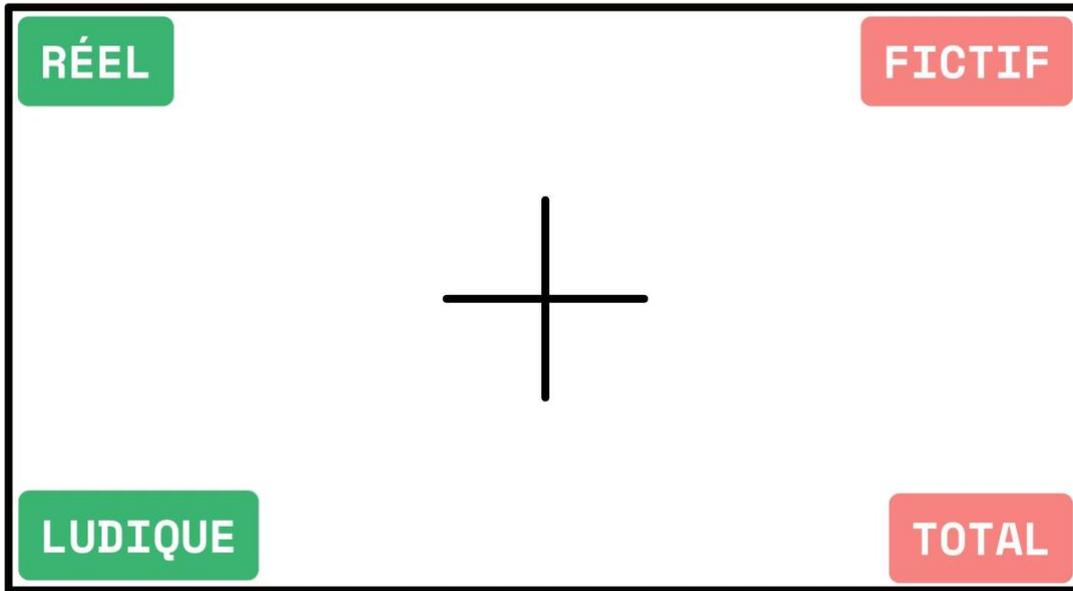
Ce mémoire est audacieux en orchestrant ce que le didacticien Yves Chevallard appellerait la *transposition* conceptuelle, c'est-à-dire d'utiliser le carré véridictoire de Greimas pour approfondir notre compréhension du triangle des archigenres de Jost. Cette *transposition* représente le passage d'un savoir savant à un savoir enseigné (Chevallard, 1986, p. 89). D'abord conceptualisée dans le champ de la mathématique, la *transposition* pensée par Chevallard permet d'interroger les modalités de circulation des savoirs, ainsi que les ajustements conceptuels et méthodologiques opérés afin de rendre ces savoirs opérationnels dans d'autres contextes. Loin d'être une simplification, la *transposition*

engage une reconfiguration des concepts pour les adapter à de nouveaux cadres d'intelligibilité. Cette logique entre en résonance avec l'héritage structuraliste, dont les principes ont guidé plusieurs voyages entre les champs et démarches croisées d'analyse. D'abord, dans *La promesse des genres*, Jost aborde la notion de « pacte/contrat ». Distincte de la *promesse des genres*, celle-ci représente une convention passée entre le diffuseur et le producteur. En effet, ce pacte repose sur un accord grâce auquel l'émetteur et le récepteur reconnaissent qu'ils communiquent et qu'ils le font d'une façon et pour des raisons copartagées (Jost, 1997, p. 3). Bien que l'idée jostienne de pacte ne repose pas directement sur un concept de véridiction, il est possible de dégager cette interprétation. La notion de véridiction permet de mieux saisir comment le bris de la promesse des genres est problématique dans un cas de *mélange des genres* télévisuels et comment cette situation intensifie le brouillage entre le réel et le fictif. En effet, le pacte de véridiction est une composante de la promesse d'un genre rattaché de près ou de loin à l'archigénre réel. Le concept de véridiction représentant une « obligation de vérité » où des pratiques discursives et institutionnelles imposent au sujet des normes auxquelles il doit se conformer (Garon-Carrier, 2014, p. 84). Elle dépasse la simple notion de vérité pour inclure son caractère obligé. Ainsi, la véridiction implique une dynamique où la vérité est obligatoire (p. 91), comme dans la télévision du « réel ».

Dans les travaux de Greimas, le concept de véridiction occupe une place centrale et est rattaché à l'idée de contrat. Il définit la véridiction comme un ensemble de processus discursifs permettant à un énoncé de se présenter comme « vrai », « faux », « illusoire » ou « secret » (Alonso *et al.*, 2024, p. 131). Dans *Du sens II*, Greimas présente le contrat comme une entente entre l'émetteur et le récepteur, définissant les conditions dans lesquelles un discours est accepté comme vrai (Greimas, 1970, p. 103). Greimas utilise le carré véridictoire afin d'examiner les différentes nuances de véridiction dans un discours. Pour opérationnaliser cette notion dans le cadre précis de ce mémoire, les quatre cadrans du carré peuvent être interprétés ainsi : le réel (être et paraître – ce qui est vrai et apparaît comme vrai), le fictif (non-être et paraître – ce qui est faux et apparaît comme faux), le ludique (ce qui est vrai sans que ça paraisse) et le total (ce qui est faux sans que ça paraisse). En passant du triangle de Jost au carré de Greimas, un quatrième pôle entretenant son

propre rapport avec la vérité peut être étudié. Dans le cadre de ce mémoire, ce « total » représente ce qui est « faux sans que ça paraisse », mais aussi représente un *mélange des genres* qui brouillent complètement les frontières entre le réel et le fictif.

Figure 2.2 Carré véridictoire de Greimas



En définitive, ce chapitre articule les contributions de François Jost, d'Algirdas Julien Greimas et l'héritage structuraliste afin de construire un cadrage théorique et une grille d'analyse qui sont adaptés l'étude du *mélange des genres* et du brouillage entre le réel et le fictif. L'observation des trois archigenres — le réel, le fictif et le ludique —, associée à l'identification des signes de feintise qui les accompagnent, permet de penser la construction médiatique en termes de promesse. Cette réflexion s'inscrit dans la continuité des principes de la sémiotique structurale, dont le carré véridictoire de Greimas constitue la dernière pièce intégrée à notre dispositif conceptuel. Par une transposition conceptuelle rigoureuse, ces notions théoriques sont adaptées et opérationnalisées pour guider notre analyse, dans une démarche qui vise à croiser les apports jostiens et structuraux au service d'une lecture critique et méthodique des productions médiatiques et télévisuelles.

## CHAPITRE DE MÉTHODOLOGIE

À cette étape du mémoire, il convient de rappeler l'objectif de notre étude : analyser comment le *mélange des genres* à la télévision influence le brouillage entre réel et fictif. Pour ce faire, notre problématique, construite selon une logique en entonnoir, a permis de poser les bases contextuelles du phénomène de brouillage des frontières. Notre approche, ancrée dans les sciences de l'information et de la communication, a ensuite porté un regard spécialisé sur les principales mutations médiatiques, notamment à la télévision, en mettant en lumière l'émergence d'une technique de production fondée sur le *mélange des genres*. Une section entière a par ailleurs été consacrée à la compréhension du brouillage entre le réel et le fictif à l'ère de la post-vérité. Dans le chapitre dédié au cadre théorique, les outils conceptuels mobilisés ont été explicitement présentés. Nous avons d'abord retenu la typologie des archigenres proposée par François Jost, en insistant sur les signes de feintise propres à chacun d'eux. Toutefois, considérant que le triangle de Jost ne permettait pas à lui seul de rendre compte de la complexité du phénomène étudié, nous avons complété notre dispositif analytique avec le carré véridictoire de Greimas. Ces deux outils s'inscrivent dans une méthodologie qualitative de recherche, fondée sur le structuralisme et la sémiotique structurale, et serviront de fondement à notre analyse empirique.

### 3.1. Utilisation d'une méthode qualitative et contrastive en deux temps

La méthodologie qualitative de recherche est mobilisée en analyse contrastive. Ce choix repose sur l'idée que comparer des productions télévisuelles ayant recours au *mélange des genres* avec d'autres qui y recourent de façon plus marginale ou qui s'en tiennent à des genres plus stricts constitue une démarche appropriée pour mener une analyse empirique du phénomène étudié. En mettant en parallèle ces différentes configurations génériques, il devient possible d'observer les effets du brouillage des frontières entre le réel et le fictif.

Avant d'aller plus loin, il importe de préciser ce qu'est l'analyse contrastive. Cette méthode repose sur la mise en parallèle systématique de deux objets d'étude afin d'en dégager les similitudes et les différences significatives. Inspirée des travaux pionniers de Robert Lado (1957) en linguistique appliquée, cette approche postule que le contraste entre des systèmes distincts permet de mieux cerner les éléments spécifiques à chacun d'eux et d'identifier les

régularités sous-jacentes à leur fonctionnement. Bien qu'elle ait initialement été développée pour comparer des systèmes linguistiques, l'analyse contrastive offre un cadre opératoire pertinent dans d'autres champs d'études, notamment en communication (Lado, 1964). Dans le cadre de ce mémoire, l'analyse contrastive permet ainsi de confronter des productions télévisuelles qui recourent différemment au *mélange des genres*, de manière à mieux saisir les mécanismes qui participent au brouillage entre le réel et le fictif à la télévision (Ringbom, 1994). En confrontant des émissions qui recourent plus ou moins au *mélange des genres*, l'analyse contrastive cherche à mettre en évidence les configurations spécifiques par lesquelles le réel et le fictif sont articulés. Cette démarche comparative ne vise pas simplement à relever des différences superficielles, mais à identifier le rapport que chaque production entretient avec la vérité. L'analyse contrastive devient ainsi un outil méthodologique rigoureux permettant de dégager du sens à partir des variations observées.

Dans le cadre de ce mémoire, une analyse contrastive a été mise en œuvre à partir de l'étude de quatre productions télévisuelles sélectionnées pour leur usage manifeste du *mélange des genres*. L'analyse de chaque émission s'est articulée autour de deux opérations complémentaires. La première consistait en un repérage systématique des signes de feintise, entendus comme les marqueurs textuels ou visuels signalant une distance à l'égard du réel, en fonction des critères définis par la théorie des archigenres de François Jost. La seconde étape visait à situer des critères d'analyse dans le carré véridictoire, en tenant compte des paramètres théoriquement suggérés par Greimas lui-même. Lors du visionnement, l'étude portera une attention particulière aux critères d'analyse suivants : le genre, l'émission, l'univers physique, l'énonciateur et les participants (Hébert, 2006). Cette modélisation a permis de structurer les occurrences relevées selon les modalités du réel, du fictif, du ludique et du total. Enfin, une mise en relation contrastive, conduite par binômes d'émissions, a permis de confronter les formes de feintise identifiées et les configurations véridictoires observées. Cette démarche a conduit à l'identification de régularités interprétables, favorisant la formulation d'éléments de réponse aux questions de recherche.

### 3.2. Sélection des quatre productions télévisuelles étudiées

Le choix d'une approche contrastive par étude de cas s'est rapidement imposé, car elle offre la possibilité de concrétiser le cadre conceptuel jostien des archigenres et des feintises, tout en observant leur manifestation dans les productions télévisuelles contemporaines québécoises. Cette étude se concentre sur l'analyse de quatre productions regroupées en binômes. Ça peut sembler comme un très petit échantillon, mais s'engager dans l'analyse d'un corpus trop vaste aurait risqué de compromettre la capacité à comparer ou à situer, sur le carré véridictoire utilisé comme grille d'analyse, les critères de différents types d'émissions. Cette approche contrastive en binômes permet d'examiner les variations entre un genre traditionnel et son dérivé mélangé, tout en mettant en lumière leurs points de ressemblances et de divergences. Voici les quatre productions rassemblées en deux binômes : d'abord, le talkshow *Tout le monde en parle* (positionné entre le réel et le ludique dans le triangle de Jost) et le talkshow-fiction *On ramassera demain* (positionnement indéterminé). Ensuite, le documentaire *Être ado* (positionné dans le réel du triangle de Jost) et le docu-fiction *L'anxiété au 21e siècle* (positionnement indéterminé).

Le choix de ces deux binômes repose sur plusieurs critères visant à garantir la pertinence et la comparabilité de l'analyse. D'abord, toutes ces émissions sont produites au Québec, ce qui signifie qu'elles ciblent généralement le même marché, bénéficient de conditions de production et de financement similaires, et doivent répondre à des exigences de radiodiffusion similaires. De plus, ces productions sont contemporaines, ce qui permet de s'affranchir des variations temporelles dans les pratiques médiatiques et télévisuelles. Ces choix visent à s'assurer que l'analyse puisse se concentrer pleinement sur les éléments constitutifs des discours et des images de chaque émission, en particulier pour évaluer leur rapport aux promesses intrinsèques de leurs genres respectifs et pour déterminer comment le *mélange des genres* télévisuels participe à l'intensification du brouillage des frontières entre le réel et le fictif à l'ère de la post-vérité. Les promesses de chaque genre étudié ainsi que les émissions sélectionnées seront contextualisées dans le chapitre d'étude de cas.

### 3.3. Traitement des données

La collecte des données s'effectuera lors du visionnage analytique des quatre productions télévisuelles sélectionnées. Les occurrences observées seront organisées à partir d'une grille d'analyse construite selon les axes du carré véridictoire de Greimas, permettant ainsi de classer les critères d'analyse (genre, émission, univers physique, énonciateur et participants). L'analyse sémiotique n'est pas mobilisée comme une méthode autonome, mais comme un processus interprétatif structurant appliqué une fois les données positionnées dans le modèle véridictoire. Elle consiste en une lecture approfondie des éléments classés, visant à mettre au jour les structures de signification sous-jacentes aux manifestations de feintise identifiées et au classement des critères d'analyse dans le carré véridictoire de Greimas. Ce travail permet de transformer les données brutes en énoncés interprétatifs, en accord avec les principes de la sémiotique structurale. Ainsi, cette démarche permet de produire des réponses argumentées aux questions de recherche et de mettre en évidence les logiques à l'œuvre dans le recours au *mélange des genres* à la télévision, notamment en ce qu'il contribue au brouillage des frontières entre réel et fictif.

### 3.4. Limites méthodologiques de l'étude

Pour étudier le *mélange des genres* télévisuels dans son ensemble, il était essentiel de ne pas se limiter à un seul genre ou à une seule forme de *mélange des genres*. Cependant, il ne fallait pas étendre trop le corpus. Le choix relativement restreint des binômes étudiés s'explique par contrainte de temps. À défaut d'exhaustivité, cette étude tente de valider l'application du carré véridictoire adapté au cadre conceptuel de Jost pour valider s'il était possible de mesurer l'influence du *mélange des genres* sur le brouillage entre réel et fictif.

Il est important de souligner que cette étude demeure ancrée dans un contexte culturel et linguistique. Cette étude ne permet pas d'affirmer si une analyse de mêmes genres, mais d'émissions produites ailleurs, aurait pu donner des résultats différents. De plus, le choix de l'analyse sémiotique et la grille d'analyse laissent une place importante à l'interprétation de l'évaluateur. Un autre regard aurait offert des résultats différents.

Aussi, afin d'assurer une équité dans l'analyse, les objets d'étude choisis devaient avoir une durée similaire. Étant donné que le talkshow-fiction, le documentaire et le docu-fiction analysés durent environ cinquante minutes chacun, il a été décidé de n'étudier que l'introduction et les trois premières entrevues de l'émission *Tout le monde en parle*. Cette sélection correspond à environ cinquante minutes et ne reflète qu'une partie des dynamiques discursives propres à l'épisode. Par conséquent, certains éléments clés, notamment les échanges de clôture n'ont pas été pris en compte.

Enfin, l'étude s'expose aux défis inhérents à l'analyse d'un phénomène en cours d'évolution. Les structures et la nature des productions télévisuelles ne cessent de se transformer. Beaucoup de recherches sont encore à faire pour approfondir les dynamiques qui touchent le phénomène de post-vérité dans le champ de la communication. De nombreuses autres avenues théoriques peuvent servir à constituer une compréhension différente du brouillage des frontières entre réel et fictif. Ces limites ne diminuent pas la pertinence de l'étude, mais mettent en lumière certains angles morts ou encore comment des recherches futures autour des mêmes questions de recherche pourraient s'articuler.

## CHAPITRE D'ÉTUDE DE CAS

Dans ce chapitre, les études de cas qui composent le corpus seront présentées en suivant le même modèle descriptif. Il sera d'abord question du genre, du concept d'émission, de l'univers physique, de l'énonciateur et des participants pour chaque émission étudiée. Tous ces éléments forment les « données collectées » au cours du visionnage des émissions. Ensemble, elles forment le fonds sur lequel l'analyse sémiotique sera appliquée. S'en suit, pour chaque cas, la présentation du classement des données dans le carré véridictoire et les signes de feintise relevés. Dans un but de concision, les transcriptions des émissions sont ajoutées en annexes de ce mémoire.

### 4.1. Étude de cas du talkshow *Tout le monde en parle*

#### 4.1.1. Caractéristiques étudiées

Le talkshow se situe à la frontière du réel et du ludique, occupant une zone hybride entre information et divertissement (Jost, 1997, p. 17). Il repose sur des échanges structurés entre un animateur, parfois assisté d'un co-animateur (tous deux énonciateurs principaux), et divers invités (participants) qui interviennent en fonction des thématiques abordées (Lochard, 1990, p. 92). Ces thématiques varient : actualité, culture, sport ou société, permettant au talkshow de s'adapter à différents publics. Historiquement, ce format a émergé comme un espace de médiation entre la sphère privée et publique. Il s'inscrit dans une double logique : informer et divertir (Mittell, 2003, p. 36). Cette capacité à conjuguer sérieux et légèreté a contribué à son succès, particulièrement dans un contexte où la télévision devient, dès le XX<sup>e</sup> siècle, la principale source d'information en Occident (Leroux et Riutort, 2011 ; Lebel, 2010). Lorsqu'une émission brouille les frontières entre information et divertissement, elle s'inscrit dans le registre de l'infodivertissement, un mélange largement pratiqué à la télévision (Barrette, 2012, p. 77).

Diffusé sur ICI Radio-Canada Télé depuis 2004, le talkshow *Tout le monde en parle* est une émission de discussions entre un énonciateur réel (animateur Guy A. Lepage), un énonciateur secondaire (coanimateur/fou du roi) et des participants (invités) de tous les milieux sociaux. Inspiré d'un concept français animé par Thierry Ardisson, la version québécoise adapte *Tout le monde en parle* en tenant compte des particularités

socioculturelles du Québec. *Tout le monde en parle* s'impose comme un talkshow plutôt que comme une émission d'infodivertissement. Des auteurs, tels que Frédérick Bastien (2007) voit *Tout le monde en parle* comme une émission d'infodivertissement qui captive le public en traitant des sujets sérieux dans un cadre léger et sensationnaliste (Barrette, 2012). Plusieurs éléments soutiennent cette classification, comme le phénomène de *peopolisation*, l'approche informelle ou l'hybridité thématique qui mélange le contenu politique et culturel (Neveu, 2003 et Barrette, 2012). Cependant, *Tout le monde en parle* reste fidèle aux aspects du talkshow traditionnel. Avec son dispositif conversationnel, l'émission propose des échanges approfondis entre un énonciateur ancré dans le réel et ses invités, ce qui évoque le genre dialogué propre au talkshow (Lochard, 1990, p. 92). Bien qu'il s'agisse d'une simulation d'espace public, c'est-à-dire une émission qui fonctionne comme un agora avec un débat mis en scène, le talkshow *Tout le monde en parle* reste fidèles à la forme traditionnelle du genre talkshow (Neveu, 2003). Depuis sa première mise en ondes, l'émission est diffusée simultanément aux productions privées les plus importantes, formant ainsi un « choc des titans » ou une « guerre de cotes d'écoute » (Dumas, 2005). Depuis 2004, *Tout le monde en parle* occupe une position unique dans le portrait télévisuel québécois et se démarque par sa longévité. Depuis plus de deux décennies, ce talkshow est un rendez-vous hebdomadaire qui se classe régulièrement parmi les émissions les plus regardées au Québec (Barrette, 2012).

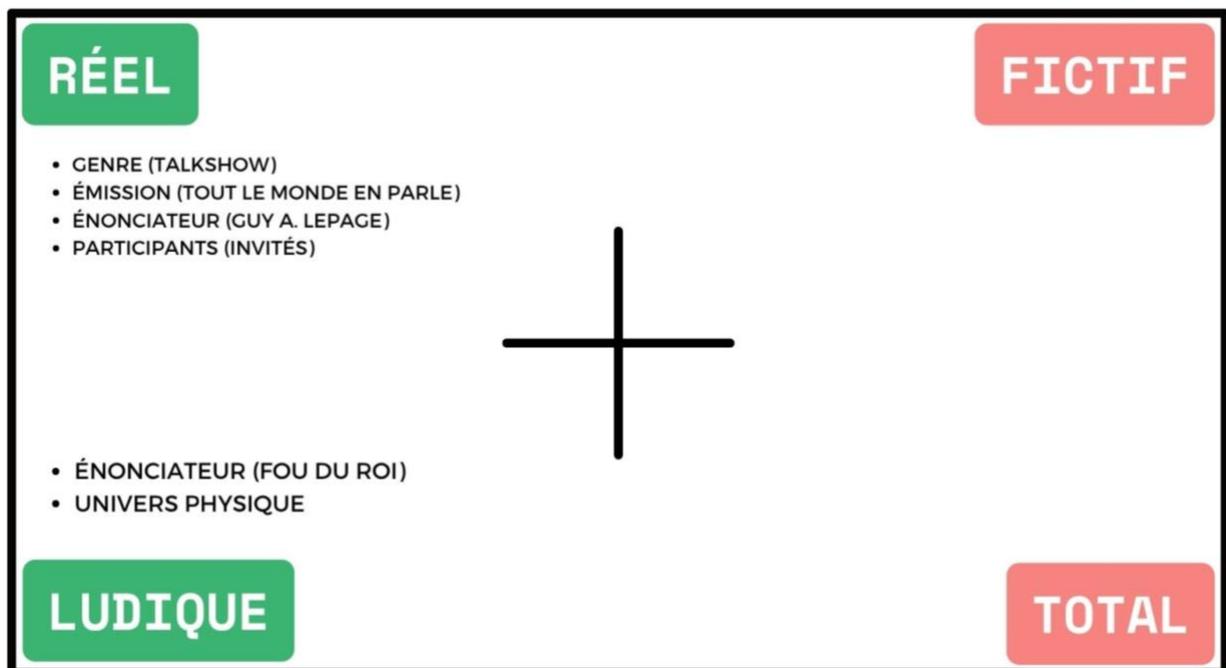
Enregistrée dans le studio A de Radio-Canada, l'univers physique de *Tout le monde en parle* se présente comme une version médiatisée de l'agora en configuration concentrique. Cet espace adopte une esthétique contemporaine et accessible grâce à des choix visuels et symboliques (couleurs chaleureuses, éclairage, boule disco, etc.). L'appareillage technique, généralement occulté dans les studios de télévision, est ici pleinement visible et intégré à la scénographie. Caméras, caméramans et moniteurs apparaissent à l'écran et participent à une esthétique de la transparence (Barrette, 2012, p. 82).

L'énonciateur est Guy A. Lepage. Son passé au sein de *Rock et Belles Oreilles* permet à l'animateur de teinter ses interventions d'humour (p. 84). Lepage présente les invités, pose les questions, effectue des relances et présente parfois son opinion. L'énonciateur secondaire est le « fou du roi » qui participe aux discussions en son nom. Jusqu'en 2021,

le rôle était occupé par l'humoriste Dany Turcotte. Désormais, l'identité du co-animateur alterne à chaque semaine entre plusieurs fous du roi récurrents. Il intervient de manière ponctuelle et imprévisible, créant une triangulation énonciative où la dynamique entre les deux animateurs structure les interactions avec les invités (p. 85).

Les participants sont les invités. En réunissant sur un même plateau des invités aux perspectives diverses, l'émission propose un lieu d'échange où les idées politiques, sociales et culturelles sont plus accessibles pour le public dans un processus d'*informalisation*. L'émission permet aux citoyens de découvrir les personnalités publiques sous un jour plus personnel, ce qui participe aussi à la *peopolisation* de la politique (Barrette, 2012, p. 75). Ils reflètent une diversité thématique englobant la politique, le sport, la culture, la société, etc. Cependant, leur sélection obéit aussi à des critères syntagmatiques visant à assurer une alchimie sur le plateau. La notoriété et la capacité à générer un « bon spectacle » sont des facteurs déterminants, d'où la prédominance des humoristes (p. 85).

Figure 4.1 Carré véridictoire du talkshow *Tout le monde en parle*



#### 4.1.2. Résultats du talkshow *Tout le monde en parle*

À la suite du visionnement de l'épisode de *Tout le monde en parle*, il a été établi que le genre talkshow, l'émission elle-même, ainsi que son animateur principal, Guy A. Lepage s'inscrivent tous dans la catégorie du réel. L'énonciateur secondaire et l'univers physique sont des données interprétées comme relevant du ludique. Comment le genre talkshow et l'émission sont situés au même pôle, *Tout le monde en parle* remplit la promesse de son genre, en s'inscrivant dans une logique de dialogue, d'actualité et de médiation avec le public. Cela confère à *Tout le monde en parle* une crédibilité structurée, conforme aux attentes du téléspectateur à l'égard du réel. Dans une perspective structuraliste, le rapport à la vérité ne repose pas sur la véracité factuelle des propos tenus, mais plutôt sur les modalités d'énonciation et sur la position de l'énonciateur dans le dispositif médiatique. En ce sens, la posture de Guy A. Lepage, perçue comme authentique, stable et alignée avec les attentes du réel, agit comme ancrage donnant une cohérence à l'ensemble de l'émission.

Les invités de *Tout le monde en parle* (participants) sont classés dans la catégorie du réel. Cette catégorisation repose sur l'analyse des segments étudiés, où les invités prennent la parole à partir de leur propre expérience ou de leur expertise dans un domaine donné. Leurs interventions sont centrées sur des faits concrets, des enjeux contemporains et des témoignages personnels, contribuant ainsi à renforcer l'ancrage référentiel du discours. Cette posture énonciative, appuyée par un ton familier et une personnalisation du propos — comme en témoignent les déclarations de Valérie Plante ou de Katia Gagnon —, participe à la transmission d'un effet de réel auprès du public. Les invités ne sont donc pas simplement des figures médiatiques, mais jouent un rôle actif dans la structuration d'un discours crédible, directement connecté au réel.

Dans l'analyse des segments de *Tout le monde en parle*, certaines composantes de l'émission relèvent du registre ludique, selon la typologie de François Jost. L'énonciateur secondaire adopte une posture proche de celle du « fou du roi ». En effet, il intervient avec humour, multiplie les traits d'esprit et joue un rôle de contrepoint à l'animateur principal. Toutefois, bien qu'il en assume les codes, il ne se limite pas à cette fonction. Il participe également au déroulement des entretiens et à la dynamique discursive de l'émission. De la

même manière, le décor du plateau, organisé comme un espace circulaire ouvert, évoque l'agora, lieu symbolique du débat public, sans toutefois en reproduire les conditions véritables. Il s'agit d'une mise en scène de la parole, plutôt que de son exercice réel. Comme les critères d'analyse de *Tout le monde en parle* ne sont classés que dans le réel et le ludique, cela semble confirmer son positionnement entre ces pôles du triangle de Jost.

La feintise *ludique* a été observée lors de l'entrevue avec Valérie Plante, où des cônes de signalisation sont visiblement disposés dans le décor du studio. Ces cônes, éléments typiques de l'imaginaire urbain montréalais, visent à suggérer que le studio est « en construction », à l'image de la ville elle-même. L'ajout de ces accessoires relève d'une feintise diégétique, en ce qu'ils sont intégrés à la mise en scène pour produire un effet de comique à l'intérieur de l'univers de l'émission. Toutefois, cette feintise ne cherche pas à tromper le téléspectateur, mais plutôt à établir une connivence ironique avec lui. Ce type de dérogation au réel ne constitue donc pas un véritable brouillage cognitif entre le réel et le fictif. Il s'agit d'un écart contrôlé, assumé, sans confusion interprétative majeure.

Le *faux témoignage* se manifeste par un discours qui se présente comme étant ancré dans la réalité, alors qu'il relève en réalité d'un registre fictionnel ou ludique (p. 20). Cette feintise a été repérée dans l'émission lors d'une intervention du *fou du roi*. En ouverture d'émission, celui-ci déclare vouloir se présenter à la mairie de Montréal, mimant ainsi une prise de parole sérieuse et engagée. Ce moment, bien que formulé sur le mode du témoignage personnel, est immédiatement perçu par le public comme une posture humoristique, déclenchant des rires en plateau. Le spectateur est ainsi invité à lire cet énoncé comme un acte ludique, et non comme un engagement politique authentique. Il ne s'agit donc pas ici d'un brouillage profond entre le réel et le fictif, puisque le contrat de lecture demeure clair pour le récepteur. Toutefois, cette feintise joue un rôle important dans la dynamique énonciative de l'émission. Dans notre analyse, cette séquence a conduit à positionner le *fou du roi* dans le cadran ludique du carré véridictoire. Ce positionnement révèle une architecture énonciative équilibrée au sein de *Tout le monde en parle*. En effet, l'énonciateur (Guy A. Lepage) maintient un ancrage dans le réel, garantissant ainsi la promesse de l'émission. Le recours au *fou du roi*, figure autorisée à introduire des écarts ludiques, permet d'intégrer des feintises sans compromettre la véridiction de l'émission.

La feintise énonciative est repérable dans la mise en scène physique de l'espace de discussion, conçu pour évoquer une agora contemporaine. Par sa disposition circulaire, sa lumière tamisée et l'agencement des sièges, ce décor suggère un espace ouvert au dialogue, à l'échange libre et égalitaire, renvoyant implicitement à une forme idéalisée de démocratie participative. Or, cette simulation matérielle d'une agora ne correspond pas à la réalité de l'organisation discursive observée. En pratique, la parole est strictement réservée aux invités, dans un format balisé, encadré par les rythmes de l'animateur, les contraintes de temps, et la dynamique propre à l'émission. Il en résulte un décalage entre l'apparence dialogique promise par le décor et la gestion réelle de la prise de parole. Ce glissement entre le dispositif représenté et le dispositif effectif produit une feintise énonciative que l'on peut qualifier de ludique. Il ne s'agit pas d'une tentative de manipulation ou d'un brouillage cognitif profond, mais d'un jeu avec les codes de la représentation, qui donne l'illusion d'un espace démocratique tout en conservant un contrôle strict sur l'énonciation. Par ailleurs, l'univers physique de *Tout le monde en parle* est marqué par la présence des techniciens sur le plateau. Contrairement à de nombreux talkshows qui dissimulent les dispositifs techniques, ce talkshow expose les techniciens et les équipements. Cette deuxième feintise énonciative fonctionne ici comme une mise en scène de la transparence. Au lieu de brouiller les frontières entre le réel et le fictif, cette feintise participe ainsi à rendre l'émission plus crédible. Dans notre analyse, ces éléments sont positionnés dans le cadran ludique du carré véridictoire, car il relève d'une simulation esthétique consciente, qui contribue à l'effet de réel sans toutefois tromper véritablement le spectateur attentif.

## **4.2. Étude de cas du talkshow-fiction *On ramassera demain***

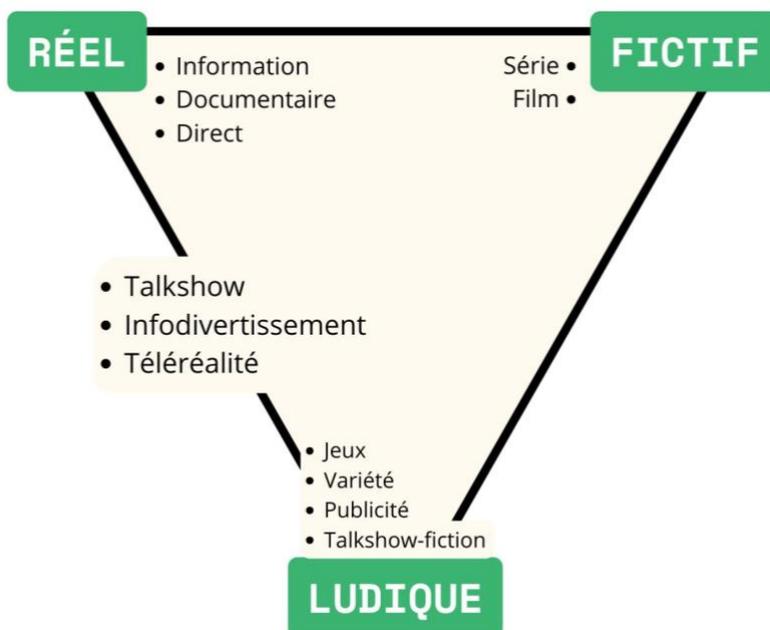
### **4.2.1. Caractéristiques étudiées**

Le talkshow-fiction est une forme intermédiaire du talkshow qui représente les transformations médiatiques et culturelles des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles. Dans le passage progressif de la paléo-télévision à la néo-télévision, le talkshow-fiction émerge comme une forme intermédiaire innovante où l'important réside dans l'apparence, la performance et l'expérience, plutôt que la vérité elle-même (Tudoret, 2007). À partir des années 1980, les téléspectateurs peuvent visionner des formats embryonnaires de talkshow-fiction, comme *It's Garry Shandling's Show*, un sitcom qui utilise la structure du talkshow américain dans

un univers métافictionnel qui brise le « quatrième mur » (Deusner, 2009). Dans cette série, Garry Shandling incarne sa propre personne en animant un talkshow et en interagissant avec le public en studio. Dans les années 1990, Shandling utilise de nouveau ce concept avec l'émission *The Larry Sanders Show* qui servira d'inspiration à plusieurs formes embryonnaires de talkshow-fiction (Spyker, 2020). Des exemples contemporains de talkshow-fiction, comme *The Eric André Show* et *Between Two Ferns* continuent d'alimenter les chercheurs qui s'intéressent à cette forme intermédiaire de talkshow.

Le talkshow-fiction peut prendre la forme d'émission télévisuelle ou de capsule Web. Il peut explorer des thématiques diverses à travers une approche ludique et métaphorique (Krajewski, 2024). Dans un talkshow-fiction, l'énonciateur et les participants peuvent être fictifs, réels, ou encore une version exagérée d'eux-mêmes. Si le talkshow traditionnel s'enracine entre le réel et le ludique et construit sa promesse autour de règles précises (Raessens, 2006, p. 105), le talkshow-fiction peut être situé au pôle ludique du triangle de Jost, en raison de sa position intermédiaire entre le réel et le fictif. Ce positionnement s'explique notamment par le fait que le genre mobilise des éléments propres aux deux pôles. Le talkshow-fiction emprunte au talkshow traditionnel sa structure énonciative (présence d'un animateur, entrevues, interactions avec des invités), tout en intégrant des séquences.

Figure 4.2 Triangle de Jost (avec le talkshow-fiction)



L'emplacement du talkshow-fiction confirme une prise de distance avec le réel dans une logique de divertissement. La vocation première du talkshow-fiction étant de faire rire, de surprendre ou de jouer avec les codes du talkshow traditionnel, son inscription dans le pôle ludique se justifie ainsi par sa capacité à exploiter la feintise comme outil de narration. Ainsi, l'émission ne cherche pas à produire un savoir ou à rendre compte du monde, mais plutôt à susciter une expérience esthétique et immersive fondée sur une mise en scène.

L'émission *On ramassera demain*, animée par Pierre-Luc Funk et diffusée sur les ondes de Télé-Québec. Le diffuseur (Télé-Québec) introduit l'émission comme un variété. Cependant, dans un article de blogue spécialisé, l'émission est qualifiée de « talkshow nouveau genre ».<sup>1</sup> De plus, la production (Pamplemousse Média) affirme avoir construit cette émission à l'aide de tous les outils d'un talkshow (grille de contenu, déroulement technique, invités variés, etc.).<sup>2</sup> *On ramassera demain* exploite l'accès à une intimité construite dans le but de faire vivre aux téléspectateurs une expérience immersive de type « *fourre-tout qui raboute plusieurs genres, qui ne s'accordent pas* » (Dumas, 2024). Selon le réalisateur Patrice Ouimet, l'introduction de la fiction à l'émission permet « une relation plus directe avec les gens » (Plante, 2024). En d'autres mots, l'émission incarne le concept de simulation en utilisant des procédés fictionnels pour simuler la réalité et construire une expérience authentique, voire même hyperréelle (Brown, 1999). Cette construction introduit une perception erronée de la réalité en effaçant les indices de fiction et en ne permettant pas aux téléspectateurs de discerner le vrai du faux.

En ce qui concerne les autres caractéristiques étudiées dans le cadre de l'émission *On ramassera demain*, l'univers physique se distingue nettement du cadre conventionnel des talkshows. Contrairement à un plateau de studio traditionnel, l'émission prend place dans une maison, désignée comme étant celle de Pierre-Luc. Ce déplacement du studio vers un espace domestique crée une rupture significative avec les codes habituels du genre, en

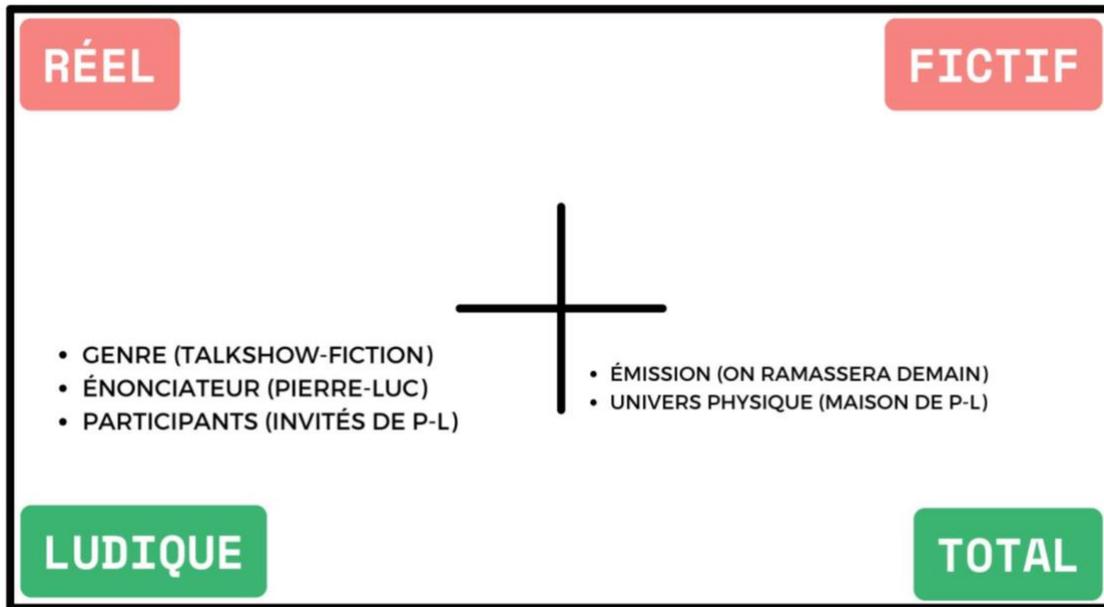
---

<sup>1</sup> Showbizz.net (2024) *On ramassera demain avec Pierre-Luc Funk : Le plateau comme aucun autre*, Stéphanie Nolin <https://showbizz.net/tele/on-ramassera-demain-avec-pier-luc-funk-le-plateau-comm-aucun-autre>

<sup>2</sup> Qui fait quoi (2024) *Avec « On ramassera demain », Pamplemousse Média offre un concept entre fiction et variétés*, Frédéric Bouchard, [https://qfq.com/spip.php?article98550&debut\\_dossier\\_10DerniersArticles=24](https://qfq.com/spip.php?article98550&debut_dossier_10DerniersArticles=24)

instaurant une atmosphère plus intime et immersive. Cette familiarité apparente invite le téléspectateur à percevoir l'émission comme un moment partagé dans un cadre privé, brouillant davantage les repères entre réel et fictif. Du côté de l'énonciateur, il est incarné par Pierre-Luc Funk. Bien que celui-ci participe aux sketches et interventions fictives, il maintient une posture d'animateur classique à travers des monologues d'ouverture et de clôture, la gestion des transitions et la structuration des entrevues. Enfin, les participants comprennent un éventail d'intervenants : les invités qui prennent part aux sketches scénarisés, ceux qui sont interviewés de manière plus traditionnelle, ainsi que les artistes qui livrent une performance musicale.

**Figure 4.3 Carré véridictoire du talkshow-fiction *On ramassera demain***



#### **4.2.2. Analyse des résultats du talkshow-fiction *On ramassera demain***

Comme souligné précédemment à l'aide du triangle de Jost, le talkshow-fiction s'inscrit dans le ludique en raison de son ancrage dans une mise en scène humoristique qui brouille les frontières du réel et du fictif. Toutefois, l'émission *On ramassera demain* déroge à cette dynamique. Il ne s'agit pas seulement d'un talkshow camouflé dans des conventions humoristiques ou parodiques. L'émission intègre explicitement des séquences

fictionnelles, scénarisées, qui cohabitent avec les entrevues et segments inspirés du format traditionnel du talkshow. Ce mélange introduit une tension véridictoire importante. En effet, *On ramassera demain* présente non seulement une alternance entre le vrai et le faux, mais construit également un faux qui ne se donne pas à être vu comme tel — ce que le carré véridictoire désigne comme un *non-être sans paraître*. C'est cette capacité de dissimulation — comme en témoigne, par exemple, l'extrême réalisme de l'univers physique, que le spectateur peut spontanément associer à la véritable maison de Pierre-Luc Funk alors qu'il s'agit d'un décor — qui justifie l'insertion de l'émission dans le « total ».

L'univers physique de l'émission ne prend pas place dans un studio, mais dans une maison. Le glissement du studio vers la « maison de Pierre-Luc » permet de passer d'un cadre traditionnel à un environnement familial. Cette ambiance va créer une atmosphère immersive, rompant avec les conventions rigides d'un studio. Le choix de la « maison » plutôt que le studio rompt avec la tradition présente dans les exemples de talkshow-fiction précédemment mentionnés. Que ce soit dans *The Larry Sanders Show* ou dans *The Eric André Show*, le *pastiche* du studio de talkshow était très important. Dans *On ramassera demain*, ce choix de réalisation témoigne de la construction d'une fiction performative qui vise à camoufler tous les éléments fictifs perceptibles. Différemment, la feintise de *pastiche* présente dans *On ramassera demain* ne contrefait pas le style, les codes et les traits caractéristiques de la fiction pour parodier, mais plutôt pour simuler un espace hyperréel et offrir au téléspectateur une expérience immersive et authentique.

L'énonciateur principal, Pierre-Luc Funk, constitue à lui seul une source de complexité interprétative. Il endosse le rôle d'animateur traditionnel (monologues d'ouverture et de clôture, regard caméra, gestion des entrevues), ce qui l'ancre clairement dans le registre du réel. Pourtant, il participe également aux sketches fictifs, incarnant des personnages inventés, comme dans les scènes avec Pascale Bussièrès. Ce double positionnement induit une circulation entre le réel et le fictif, et situe l'énonciateur dans une zone d'indétermination difficile à stabiliser. Les participants (invités), eux aussi, naviguent entre ces deux pôles selon qu'ils prennent part aux segments fictionnels ou aux entrevues. À l'instar du genre talkshow-fiction, ces critères d'analyse (énonciateur et participants) furent classés dans la modalité du ludique, soulignant l'absence de réel et de fictif dans l'émission.

Le visionnement de *On ramassera demain* a permis d'identifier la présence de deux formes distinctes de feintises à caractère ludique. La première est une feintise ludique qui émerge à divers moments de l'émission, notamment lors des jeux ou dans certaines entrevues-confidences où les interactions sont ponctuées de ruptures de ton ou d'éléments volontairement décalés. Ces séquences jouent avec les attentes du téléspectateur tout en assumant leur artifice. La seconde est un *pastiche* illustré de manière particulièrement claire dans la performance de Pierre-Luc Funk imitant Céline Dion en fin d'émission. Cette imitation, tout à fait assumée dans ses codes et son exagération, renvoie à une esthétique parodique construite sur la reconnaissance d'une référence culturelle. Dans les deux cas, il s'agit de feintises ludiques qui ne cherchent pas à tromper, mais à instaurer un rapport complice avec le spectateur. En ce sens, ces procédés ne génèrent pas de brouillage problématique entre le réel et le fictif. Au contraire, ils signalent explicitement leur nature construite, et maintiennent une distance réflexive face au dispositif télévisuel lui-même.

Le visionnement a permis d'identifier une *diégétique* particulièrement marquée. Celle-ci se manifeste notamment à travers la présence de figurants dans la maison, lesquels incarnent des invités de la fête et des proches de Pierre-Luc Funk. Leur intégration au sein du décor contribue à renforcer l'illusion d'un univers spontané et non scénarisé, accentuant ainsi l'effet de réel produit par la mise en scène. Cette feintise, qui consiste à présenter comme authentiques des éléments intégralement construits, s'inscrit dans une logique de simulation, où les limites entre la représentation et la réalité sont volontairement rendues ambiguës. En mobilisant cette feintise diégétique, *On ramassera demain* pousse l'univers physique de l'émission dans le cadran total du carré véridictoire, là où le brouillage entre le réel et le fictif atteint son maximum. Si la présence des cônes de signalisation dans le talkshow *Tout le monde en parle* avait représenté une feintise diégétique classée dans le ludique, celle-ci semble plus problématique puisque la présence des figurants n'est pas nécessairement pour créer un effet comique, mais pour tromper le spectateur. Ainsi, cette *diégétique* ne relève pas simplement d'un jeu ludique, mais participe à une fusion volontaire des codes du réel et du fictif. Par ailleurs, le visionnement a permis de repérer une *énonciative*, incarnée par le décor lui-même, à savoir la maison de Pierre-Luc Funk. Ce lieu est construit comme un espace immersif dont la fonction est de faire croire au

spectateur que le talk-show se déroule véritablement dans un cadre domestique personnel, et non dans un studio de production. Par cette mise en scène, le dispositif visuel cherche à renforcer l'authenticité des échanges et à suggérer une forme de proximité entre l'animateur et ses invités, présentés comme des amis ou des connaissances. Ce choix esthétique, qui contrefait la matérialité réelle du lieu de tournage. Le spectateur est incité à suspendre son jugement critique et à accepter les interactions comme spontanées, hors des contraintes habituelles d'un plateau télévisé. En mobilisant cette feintise, *On ramassera demain* exploite les ressorts de l'immersion sensorielle pour créer un environnement discursif où la frontière entre le dispositif fictionnel et la prétendue authenticité du réel s'estompe subtilement. Cette feintise significative a forcé le positionnement du décor dans le cadran total du carré véridictoire.

Le visionnement a permis de repérer un faux témoignage significatif dans une séquence où Pierre-Luc Funk discute avec Pascale Bussières. Alors que l'émission adopte en apparence une forme d'ancrage dans le réel, fondée sur les discussions tenues entre les invités principaux, cette interaction fait glisser l'ensemble de l'émission dans un régime pleinement fictionnalisé. L'effet de faux témoignage opère ici à travers la construction d'un échange qui, bien qu'appuyé sur des identités réelles (Funk et Bussières conservent leur nom, leur apparence, et leur rôle social reconnu), se déploie dans une trame narrative vraisemblablement scénarisée. Cette ambiguïté crée une tension entre la promesse de vérité attendue par le spectateur et la mise en scène complète du propos. La position des deux intervenants devient alors fondamentalement instable dans le carré véridictoire. Ils ne relèvent ni entièrement du régime du réel, ni pleinement de celui de la fiction. Leur statut fluctue au fil de l'émission, selon les indices de feintise ou d'authenticité que le dispositif laisse transparaître. Cette instabilité contribue à un brouillage cognitif particulièrement efficace, dans la mesure où le spectateur n'est jamais certain de la nature des énoncés — témoignages authentiques ou paroles de personnages —, ce qui remet en question les frontières traditionnelles de l'identification.

Enfin, la présence des faux témoignages ainsi que la position instable de l'énonciateur principal Pierre-Luc Funk et de certains de ses invités révèle un décalage notable entre le genre revendiqué par l'émission (variété) et sa réalisation effective. Si le format évoque a

priori le talk-show, ancré dans une tradition de divertissement structuré autour d'échanges authentiques ou semi-scriptés, son contenu oscille constamment entre réel, fictif et ludique, sans que cette oscillation ne soit toujours assumée ou signalée au spectateur comme tel. Ce glissement soulève la possibilité d'un *mensonge sur le genre*. L'émission mobilise les codes d'un format perçu comme transparent ou faiblement fictionnalisé, tout en intégrant des éléments narratifs, performatifs et scénarisés qui perturbent cette lecture. Cette tension crée une tension véridictoire, dans laquelle le spectateur peine à situer clairement les intentions du dispositif : s'agit-il d'un jeu ? d'un témoignage sincère ? d'un simulacre ? La promesse de genre, généralement lisible dans les marques formelles et discursives, se trouve ici dissimulée, ce qui rend plus difficile l'activation des outils critiques habituels de réception. Dès lors, l'émission ne peut être strictement rangée dans le genre auquel elle semble appartenir. Ce déplacement soulève des interrogations sur la responsabilité médiatique dans la construction des régimes de vérité contemporains, surtout dans un contexte de méfiance croissante envers les représentations télévisuelles.

### **4.3. Étude de cas du documentaire Être ado**

#### **4.3.1. Caractéristiques étudiées**

Le documentaire est défini comme une œuvre informative qui cherche à représenter les apparences de la réalité de manière authentique par l'usage de preuves scientifiques, d'observation, de témoignage, etc. (Dictionnaire technique du cinéma, 2012, p. 369). Le documentaire appartient à l'archigénre du réel, car il s'appuie sur un acte énonciatif authentique et vérifiable qui le distingue de la fiction (Jacquinot, 1994, p. 64-65). Dans le vocabulaire jostien, l'acte d'énonciation est présenté comme la manière dont le discours est présenté (p. 65). Néanmoins, les frontières du documentaire peuvent être floues (p. 66). Selon Jost, le documentaire peut emprunter des schémas narratifs associés à la fiction, notamment lorsque le réalisateur organise les faits selon des structures préexistantes dans d'autres récits (Jost, 1997, p. 29). Dans son ouvrage *Modernité et documentaires*, Marie-Jo Pierron-Moinel propose que le documentaire soit une représentation organisée du réel, fondée sur une sélection et une mise en forme des éléments observés (p. 11). Le documentaire se distingue de la fiction, par son ancrage dans des faits et des situations réels, et du reportage journalistique, par la subjectivité assumée de son point de vue et la dimension artistique de sa construction. Pierron-Moinel souligne que toute démarche

documentaire repose nécessairement sur des choix (p. 24). Par ailleurs, l'auteure rappelle que le documentaire n'échappe pas à la subjectivité. L'objectivité absolue est impossible dès lors que le réel est mis en forme, sélectionné et interprété. Cependant, le documentaire se distingue par une démarche de sincérité et de rigueur, qui cherche à éclairer le réel plutôt qu'à le manipuler à des fins de fiction ou de divertissement.

Le documentaire consacré à l'enfance et à l'adolescence s'inscrit dans une longue tradition où ces périodes de la vie sont perçues comme des moments charnières (Bélanger, 1978, p. 247). Historiquement, l'intérêt documentaire pour ces thèmes remonte aux débuts du cinéma, où les enfants et les adolescents sont filmés dans leur quotidien. Le cinéaste Léo-Ernest Ouimet met en scène ses enfants dans son film *Mes espérances* réalisé en 1908 (Bélanger, 1978, p. 247). Au XXe siècle, les documentaires sur l'enfance ont fréquemment abordé les thèmes de l'éducation, des conflits internationaux ou de la pauvreté comme dans *Housing Problems* (1935) d'Arthur Elton et Edgar Anstey. L'adolescence a émergé comme sujet à partir des années 1960 avec des documentaires comme *High School* (1968) du réalisateur Frederick Wiseman. Au Québec, de nombreux documentaires et ouvrages ont été produits sur le thème de l'enfance et de l'adolescence. À titre d'exemple, soulignons *Les voleurs d'enfance* (2005) de Paul Arcand, *Être chinois au Québec* (2012) de Jimmy Chan ou encore *Toute la vie* (2019) de Jean-Philippe Duval. *Être ado* est une série documentaire d'observation en douze épisodes, tournée entre 2018 et 2022, réalisée par Marisol Aubé et diffusée à Télé-Québec. Ce documentaire pose un regard sur dix adolescents et abordant les thèmes de l'anxiété, la peur, de l'estime de soi, etc. (De Simone, 2024). *Être ado* n'est pas une télé-réalité, mais bien une série documentaire (Bouffard, 2024). Selon la réalisatrice, le défi était de garder le contact avec les participants tout au long de leur secondaire (Dostie, 2024). En mettant en scène des voyages dans le temps, le documentaire utilise des procédés narratifs proches de la fiction, que certains chercheurs qualifient de "feintises diégétiques" (Jacquinot, 1994 ; Jost, 1995). Ces mises en scène renforcent l'impact émotionnel et la force persuasive du récit. Concrètement, ces sauts temporels prennent la forme d'allers-retours entre passé et présent, permettant de mesurer l'ampleur des bouleversements vécus par les personnages (Galipeau, 2024).

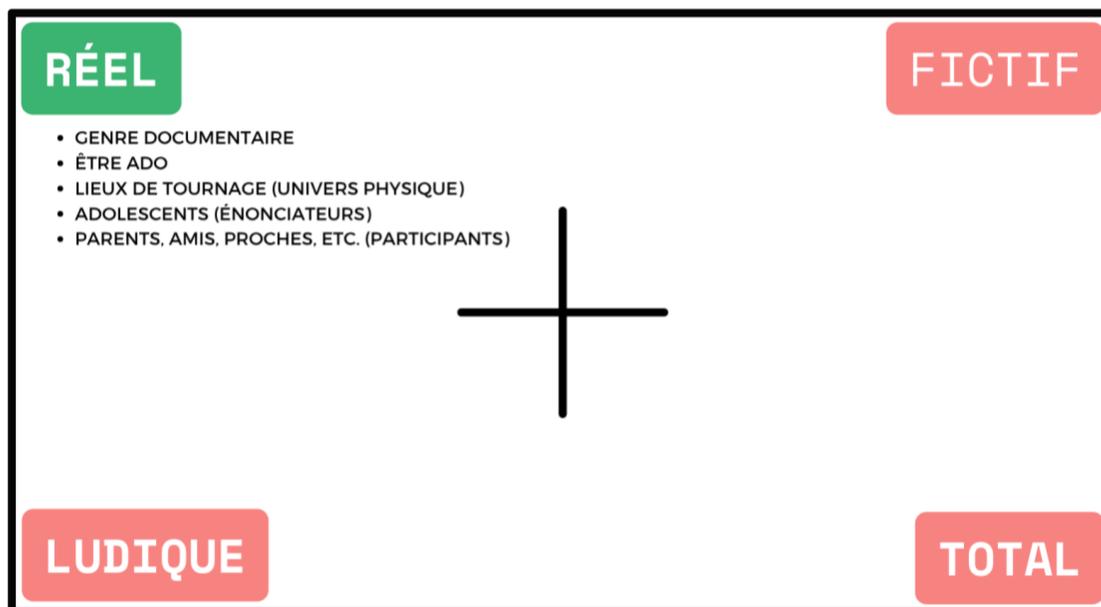
L'univers physique n'est pas qu'un décor, mais des environnements réels de vie. Ces zones rurales, urbaines, banlieues, etc., participent activement à la construction des identités des jeunes observés. Les dix univers physiques sont Chambly, Montréal-Nord, Châteauguay, Rosemère, Saint-Cyrille-de-Wendover, Saint-Laurent, Alma, Mashteuiatsh, Laval, Boucherville et Saint-Laurent.<sup>3</sup>

Dans *Être ado*, l'absence d'un énonciateur, tel un animateur ou un narrateur, est notable. Le rôle d'énonciateur est détenu par les dix adolescents qui forment la structure du documentaire par leurs récits propres et personnels. Confronté au diabète de type 1, Mika (Chambly) évolue dans un environnement suburbain. Ashley Deborah (Montréal-Nord) est immigrée récente du Rwanda. Loïc (Châteauguay) traverse les rigueurs d'un programme Sport-études. Noah (Laval) vit de tensions en l'absence de son père biologique. Sur une ferme, Victoria (Saint-Cyrille-de-Wendover) gère un troupeau de chèvres. Rachel-Andrée (Alma) s'épanouit académiquement tout en affrontant l'anxiété de performance. Jean-Émilien (Mashteuiatsh) est un jeune Atikamekw qui réside dans une communauté autochtone au Lac-Saint-Jean. Benjamin (Laval) navigue dans les quartiers résidentiels en réfléchissant à ses aspirations de devenir policier et à son parcours d'adolescent. Émy (Boucherville) explore son identité personnelle et ses ambitions sportives tout en affrontant les pressions scolaires et sociétales. Finalement, le dixième énonciateur est Andreh (Ville Saint-Laurent) qui habite dans un quartier urbain de Montréal où il porte les traces de son passé de guerre. À travers leurs voix, ces jeunes partagent leurs expériences, défis et aspirations, conférant au documentaire une perspective pluraliste (Bouffard, 2024). Dans *Être ado*, les participants désignent les personnes qui interagissent directement avec les énonciateurs principaux ou secondaires, sans pour autant occuper le rôle central dans le dispositif énonciatif. Dans cette émission, il s'agit par exemple des parents, frères et sœurs, enseignants, entraîneurs, amis ou encore de professionnels qui gravitent autour des adolescents et contribuent à enrichir le récit.

---

<sup>3</sup> Le Devoir BIS (2024) Une incursion dans la vie des ados, *Le Devoir*, <https://www.ledevoir.com/non-classe/804966/incursion-vie-ados>

Figure 4.4 Carré véridictoire du documentaire *Être ado*



#### 4.3.2. Résultats du documentaire *Être ado*

Le documentaire *Être ado* s'inscrit dans la modalité du réel ainsi que dans l'archigénre correspondant, conformément à la typologie de Jost. Ce classement repose sur le pacte de véridiction implicite que le documentaire entretient avec son public, en vertu duquel les images et les discours proposés sont présumés référer au vrai (Jacquinot, 1994). Bien que l'usage de signifiants cinématographiques — tels que les plans composés, les effets de montage ou les ambiances sonores — puisse introduire une forme de médiation symbolique susceptible de moduler la perception du réel (Metz, 1994), la présence ponctuelle de *feintises* dans *Être ado* ne remet pas en cause son ancrage générique. Ces procédés ne visent pas à dissimuler une intention fictionnelle, mais à renforcer l'accessibilité narrative du matériau documentaire sans compromettre sa visée référentielle.

L'univers physique — qu'il s'agisse d'intérieurs domestiques en banlieue ou d'environnements extérieurs comme la marina de Roberval — révèle que ces lieux ne sont pas instrumentalisés à des fins esthétiques ou métaphoriques. Ils participent activement à la construction du sens, en tant que témoins des conditions sociales, économiques et

culturelles qui façonnent l'expérience adolescente. Ces espaces sont, de ce fait, interprétés comme des indices matériels du réel, contribuant à la pratique documentaire de la série.

Les adolescents eux-mêmes endossent le rôle d'énonciateurs, dans la mesure où le discours audiovisuel s'articule principalement autour de leurs récits, émotions et interactions. Les thématiques explorées — anxiété, identité, sociabilité, aspirations — émanent directement de leur quotidien, ce qui confère à la parole documentaire une valeur authentifiante. Les proches (parents, amis, enseignants), agissent comme participants, leur insertion dans le réel renforce la spontanéité des échanges et soulignant l'absence de mise en scène intrusive. L'absence de médiation scientifique ou d'interprétation analytique externe (par exemple, voix off explicative ou entretiens d'experts) confirme le choix d'un dispositif immersif qui revendique une représentation brute et directe des réalités vécues. L'ensemble de ces éléments justifie le maintien d'Être *ado* dans la modalité du réel, malgré certaines stratégies formelles susceptibles de susciter une lecture émotionnelle ou narrative.

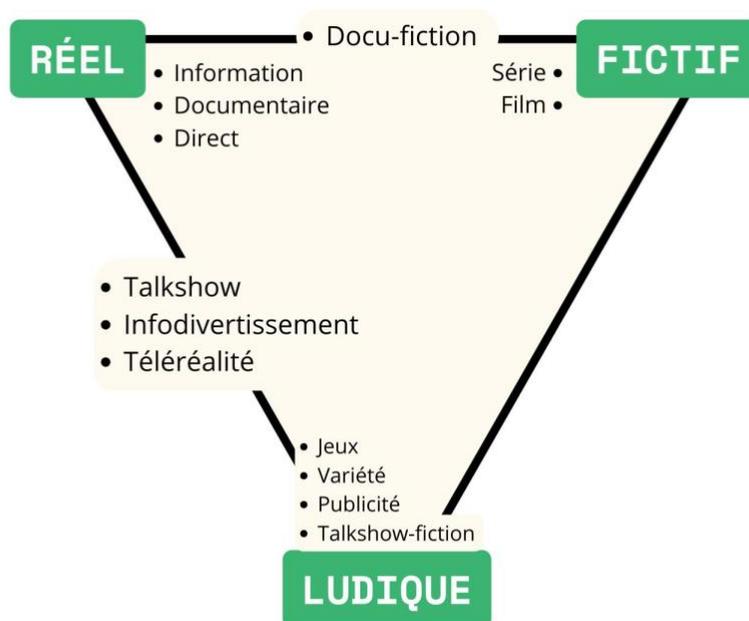
La seule feintise repérée est *diégétique*, mais elle demeure marginale et peu problématique. Elle se manifeste essentiellement par un travail de montage structurant des transitions temporelles — notamment les allers-retours entre différentes périodes de la vie des adolescents. Ce procédé, bien qu'il construise une continuité narrative artificielle, ne constitue pas un brouillage entre réel et fictif. En effet, il s'opère à l'intérieur d'un cadre référentiel strictement réel, en reliant deux moments historiquement situés et documentés. Dans un contexte de diffusion en direct, un tel passage instantané entre deux époques serait logiquement impossible. Le montage devient alors un outil de condensation temporelle, propre au langage documentaire, qui vise à rendre intelligible l'évolution des trajectoires individuelles. Cette feintise est donc transparente pour le spectateur, qui reconnaît et accepte le principe. Elle participe d'ailleurs à l'effort descriptif du documentaire, en facilitant la représentation des changements identitaires, sociaux et relationnels vécus par les adolescents sur une décennie. Ainsi, Être *ado* constitue un exemple probant d'une production documentaire qui respecte pleinement son genre et la promesse au spectateur.

#### 4.4. Étude de cas du docu-fiction *L'anxiété au 21<sup>e</sup> siècle*

##### 4.4.1. Caractéristiques étudiées

En mobilisant des techniques narratives propres à la fiction, le docu-fiction exploite les codes du documentaire pour ancrer son discours dans l'authenticité (Henric, 2018). Alors que le documentaire s'engage dans une relation de correspondance avec le réel (Jacquinot, 1994, p. 64), le docu-fiction brouille les frontières établies par Jost entre l'archigénre du réel et du fictif. Le docu-fiction s'inscrit à mi-chemin entre le réel et le fictif. Contrairement au talkshow-fiction, le docu-fiction repose sur une crédibilité qui l'éloigne du monde ludique. Bien que le docu-fiction sombre dans un jeu de fiction, il ne participe pas pour autant à une ludification. Même si certains passages sont explicitement scénarisés ou romancés, ils ne visent pas à créer un jeu, mais plutôt à amplifier le discours scientifique.

Figure 4.5 Triangle de Jost (avec le docu-fiction)



Un mélange entre le documentaire et la fiction a « *toujours existé* » (Henric, 2018). Au début du 20<sup>e</sup> siècle, le documentaire prend une dimension politique avec la Première Guerre mondiale. Des éléments de fiction sont ajoutés au documentaire pour renforcer

certaines idées et messages véhiculés par la réalisation. Dans les années 1920, les cinéastes américains et russes Robert Flaherty, romançant le réel, et Dziga Vertov, penchant vers le cinéma-vérité, illustrent des formes intermédiatiques de documentaire. Tout au long du 20<sup>e</sup> siècle, de nouvelles méthodes de production transformeront le documentaire jusqu'à ce que le docu-fiction s'impose dans le but de rassembler des publics distincts et de capter l'attention des téléspectateurs par divers procédés de fictionnalisation (Henric, 2018).

Dans *New Documentary: A Critical Introduction*, Stella Bruzzi explore les évolutions du documentaire et souligne que ce genre est plutôt une représentation de constructions culturelles et esthétiques façonnées par des choix narratifs, formels et idéologiques (Bruzzi, 2006). Dans le chapitre intitulé *New Observational Documentary*, elle explore comment les documentaires ont évolué vers des formes mélangées (docuréalité, docu-fiction, docusoap, etc.). Bruzzi souligne que ces mélanges amplifient les aspects performatifs de la production (p. 120). Ces formes intermédiatiques du documentaire exploitent la proximité émotionnelle avec le spectateur pour maximiser l'engagement.

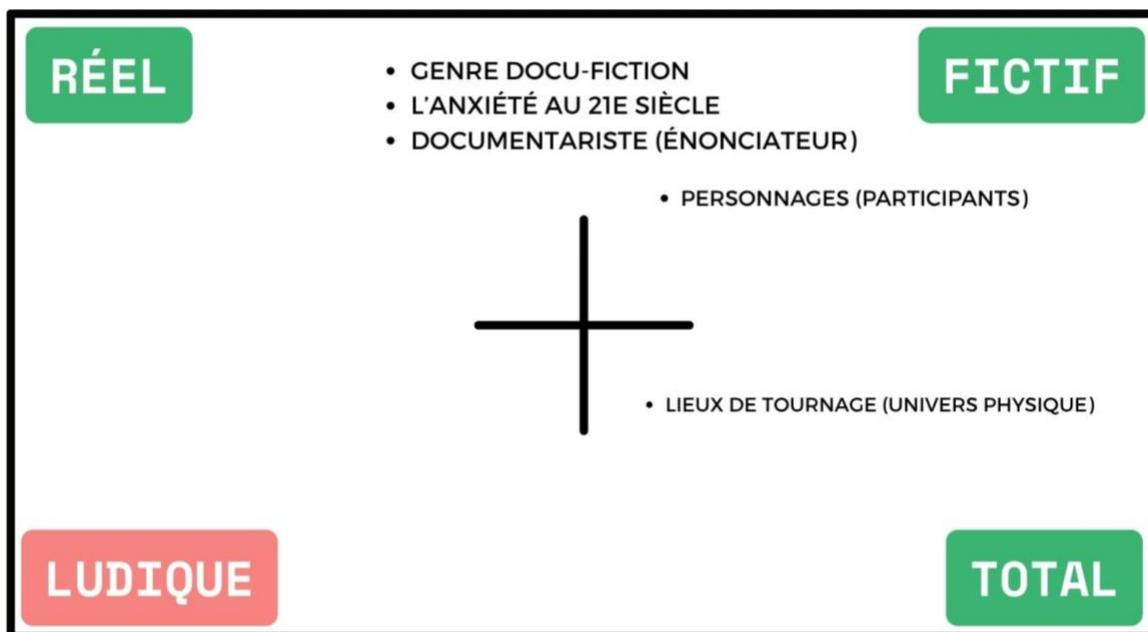
*L'Anxiété au 21e siècle* d'Émile Roy est un docu-fiction disponible en ligne depuis 2022. Des organismes comme Relief et figures crédibles, tels que le Scientifique en chef du Québec, Rémi Quirion, ont participé à sa production. Ce docu-fiction adopte les codes du documentaire pour apporter une légitimité scientifique. D'autre part, *L'anxiété au 21<sup>e</sup> siècle* adopte une trame fictionnelle, portée par les personnages de Léonie et Noah. Ce procédé favorise un engagement affectif tout en offrant une perspective pédagogique. Le synopsis met en évidence quatre axes narratifs clés qui structurent les différents discours. D'abord, le récit autour des personnages principaux (Léonie et Noah), l'anxiété comme sujet multidimensionnel, la danse comme solution thérapeutique et la présence du documentariste Émile Roy dans une dimension réflexive et analytique.

Le docu-fiction *L'Anxiété au 21e siècle* utilise les décors de manière stratégique pour tisser une dynamique entre les éléments fictifs et documentaires. Les environnements, tantôt stylisés, tantôt ordinaires, fonctionnent comme des espaces discursifs où les tensions entre réel et fictif se manifestent. Par exemple, la fête fastueuse et joyeuse des premières minutes du documentaire contraste avec l'état intérieur de Léonie, troublée par l'anxiété. Ce cadre

festif n'est pas simplement une toile de fond, mais une métaphore visuelle de la dissonance entre la façade sociale et le vécu intérieur.

Émile Roy, réalisateur, vidéaste et animateur québécois, incarne une figure emblématique des créateurs contemporains qui explorent les frontières entre documentaire et fiction. Actif dans l'écosystème numérique, il s'est fait connaître grâce à sa chaîne YouTube et a étendu sa pratique à des projets d'envergure, tels qu'une expérience immersive avec Oasis Immersion au Palais des Congrès de Montréal (INM, 2024). Dans *L'Anxiété au 21e siècle*, il n'est pas seulement un narrateur omniscient, mais aussi un acteur dans l'espace narratif. En s'intégrant visuellement dans les scènes et en interagissant directement avec des personnages fictifs ou réels, il incarne un rôle métadiscursif. Cela renforce son autorité en tant qu'énonciateur tout en brouillant la frontière entre énonciateur et participant. Dans *L'Anxiété au 21e siècle*, Roy s'entoure de participants (personnages fictifs) dont les interactions incarnent, amplifient et illustrent le contenu documentaire de la production. Ces participants fictifs servent de vecteurs pour transmettre des expériences et des émotions représentatives des défis liés à l'anxiété.

Figure 4.6 Carré véridictoire du docu-fiction *L'anxiété au 21e siècle*



#### 4.4.2. Résultats dans le docu-fiction *L'anxiété au 21<sup>e</sup> siècle*

Contrairement au documentaire, qui promet une vérité fondée sur la preuve (Jacquinot, 1994), le docu-fiction utilise des procédés de fictionnalisation pour transformer l'énonciation de l'œuvre. Le docu-fiction ne peut être associé à la modalité du réel bien que son contenu soit entièrement ancré dans celle-ci. Bien qu'il emprunte des techniques narratives et esthétiques propres à la fiction (Henric, 2018), le docu-fiction ne peut être non plus classé dans la modalité du fictif. Par ailleurs, le docu-fiction n'en mobilise aucune des feintises du ludique et s'écarte du même coup de ce cadran. Le docu-fiction est un *mélange des genres* qui ne correspond pas au « ludique » de Jost. En ce sens, le genre du docu-fiction s'inscrit dans la modalité du total. Cette modalité se manifeste notamment par le recours à des décors, mais surtout par la complexité du positionnement énonciatif, à la fois au niveau du genre, de la production elle-même, et de la figure de l'énonciateur principal. Le docu-fiction ne saurait être classé dans la modalité ludique, car son intention pédagogique et sa posture scientifique — marquées par une volonté de transmettre un savoir ou de poser un diagnostic social — l'en éloignent nettement. Pour autant, l'émission ne peut pas non plus être rangée strictement du côté du réel. Elle intègre des éléments fictionnels et scénarisés qui la font déroger au pacte de véridiction documentaire. Ainsi, cette production navigue entre les pôles du réel et du fictif, activant ponctuellement un regard propre au total, sans toutefois y plonger pleinement. Ce flottement participe à la construction d'un univers *mélangé*, où la vérité n'est pas abandonnée, mais médiatisée par une mise en scène qui interpelle activement le spectateur sur la nature du discours tenu.

L'univers physique de cette production s'inscrit dans la modalité du total, en ce qu'il articule de manière indissociable des composantes issues du réel et des éléments relevant de la fiction. Les espaces représentés ne sont pas de simples décors esthétiques, mais sont conçus comme dispositifs sémiotiques, visant à matérialiser visuellement des états psychiques, tels que l'anxiété et ses manifestations. Cette intention référentielle confère à ces lieux une fonction interprétative, les positionnant comme médiateurs symboliques entre expérience vécue et mise en scène. Cependant, bien que porteurs d'une visée réaliste, ces environnements sont insérés dans une logique explicitement scénarisée, ce qui atténue leur apparente authenticité. Ils ne sont pas pour autant purement fictifs. Leur construction

repose sur une participation active du documentariste, dont l'ancrage dans le réel reconfigure la nature énonciative de l'espace filmé. En ce sens, ces décors opèrent comme des vecteurs métaphoriques et traduisent des réalités psychologiques à travers un langage visuel stylisé, oscillant entre l'expression subjective et la représentation documentaire. Ainsi, les choix scénographiques du docu-fiction ne relèvent pas d'une volonté de dissimulation, mais plutôt d'un procédé de distanciation esthétique permettant d'exprimer, sous forme symbolique, une réalité difficilement observable de manière directe. Ce traitement contribue à inscrire l'univers physique dans une logique du total.

L'énonciateur Émile Roy voyage entre les pôles du réel et du fictif. En tant que documentariste, narrateur omniscient et participant actif, Roy incarne le lien essentiel entre le contenu documentaire et les téléspectateurs, assurant la transmission des connaissances scientifiques et des expériences fictives illustrant l'anxiété. Le premier segment documentaire présente Roy entrant en scène, littéralement et symboliquement, pour interrompre la fiction. Roy affirme que l'anxiété est « *peut-être le mal du siècle* », instaurant d'emblée le protagoniste du récit. Sa présence dans certaines scènes fictives, loin de nuire à son attachement à la réalité, renforce sa crédibilité et sa fonction pédagogique. Par exemple, lorsqu'il discute de Kierkegaard ou aborde les influences systémiques de l'école sur l'anxiété des jeunes avec un professeur, il maintient un discours ancré dans des réalités tangibles et des réflexions documentées. Ces participations altèrent sa place dans le réel, mais illustrent plutôt son rôle changeant entre les deux.

En ce qui concerne les participants, Noah, Léonie ainsi que les personnages secondaires sont rattachés à la modalité du fictif, dans la mesure où leur présence soutient explicitement la fictionnalisation du récit. Leurs dialogues, comportements et interactions sont scénarisés et intégrés à une trame narrative construite, ce qui les distingue d'une représentation spontanée ou documentaire. Cette mise en scène contribue à l'élaboration d'un univers diégétique cohérent, bien que traversé par des enjeux réels. De même, les figures périphériques, telles que l'enseignant, la serveuse et l'homme au bar — bien qu'insérées dans des contextes réalistes en échangeant avec le narrateur — appartiennent également à la modalité du fictif. Leur interaction avec l'énonciateur principal, Émile Roy, ne relève pas de l'improvisation documentaire, mais participe d'un dispositif narratif contrôlé. Ces

personnages, bien que possiblement inspirés du réel, fonctionnent comme figures scénarisées, servant à illustrer ou à catalyser certaines dynamiques psychologiques ou sociales au sein de la fiction.

Dans *L'Anxiété au 21<sup>e</sup> siècle*, une feintise diégétique est relevée par les mises en scène qui visent à accroître la puissance persuasive et émotionnelle de la production sans détourner le téléspectateur du réel (Jacquinot, 1994, p. 66). Le procédé d'*immersion sonore* (bruits, ambiance sonore, etc.) ou *visuelle* (gestes, regards, danses, etc.) est le signe d'une *feintise énonciative*. Elles sont nombreuses dans l'émission. Les *énonciatives* sont représentées dans les représentations de l'anxiété (public qui disparaît) ou encore dans la force symbolique que la pratique de la danse transparaît à l'écran.

Le visionnement permet de relever plusieurs manifestations de feintises du fictif, tant imperceptibles que visibles, au sens de Jost. Le cas le plus marquant concerne le montage, notamment dans la scène du spectacle où la disparition subite de la foule illustre un glissement visuel orchestré. Ce type d'artifice, bien que narrativement justifié, agit comme un procédé immersif qui altère la continuité réaliste. De même, la présence d'Émile Roy en tant que documentariste intégré à l'univers fictionnel constitue une autre forme de feintise. Bien qu'il conserve une posture réflexive, son intégration dans des environnements scénarisés — parfois stylisés — expose une tension entre une prétention documentaire et un ancrage esthétique propre à la fiction. Cette posture hybride, volontairement exposée, relève alors d'un trucage visible, perceptible par le spectateur qui identifie la mise en scène, mais accepte ses modalités dans le cadre d'un docu-fiction.

## CHAPITRE DE RÉSULTATS ET DE DISCUSSION

Après un chapitre d'étude de cas au contenu dense, parfois foisonnant et descriptif, où l'analyse naviguait entre les spécificités esthétiques, narratives et modales des œuvres, ce chapitre marque une transition vers une démarche de clarification, de condensation et de systématisation des résultats. Il vise à dégager les principales régularités et tensions observées, en réponse aux questions de recherche, tout en évaluant la portée des hypothèses formulées initialement. Bien que certaines conclusions puissent demeurer partielles ou imprécises — en raison de la complexité des objets étudiés — elles apportent néanmoins un éclairage pertinent sur des dynamiques encore peu explorées dans le champ des études médiatiques. Ce chapitre débute par un rappel des questions de recherche et des trois hypothèses qui ont guidé cette investigation. L'analyse se structure ensuite en quatre sections distinctes, chacune correspondant à une question de recherche, afin d'examiner de manière ciblée les enjeux soulevés. En clôture, une synthèse des résultats viendra établir un bilan des constats tirés, tout en offrant une évaluation critique de la validité des hypothèses au regard des données recueillies.

### 5.1. Analyse contrastive des études de cas

Le passage de *Tout le monde en parle* à *On ramassera demain* illustre un basculement net dans l'architecture énonciative et véridictoire des dispositifs télévisuels, notamment en ce qui concerne la place accordée au ludique dans la construction du sens et de l'expérience du spectateur. Dès les premiers constats, on observe que le talkshow traditionnel se situe à l'intersection du réel et du ludique. *Tout le monde en parle* respecte les attentes de son genre (ancrage référentiel clair, discours authentiques, échanges fondés sur l'expertise ou l'expérience vécue des invités, etc.). L'émission s'aligne donc avec une certaine promesse de vérité — non pas tant dans une factualité rigide, mais dans la cohérence des postures énonciatives. Guy A. Lepage agit comme garant du réel, alors que le « fou du roi » introduit ponctuellement du jeu, de la feintise, voire des ruptures comiques, mais dans un cadre interprétatif bien balisé. Même lorsque l'émission adopte des stratégies de mise en scène ludiques (cônes de signalisation, décor évoquant une agora), le contrat reste stable et le spectateur sait à quoi s'attendre. Il y a bien un jeu entre les pôles du triangle de Jost, mais ce jeu est contrôlé, presque pédagogique.

En revanche, le talkshow-fiction s'éloigne radicalement de ce modèle. *On ramassera demain* pousse les modalités ludiques jusqu'à saturer l'ensemble du dispositif. L'émission semble évacuer la question du réel ou du fictif au profit d'un ancrage unique dans le ludique et le performatif. Ce n'est plus le rapport au vrai ou au faux qui importe, mais l'efficacité du jeu et de la simulation, et leur capacité à produire un effet d'immersion et de réalité. Ce glissement est manifeste dans la classification des critères dans le carré véridictoire. Là où *Tout le monde en parle* oscillait entre le réel et le ludique, *On ramassera demain* voit la majorité de ses critères tomber dans la modalité ludique, voire dans le cadran total, celui du brouillage maximal. Cette concentration dans le ludique — presque ironique dans le cadre d'une analyse structurée par le triangle de Jost — suggère que le talkshow-fiction ne cherche même plus à jouer avec les apparences du réel ou du fictif, mais se complaît dans une logique de performance pure.

Un autre contraste central réside dans la gestion de la feintise. Dans *Tout le monde en parle*, les feintises diégétiques (comme les cônes) ou énonciatives (comme le rôle du fou du roi) sont ouvertement signalées, et participent à un jeu transparent avec le spectateur. Le faux témoignage, lui aussi, est rapidement désamorcé par le ton, l'attitude, et les rires du public. En somme, il n'y a pas de réel brouillage cognitif. À l'inverse, dans *On ramassera demain*, la feintise devient une stratégie immersive, parfois trompeuse, comme en témoigne la maison de Pierre-Luc Funk, qui simule une intimité domestique alors qu'il s'agit d'un décor scénarisé. Le faux témoignage prend une dimension problématique lorsqu'il est intégré à des dialogues qui ressemblent en tout point à des échanges authentiques. Le spectateur se retrouve face à un dispositif instable, où les marqueurs du genre sont brouillés, où l'énonciateur et les invités glissent constamment entre des rôles et des postures, et où la fiction se déguise en réalité, non pour faire rire, mais pour être cru. Il en résulte une forme d'érosion de la promesse de genre. Là où *Tout le monde en parle* conserve son identité de talkshow — même s'il joue avec ses codes —, *On ramassera demain* ment potentiellement sur son genre, en endossant les habits du talkshow tout en réalisant une performance fictionnalisée. Ce mensonge de genre crée une tension véridictoire, une incertitude généralisée, rendant la lecture critique plus difficile pour le spectateur. Celui-ci ne sait plus s'il doit s'engager émotionnellement, rire, croire...

L'analyse contrastive fait émerger une logique évolutive du dispositif en démontrant que le *talkshow* fonctionne encore comme une médiation dialogique entre réel et spectacle, alors que le *talkshow-fiction* abandonne toute prétention référentielle pour se fondre dans un univers performatif où seul le jeu et l'effet de surface comptent. Ce déplacement interroge profondément les régimes de vérité médiatiques contemporains, notamment dans un contexte de saturation des récits, où la distinction entre authenticité et artifice devient secondaire face à la puissance évocatrice de la mise en scène.

Le documentaire *Être ado* revendique une inscription pleine et entière dans la modalité du réel, selon la typologie de Jost. Le pacte de véridiction y est respecté et le spectateur est convié à croire que ce qu'il voit est vrai, parce que rien dans le dispositif ne le pousse à douter. Le réel y est une valeur fondatrice, presque sacrée, au point qu'on pourrait parler d'un véritable diktat du réel (lieux authentiques, absence d'interventions explicatives, présence d'adolescents qui racontent leur quotidien sans mise en scène apparente...). Même les rares feintises (montage temporel notamment) n'ébranlent pas cette confiance. Elles sont assumées comme des outils narratifs transparents et nécessaires à la compréhension de l'évolution des personnages sur une décennie. À l'opposé, le docu-fiction entretient un rapport ambivalent à la vérité. Il n'appartient ni à la modalité du réel ni à celle du fictif. Il opère dans la modalité du total. Ce flottement générique ouvre un espace de doute où les spectateurs sont poussés à croire — et ils le font, car le travail est si bon qu'il force l'adhésion. Le fond repose sur des données crédibles, des analyses pertinentes, des témoignages réalistes. Cependant, le format mélangé peut affecter le rapport cognitif à la réalité, surtout si le public n'est pas formé à reconnaître les feintises.

Dans le documentaire, les lieux filmés ne sont pas instrumentalisés. La banlieue, les écoles, les maisons sont des témoins du réel, porteurs de valeurs socioculturelles tangibles. Ils ne sont pas stylisés ou mis en scène pour produire un effet. En revanche, dans le docu-fiction, les espaces sont métaphoriques. Ils traduisent l'intériorité des personnages, visualisent l'anxiété, matérialisent des états mentaux. Leur fonction est interprétative, non factuelle. Ils ne sont ni entièrement faux ni vraiment réels — ils relèvent du symbolique, au service d'un message émotionnel et analytique. C'est une puissance esthétique au service du sens... mais aussi un potentiel brouillage des frontières entre fiction et réalité.

Les feintises du documentaire sont rares, transparentes et signalées (montage temporel notamment). Elles servent la compréhension sans remettre en cause le référent réel. En revanche, le docu-fiction multiplie les feintises, à la fois diégétiques et énonciatives, comme des effets visuels symboliques (foule qui disparaît), des mises en scène stylisées (danse, regards), un narrateur omniprésent dans l'action, etc. Ces procédés créent une forte immersion, mais soulèvent un enjeu crucial : le spectateur accepte-t-il consciemment cette mise en scène ? La force du docu-fiction réside dans son efficacité narrative et pédagogique, mais c'est là que réside le danger : entre de mauvaises mains, ce format pourrait être instrumentalisé pour faire passer des messages biaisés ou manipulateurs, en exploitant l'aura du documentaire tout en intégrant des éléments fictifs, des mensonges, etc. Le public pourrait alors croire sans vérifier, confondre témoignage réel et performance scénarisée, croyance et savoir... Là où *Être ado* incarne une forme de transparence radicale, un attachement scrupuleux au réel — parfois au prix d'une certaine sobriété formelle —, *L'Anxiété au 21e siècle* choisit une voie plus esthétique, plus engageante émotionnellement et plus performant, mais aussi fondamentalement instable face à la vérité. Ce contraste souligne la nécessité d'une éducation à la lecture des formes audiovisuelles, particulièrement dans un contexte où la frontière entre information et narration devient floue. Le risque n'est pas de mentir, mais de faire croire sans dire qu'on raconte.

## **5.2. Réponses aux questions de recherche**

L'étude cherchait à répondre à question de recherche : *Dans quelle mesure le mélange des genres télévisuels contribue-t-il à brouiller les frontières entre le réel et le fictif dans un contexte marqué par la post-vérité ?* Également, elle devait se pencher sur les sous-questions : *Quelle est la nature et l'ampleur de l'effacement des frontières entre le réel et le fictif dans les émissions qui adoptent un mélange des genres ? De quelle manière cette fusion des genres redéfinit-elle les conventions du genre télévisuel ? Comment le brouillage entre le réel et le fictif, effectué par le biais du mélange des genres télévisuels, participe-t-il à l'élargissement du phénomène de post-vérité dans l'espace médiatique ?*

### 5.2.1. Dans quelle mesure le *mélange des genres* télévisuels contribue-t-il à brouiller les frontières entre le réel et le fictif dans un contexte marqué par la post-vérité ?

Le *mélange des genres* télévisuels constitue un phénomène central dans la transformation des modes de représentation du réel à l'ère de la post-vérité. Si cette dynamique n'est pas entièrement nouvelle — ayant déjà pris forme à l'époque de la néo-télévision et de sa ludification croissante (Jost, 1997 ; Esquenazi, 1999) — elle a connu, dans le contexte post-vérité, une intensification problématique. En effet, la post-vérité désigne un climat discursif où les faits objectifs cèdent leur primauté à l'émotion, aux croyances personnelles et aux récits subjectifs, entraînant une crise de véridiction (Jost, 2017 ; Lainé, 2025). Dans ce contexte, le *mélange des genres* — loin d'être un simple effet de style — participe d'un brouillage ontologique entre le réel et le fictif.

Historiquement, l'esthétique du mélange remonte à l'Antiquité. Cependant, c'est pendant l'*Aufklärung* que le romantisme allemand, notamment à travers les écrits de Lessing (*Laocoon*) et de Wagner (*L'œuvre d'art de l'avenir*, 1849), viennent dynamiser l'idée de mélange. Avec le *Gesamtkunstwerk* (art total), Wagner préfigurait déjà une fusion performative et immersive des formes artistiques au service d'un effet global sur le récepteur. Cette volonté de totalité est reprise dans la critique de l'« industrie culturelle » développée par Adorno et Horkheimer (1972), pour qui la télévision incarne une synthèse autoritaire des médias au service de la reproduction idéologique capitaliste. Selon Michaël Lainé (2025), les industries culturelles contemporaines, dominées par des conglomérats économiques, tirent profit du *mélange des genres* en l'instrumentalisant afin de fragiliser les repères épistémiques du public.

Ce brouillage opère principalement sur le plan énonciatif. En s'appuyant sur les travaux de François Jost, on peut montrer que les genres télévisuels reposent sur des promesses contractuelles — implicites mais structurantes — entre le diffuseur et le récepteur (Jost, 1997). Ces promesses s'ancrent dans trois archigenres : le réel, le fictif et le ludique. Le réel se définit par l'énonciation assertive (à prétention de vérité), le fictif par la cohérence diégétique, et le ludique par le jeu entre ces deux pôles. Or, le *mélange des genres* rend ces

promesses instables, voire indéterminables. Il induit des phénomènes de feintise (Hamburger, 1995 ; Jost, 2014) — tels que le faux témoignage, la feintise diégétique ou encore le mensonge sur le genre — qui simulent les codes de l'énonciation réelle tout en produisant un discours fictif ou orienté, sans en avertir explicitement le public.

Dans l'environnement médiatique actuel, ce type de feintise prend une ampleur inédite. À la télévision, comme sur les plateformes numériques, les émissions hybrides — info-divertissement, talk-shows, télérealités, docu-fictions — mélangent des codes de vérité et des dispositifs de fictionnalisation, brouillant les attentes du spectateur. Le processus de *ludification*, analysé par Jost dans *L'Empire du Loft* (2002), s'inscrit dans ce brouillage généralisé, où le jeu avec les signes du réel prime sur la véracité des énoncés. La conséquence en est une dilution des critères permettant de juger de la réalité d'un discours. Ce phénomène est d'autant plus préoccupant que le public tend à accorder un crédit épistémique aux productions relevant du registre du réel, même lorsque celles-ci sont manipulées par des effets de simulation. Le *mélange des genres* ne constitue donc pas seulement un glissement esthétique, mais représente un symptôme d'une restructuration des régimes de croyance. L'effet post-vérité réside moins dans la falsification directe de faits que dans l'ambiguïté des énoncés, rendue possible par la *déhiérarchisation* des genres et la prolifération des feintises. Or, comme le rappelle Jost, la vérité ne se situe pas uniquement dans l'énoncé, mais dans l'origine de l'énonciation : *qui parle ? et d'où ?* (Jost, 2012, p. 29). Lorsque les repères permettant de répondre à ces questions sont rendus flous par des hybridations génériques, la possibilité d'un jugement critique est affaiblie.

Enfin, les interfaces numériques accentuent ce phénomène en segmentant l'offre télévisuelle par genre apparent, tout en favorisant des formats *mélangés*, souvent recommandés par algorithmes (Thoër, Boisvert, Niemeyer, 2022). Ce paradoxe — entre apparente classification stricte et contenu génétiquement flou — constitue une structure de feintise algorithmique, où la promesse générique est maintenue en surface, tout en étant subvertie dans le contenu. Le *mélange des genres* télévisuels, s'il a été historiquement valorisé pour sa richesse expressive, devient à l'ère de la post-vérité un vecteur problématique de brouillage entre le réel et le fictif. Il participe à la désorientation cognitive

du spectateur en feignant des régimes de discours sans respecter les promesses génériques initiales. En ce sens, il ne s'agit pas seulement d'un phénomène d'hybridation médiatique, mais d'un mode opératoire qui contribue à éroder les frontières entre réel et fictif, rendant le spectateur vulnérable à la manipulation narrative et idéologique. Pour comprendre et critiquer ce processus, l'approche sémiotique fut un outil incontournable.

Les études de cas ont permis de déterminer que le *mélange des genres* télévisuels contribue fortement au brouillage des frontières entre le réel et le fictif, en particulier dans un contexte de post-vérité où la distinction entre information, émotion et mise en scène devient de plus en plus floue. Comme le démontre le passage de *Tout le monde en parle* à *On ramassera demain*, l'évolution du talkshow vers des formes *mélangées* intégrant les codes de la fiction modifie profondément la nature du pacte énonciatif établi avec le spectateur. Alors que l'émission classique repose sur une promesse de vérité implicite — fondée sur l'authenticité des discours et la lisibilité des rôles —, le talkshow-fiction opère une saturation ludique et performative qui efface les repères génériques habituels. Ce glissement d'un régime dialogique à un régime performatif pur ne remet pas seulement en cause la vérité des contenus, mais aussi la lisibilité des intentions médiatiques, poussant le spectateur à adopter une posture d'adhésion affective plutôt que de jugement critique. L'esthétique du brouillage devient ici une stratégie de captation où on ne cherche plus à convaincre par le réel, mais à captiver par l'effet de réalité.

Cette logique est également à l'œuvre dans la distinction entre documentaire et docu-fiction, deux formes qui illustrent avec acuité les enjeux épistémiques de la télévision. Le documentaire, comme *Être ado*, affirme une transparence radicale, un ancrage dans le réel qui repose sur un pacte véridictoire stable et signalé. À l'opposé, le docu-fiction comme *L'Anxiété au 21e siècle* mobilise des procédés esthétiques et narratifs issus de la fiction — symbolisme des lieux, narrateur intégré, stylisation des scènes — tout en conservant l'aura de crédibilité propre au documentaire. Ce mélange, efficace sur le plan narratif, devient problématique lorsqu'il induit une confusion cognitive chez le spectateur non averti. Il en résulte une ambivalence généralisée où les spectateurs croient sans toujours savoir ce qu'ils croient, renforçant ainsi une dynamique post-vérité où la fiction peut être perçue comme

plus vraie que le réel, simplement parce qu'elle est mieux racontée. Le *mélange des genres*, s'il n'est pas accompagné d'une littératie médiatique accrue, constitue ainsi un terrain fertile pour le brouillage des repères et la manipulation symbolique.

### **5.2.2. Quelle est la nature et l'ampleur de l'effacement des frontières entre le réel et le fictif dans les émissions qui adoptent un mélange des genres ?**

La nature de l'effacement des frontières entre le réel et le fictif dans les *mélanges des genres* s'inscrit dans une dynamique à la fois esthétique, cognitive et socio-économique. D'un point de vue esthétique, le *mélange des genres* produit un glissement progressif des régimes de vérité vers des régimes de performance, en mobilisant des procédés empruntés à la fiction — tels que la scénarisation, la symbolisation des décors ou la mise en scène du témoignage — dans des formats historiquement associés à l'information ou au réel, comme les talkshows ou les documentaires. Ce phénomène s'incarne de façon exemplaire dans la transition entre *Tout le monde en parle* et *On ramassera demain*, où l'on passe d'un dispositif dialogique ancré dans la transparence énonciative à une saturation ludique qui évacue les repères traditionnels de vérité. Le contrat de genre y est brouillé, les marqueurs fictionnels étant absorbés dans des formes réalistes sans signalement clair, provoquant un « mensonge de genre » et une incertitude véridictoire. Ainsi, le *mélange des genres* ne se limite pas à une simple combinaison formelle, mais restructure profondément la posture interprétative du spectateur, qui ne sait plus s'il doit croire, douter ou s'émouvoir, ce qui l'amène à confondre représentation et réalité.

L'ampleur de cet effacement s'accroît dans le contexte post-vérité et dans un environnement médiatique transformé par la mondialisation, la numérisation et la fragmentation des publics. En réponse à l'éclatement des audiences de masse et à la pression économique accrue sur les diffuseurs, les producteurs adoptent des stratégies de segmentation fine, recourant à des formats *mélangés* qui cherchent à fédérer des communautés d'intérêt autour d'un contenu varié. Le *mélange des genres* devient alors un outil d'adaptation industrielle, mais aussi un vecteur d'habitation perceptive. Selon Bernard Lahire, le *mélange des genres* façonne des spectateurs enclins à accepter, voire à désirer, la confusion des frontières symboliques (Lahire, 2004). Dans cette logique, la

télévision contemporaine, loin de seulement refléter les mutations sociétales, contribue activement à la déstabilisation des repères cognitifs entre réel et fictif. Loin d'être anodine, cette mutation médiatique redéfinit la manière dont le public accède au savoir et à l'expérience partagée, remplaçant la promesse d'authenticité par celle d'émotion, d'impact ou d'adhésion affective. Dans une société saturée d'images et d'informations, où l'émotion prime sur la vérité, le *mélange des genres* n'est plus seulement une innovation, mais devient un régime de représentation porteur d'une transformation culturelle majeure quant à notre rapport à la vérité.

### **5.2.3. De quelle manière cette fusion des genres redéfinit-elle les conventions du genre télévisuel ?**

La fusion des genres télévisuels, particulièrement dans le contexte médiatique contemporain marqué par la post-vérité, redéfinit en profondeur les conventions du genre en ébranlant les fondements mêmes de la promesse de véridiction. Cette étude montre que les outils traditionnels de classification — notamment le triangle des archigenres proposé par François Jost (réel, fictif, ludique) —, bien qu'efficaces pour saisir certaines logiques de transgression générique, s'avèrent insuffisants pour appréhender l'émergence d'un phénomène discursif nouveau : celui d'un *mélange des genres* qui ne soit pas ludique et qui ressemble plutôt à un brouillage total entre le réel et le ludique. C'est en mobilisant le carré véridictoire d'Algirdas Julien Greimas, issu de la sémiotique structurale, que cette nuance fondamentale a pu être identifiée et théorisée. Cet outil a ouvert un espace d'analyse plus riche en intégrant un quatrième cadran, celui du total. Ce cadran a permis de conceptualiser un genre total, où la fiction se déguise en réalité de manière indiscernable, sans qu'aucun pacte explicite ou implicite ne vienne signaler la feintise au spectateur. Il s'agit là d'une transgression radicale du contrat de genre, mais aussi du pacte de véridiction. L'apport théorique majeur de ce mémoire au savoir scientifique réside dans cette mise en lumière d'un glissement paradigmatique, à la fois discursif, esthétique et cognitif. En révélant l'existence et la montée possible d'un genre total, cette recherche permet d'anticiper une reconfiguration des conventions télévisuelles, où l'engagement envers la vérité — autrefois pilier de certains genres, comme le documentaire, le reportage ou le talkshow — devient secondaire, voire obsolète. Le contenu n'est plus contraint par

des obligations véridictoires, mais par sa seule efficacité symbolique ou émotionnelle, ce qui entraîne une indistinction inquiétante entre réel et fictif. Cette mutation ne correspond pas à un simple jeu postmoderne sur les codes, mais bien à un changement structurel du régime de signification médiatique, où l'exigence de vérité est remplacée par celle de performativité persuasive. Si ce genre total venait à se généraliser, il pourrait non seulement redéfinir les formats télévisuels, mais aussi transformer notre rapport cognitif au réel, en normalisant des pratiques de narration où la simulation n'est plus signalée, et où l'adhésion du public repose sur l'apparence de véracité plutôt que sur un contrat éthique de transparence. En ce sens, cette recherche invite à repenser nos outils analytiques, mais aussi à poser les bases d'une pédagogie critique du regard face à l'essor de formats audiovisuels de plus en plus imperméables à la distinction entre le vrai et le faux.

#### **5.2.4. Comment le brouillage entre le réel et le fictif, effectué par le biais du mélange des genres télévisuels, participe-t-il à l'élargissement du phénomène de post-vérité dans l'espace médiatique ?**

À l'ère de la post-vérité, la distinction entre le réel et le fictif tend à s'estomper, non seulement dans les sphères politiques et numériques, mais également au sein même de la télévision traditionnelle. Cette dilution des repères épistémiques participe à ce que Harry Frankfurt nomme le *baratin* (*bullshit*), qu'il décrit comme une forme de discours plus néfaste pour la vérité que le mensonge lui-même, puisqu'il évacue toute obligation de véracité (Frankfurt, 2005, p. 61). Dans cette perspective, le *mélange des genres* télévisuels, loin de constituer une simple stratégie narrative ou esthétique, devient un acteur actif de la post-vérité. Il produit des formes audiovisuelles où le vrai et le faux s'imbriquent de manière indiscernable, engendrant des réalités simulées, comme ce que Walter Lippmann nommait les *pseudo-environnements* (1922). En exploitant les conventions des formats traditionnels pour y injecter des éléments fictionnels sans avertissement clair, ces *mélanges des genres* créent un effet de vérité sans en respecter les conditions. Ils instaurent ainsi un climat cognitif propice à l'adhésion émotionnelle plutôt qu'à la vérification factuelle, modifiant progressivement le rapport du spectateur à la réalité.

Ce glissement est illustré par l'analyse contrastive du *talkshow-fiction* et du *docu-fiction*, deux genres qui saturent l'espace médiatique contemporain de feintises non signalées et de

stratégies immersives ambiguës. Alors que le carré véridictoire de Greimas permet de classer ces productions dans la modalité dite « total » — soit *ce qui est faux sans que cela paraisse* —, l'insuffisance du triangle des archigenres de Jost à rendre compte de cette nuance montre bien que nous assistons à une reconfiguration en profondeur des cadres de la véridiction. En abandonnant le pacte de vérité, ces émissions n'imitent plus seulement la réalité, mais cherchent à la performer. Ce phénomène rejoint la notion de *Zeitgeist*, (esprit du temps), c'est-à-dire un ensemble de représentations, de valeurs et de pratiques façonnant les perceptions collectives à une époque donnée (Demontrond, 2011, p. 109). Le *mélange des genres* devient ainsi emblématique de notre époque, marquée par l'ambivalence, l'émotion, l'hypperréel, la simulation, etc.

Comme l'ont démontré McLuhan, Gerbner et Lahire, les médias ne se contentent pas de refléter le monde, mais structurent nos manières de le percevoir. Dans un tel contexte, le *mélange des genres* télévisuels contribue non seulement à la confusion des registres médiatiques, mais aussi à une transformation des cadres cognitifs des spectateurs. En brouillant constamment les marqueurs du réel, ces formats peuvent éroder les réflexes critiques nécessaires à la distinction entre le vrai et le faux. L'exemple de l'émission *L'Hôtel du temps* (2022), qui mobilise des techniques avancées, comme l'hypertrucage ou le clonage vocal pour faire revivre des figures disparues, illustre jusqu'à quel point les technologies contemporaines permettent désormais de produire des simulacres crédibles, amplifiant radicalement le brouillage véridictoire. Si cette logique venait à se généraliser, elle pourrait redéfinir en profondeur notre régime de vérité collectif, rendant la fiction indiscernable du réel et favorisant l'émergence de récits performatifs dont la seule exigence serait l'adhésion émotionnelle du public.

### 5.3. Discussion finale sur les hypothèses

Au chapitre de la problématique, quatre phénomènes ont été mis en relation pour formuler une hypothèse centrale, articulée en trois volets : la mutation de la télévision, le mélange des genres télévisuels, le brouillage entre le réel et le fictif et l'avènement de la post-vérité. L'analyse empirique menée dans cette recherche permet de confirmer chacun de ces volets, tout en ouvrant des pistes de réflexion plus larges sur leurs conséquences systémiques.

Premièrement, l'intensification du *mélange des genres* télévisuels s'est confirmée comme une réponse stratégique à la crise d'audience et à la transformation de l'écosystème médiatique. Cette intensification s'inscrit dans un contexte de redéfinition des formats à l'ère de la ludification généralisée du discours médiatique. La télévision, en quête de renouvellement, fusionne désormais les registres informatifs et narratifs, cherchant à capter l'attention d'un public fragmenté par des propositions hybrides et émotionnelles. Cette tendance accentue la porosité entre les pôles du réel, du fictif et du ludique.

Deuxièmement, le brouillage des frontières entre genres et régimes de vérité, exacerbé par la mondialisation, le numérique et les impératifs économiques, remet en cause les conventions autrefois établies. Contrairement à une segmentation rigide des genres orchestrée par le capitalisme, on observe aujourd'hui une percée du mélange, parfois chaotique, qui engendre une banalisation du faux sous couvert d'innovation. Ce phénomène reconfigure les formats, mais aussi les attentes épistémiques des spectateurs.

Troisièmement, la post-vérité apparaît comme un horizon discursif qui résulte directement de ce brouillage. La dissolution des repères entre réel et fictif, amplifiée par les pratiques de mélange, devient constitutive de l'expérience télévisuelle contemporaine. Dans un contexte où l'émotion prime sur le fait, les productions *mélangées* nourrissent une perception fragmentaire du monde et rendent la distinction entre vérité et vraisemblance de plus en plus floue. C'est à ce point de bascule qu'intervient l'apport fondamental de cette recherche : le passage du triangle des archigenres de Jost au carré véridictoire de Greimas. Bien que le triangle de Jost soit un outil structurant pour penser les grandes familles télévisuelles (réel, fictif, ludique), il se montre insuffisant lorsqu'il s'agit d'analyser des phénomènes subtils de dissimulation du faux. Le carré véridictoire permet,

quant à lui, de raffiner l'analyse en cartographiant quatre régimes discursifs : le réel (être et paraître), le fictif (non-être et paraître), le ludique (être sans paraître) et le total (non-être et non-paraître). C'est ce dernier cadran – celui du faux qui ne semble pas faux – qui représente l'enjeu central du brouillage contemporain. Il révèle une possibilité de genre total, situé hors des conventions, qui dissimule sa fausseté tout en mimant parfaitement les codes du réel. Ce genre total, identifié par la présente recherche, pourrait représenter un archigenre émergent, jusqu'alors inexploré, susceptible de redéfinir radicalement notre rapport cognitif à la réalité. Loin d'être anecdotique, cette configuration engage une transformation profonde des pratiques de production et de réception. Les contenus ne visent plus nécessairement à informer ou divertir, mais à créer une impression de vérité sans en assumer les contraintes. En ce sens, le carré véridictoire opère une transposition conceptuelle (Chevallard, 1986), rendant les dynamiques de la véridiction pleinement opératoires dans l'analyse des productions télévisuelles hybrides.

En somme, la présente recherche a permis de démontrer que le triangle des archigenres, bien qu'efficace comme point de départ conceptuel, ne suffit pas à appréhender les nouvelles logiques véridictaires induites par la transformation des formats télévisuels. Le carré véridictoire de Greimas permet non seulement d'identifier une zone d'analyse inexplorée — celle du faux imperceptible —, mais aussi de souligner que cette zone pourrait devenir hégémonique, au point de redéfinir les normes de production télévisuelle et de brouiller durablement les repères épistémiques du public. Si la télévision devient un lieu où le faux peut être diffusé sans paraître tel, alors c'est notre rapport collectif à la vérité qu'elle met en péril.

## CONCLUSION

Les frontières entre le réel et le fictif n'ont jamais été aussi poreuses dans l'univers télévisuel contemporain. À travers l'étude de productions hybrides, comme les docufictions ou les talkshows-fiction, ce mémoire a démontré comment certaines stratégies narratives et esthétiques participent à une indistinction croissante entre les régimes de vérité. Ce brouillage ne relève pas uniquement d'un jeu formel ou esthétique, mais s'inscrit dans une dynamique médiatique plus large, celle de la post-vérité, où la véridiction devient variable, manipulable, voire subsidiaire aux logiques de captation de l'attention.

Si le mélange des genres n'est pas un phénomène nouveau — comme le rappellent les débats antiques entre Platon, Aristote et Horace —, il connaît aujourd'hui une mutation décisive, alimentée par la numérisation des formats. À travers ce prisme, le brouillage n'est plus une exception ou une transgression, mais tend à devenir une norme, voire un *Zeitgeist* (Robert-Demontrond, 2011) qui structure l'air du temps médiatique. Cette conclusion s'impose avec d'autant plus de force que les cas étudiés ont mis en lumière des procédés de dissimulation du faux de plus en plus subtils, parfois indétectables par le public.

L'un des apports majeurs de ce mémoire réside dans l'intégration du carré véridictoire de Greimas à l'analyse du triangle des archigenres de Jost. Alors que le triangle permet une première catégorisation en fonction du rapport au réel (réel, fictif, ludique), le carré véridictoire affine ces distinctions en introduisant quatre modalités du discours : être, paraître, non-être, non-paraître. Cette grille a permis d'identifier un espace encore inexploré : celui du « genre total », où le faux ne paraît pas comme faux — où le mensonge est si bien intégré aux codes du réel qu'il devient imperceptible. Ce cadran du *non-être et du non-paraître* constitue une zone critique où la véridiction est désactivée, et où les fondements cognitifs de la réception médiatique peuvent être profondément altérés.

À l'instar de l'œuvre d'art totale (*Gesamtkunstwerk*), le genre total opère une fusion des régimes énonciatifs — réel, fictif et ludique — mais en transférant cette logique du champ esthétique vers le champ médiatique et industriel. Là où le ludique, comme théorisé par Jost, maintenait une posture réflexive, parfois ironique, face au brouillage, le genre total instrumentalise ce flou, non pour jouer, mais pour induire une perception performative et

alternative de la vérité. En cela, il répond parfaitement aux exigences de l'ère de la post-vérité en ne réfutant pas les faits, mais en les dissimulant dans l'émotionnel et l'immersif.

Marshall McLuhan, dès les années 1960, affirmait que l'hybridation des formes contenait une immense puissance de transformation sociale et culturelle : « l'énergie hybride est explosive » car elle est le signe d'un changement total qui « transforme l'homme » (Le Verre, 2012, p. 4). Cette transformation est aujourd'hui visible dans le brouillage généralisé des formats, où la culture se voit réduite à une série de produits interchangeables, neutralisant les différences entre réel et fictif. Cette homogénéisation ne vise pas simplement à divertir, mais à produire une conformité symbolique par une consommation passive de récits unifiés. À ce titre, les thèses critiques d'Adorno et Horkheimer sur l'industrie culturelle résonnent puissamment. Même s'ils ne parlent pas explicitement de genre total, ils en esquissent les contours (dissolution des repères critiques du spectateur, effacement des distinctions traditionnelles entre les contenus, intégration idéologique des récits dans une même matrice de domination symbolique, etc.). Le genre total, tel que défini ici, apparaît donc comme une forme contemporaine d'aliénations médiatiques, renforcée par l'efficacité esthétique et la standardisation des formats.

Ainsi, ce mémoire ne prétend pas définir la vérité ni départager définitivement le vrai du faux. Il propose toutefois une lecture critique du *mélange des genres* télévisuels, envisagé comme facteur aggravant de la confusion épistémique contemporaine. Il montre que ce brouillage, d'abord toléré pour ses vertus esthétiques et ludiques, est aujourd'hui exploité pour instaurer une indistinction stratégique et durable entre les régimes de véridiction.

Dans un tel contexte, comprendre les effets du genre total ne relève plus seulement de la sémiologie ou des études médiatiques, mais devient une urgence politique. Il en va non seulement de notre rapport collectif à la vérité, mais aussi des conditions mêmes de possibilité d'un espace public démocratique. Sans repères stables, le discours devient manipulable et sans distinction entre réel et fictif, la parole politique devient spectacle. Il revient désormais aux chercheurs, aux pédagogues et aux citoyens d'examiner ces mutations avec rigueur et vigilance — car ce n'est plus seulement le réel qui est en jeu, mais notre capacité commune à le reconnaître comme tel.

## ANNEXES

### **Visionnement du talkshow *Tout le monde en parle* (S21É06)**

(00 :00 à 17 :30) L'émission commence par un jingle, suivi de l'introduction de Guy A. Lepage, qui présente les invités en utilisant le déterminant possessif « mes invitées ». L'animateur mentionne : « Directement du studio A de Radio-Canada à Montréal, bienvenue à *Tout le monde en parle* ». Kim Lizotte la « fou du roi » fait une plaisanterie sur une éventuelle candidature à la mairie de Montréal, suscitant un rire de la foule.

Lepage introduit la mairesse de Montréal Valérie Plante. L'entrée en scène est marquée par la présence de cônes de construction, un clin d'œil aux travaux dans la ville. Lepage ouvre la conversation en abordant la récente annonce de Plante concernant son retrait de la politique municipale. Elle avait pourtant affirmé vouloir briguer un troisième mandat. Plante souligne vouloir « passer à une autre personne » et explique craindre un manque d'énergie pour un troisième mandat. L'animateur la confronte en mentionnant un sondage montrant qu'une majorité de Montréalais ne souhaitaient pas sa réélection, ce qui amène la mairesse à relativiser la fiabilité des sondages en politique. Avec humour, cette dernière évoque la possibilité de donner des « trucs » à Justin Trudeau, lui aussi aux prises avec une baisse de popularité relevée dans de récents sondages.

Le sondage est sorti après que j'ai annoncé mon départ. Deuxièmement, il faut se rappeler que les sondages, les deux fois que j'ai fait campagne comme mairesse, n'étaient pas de mon côté. Ni la première ni la deuxième. Même que la deuxième fois, j'avais vingt points de retard. J'ai fini avec quinze points de plus. Faque à un moment donné les sondages... Eye! Vingt points de retard ce n'est pas la différence entre monsieur Poilievre et monsieur Trudeau. Justin ! Appelle-moi, je vais te donner des trucs (Plante, 2024).

La discussion aborde ensuite la violence et l'intimidation sur les réseaux sociaux, en particulier envers les femmes en politique. Kim Lizotte interroge Plante sur l'impact de ces agressions verbales et physiques. Plante répond que la démocratie doit permettre l'expression libre sans menaces ni insultes, condamnant la normalisation de la violence. Lepage poursuit l'entretien en questionnant Plante sur la mobilité et l'itinérance. La mairesse insiste sur la nécessité d'une collaboration entre les différents paliers de

gouvernement pour traiter ces dossiers, appelant à la création d'un plan d'urgence pour l'itinérance. Plante se place du côté des citoyens et reconnaît les frustrations populaires.

On parle des cônes... moi aussi je suis tannée. Dans ma voiture, je suis souvent prise dans la circulation. Mais en même temps, ces chantiers-là, on ne les fait pas pour le fun. Je ne me lève pas le matin en disant on va faire un chantier sous-terrain pour emmerder les gens en voiture. Il y a eu des années et des années où les autres administrations n'ont pas investi. On a vu ce que cela a donné avec le geysier. Je fais des choses qui ne sont pas populaires. Et les gens, je comprends que ça les fâche. Mais je fais la bonne affaire. Je ne veux pas pelleter dans la cour des générations futures (Plante, 2020).

Lepage évoque les critiques de certains citoyens face aux publicités représentant des personnes voilées. Plante affirme que les publicités controversées seront retirées. Enfin, l'entretien se termine sur la prochaine course à la chefferie du parti Projet Montréal. Plante encourage les médias à s'intéresser aux candidatures féminines.

(17 :45 à 33 :44) Le second bloc débute avec un interlude musical, marquant la transition vers un retour du bloc publicitaire. Lepage présente les journalistes Katia Gagnon et Caroline Touzin, reconnues pour leur enquête sur des inconduites sexuelles au Centre jeunesse de la Cité-des-Prairies. L'enquête est introduite par l'animateur. Lepage pose des questions de contexte, demandant aux journalistes de présenter l'identité des personnes impliquées et la nature des comportements incriminés. Les réponses des journalistes sont prudentes, respectant la déontologie de leur métier.

On ne sait pas grand-chose de ces femmes-là. Ce qu'on sait c'est qu'elles ont posé des gestes sexuels à l'endroit d'au moins cinq jeunes garçons. On parle de jeunes mineurs qui sont en réadaptation. Oui, c'est des jeunes contrevenants. Oui, ils ont commis des crimes. Mais c'est aussi des adolescents qu'on doit réadapter. C'est leur mandat à ces femmes-là de les réadapter, (Plante, 2020).

La contextualisation des événements se poursuit. Lizotte relance en s'interrogeant sur la possibilité que certains professionnels aient « fermé les yeux » sur les abus, pour protéger l'institution. Touzin révèle que des congédiements ont suivi la publication de leur enquête, et Gagnon rappelle que des enquêtes similaires avaient déjà été menées sur la DPJ. La discussion porte également sur la terminologie utilisée pour décrire les comportements

incriminés. Lepage questionne pourquoi elles emploient l'expression « inconduite » plutôt que « agression ». Gagnon se défend vigoureusement, rappelant son attachement à l'éthique et la prudence journalistique. Elle mentionne : « J'ai trois enfants ! Jamais je ne vais minimiser des gestes comme ceux-là ». Enfin, Lepage questionne les journalistes sur la capacité du ministre Lionel Carmant à gérer la situation malgré des problèmes de pénurie de personnel, de surpopulation et de dégradation des infrastructures. Les journalistes indiquent que ces conditions nuisent à la capacité de l'État à offrir un bon service.

(33 :45 à 49 :20) Au retour de la pause publicitaire, l'animateur présente France Beaudoin. Venue faire la promotion du livre *En direct de l'univers*, elle met en lumière les quinze années de production de l'émission. Beaudoin commence par partager les motivations derrière ce projet. Elle souhaite immortaliser des moments marquants de l'émission, tout en retraçant l'évolution des invités au fil des ans. La discussion s'oriente vers le questionnaire de participation à l'émission, un célèbre document duquel s'inspirent les téléspectateurs pour organiser des fêtes. Beaudoin explique que l'émission montre combien les chansons peuvent capturer et raviver des souvenirs précieux. Lepage ajoute que Beaudoin est une « psychologue du samedi soir ». Beaudoin réfute ce titre avec modestie.

Je ne dirais pas ça, puisque j'en ai besoin égoïstement d'abord et avant tout. D'un psychologue et de musique. Ma mère disait toujours, on n'est jamais trop à se rassembler et à chanter en même temps. On le voit avec les choristes et musiciens de l'émission, souvent, avant les fêtes, on se loue un bus et on va dans les résidences de personnes âgées. On leur demande quelles sont leurs chansons préférées. Et même dans des cas d'Alzheimer, il y a des préposés qui viennent nous dire que cette personne n'avait pas bougé depuis longtemps (Beaudoin, 2020).

Beaudoin se remémore la première, où Lepage était l'invité. Elle avoue n'avoir jamais imaginé que l'émission perdurerait quinze ans. Elle explique pourquoi ne jamais annoncer les invités à l'avance, une stratégie qui perdure depuis les débuts. L'animateur introduit un extrait d'archive marquant, illustrant la participation de Renée Claude malgré les premiers symptômes de sa maladie. Lepage lui demande si elle redoute le jour où l'émission s'arrêtera. Beaudoin confirme appréhender avec émotions cette fin. Lizotte ajoute ne jamais avoir encore participé à l'émission, à quoi Beaudoin répond que cela s'en vient.

Lepage mentionne la participation d'invités internationaux, dont Harry Connick Jr., avec qui Beaudoin partage une anecdote amusante. Lepage montre un extrait de Richard Séguin chantant *Sur mon épaule* du groupe Les Cowboys Fringants. Il demande à France Beaudoin si son équipe prépare des numéros d'avance en prévision des décès. Beaudoin nie et décrit en détail le processus de création des numéros. Pour terminer, Lepage demande si des produits dérivés inspirés d'*En direct de l'univers* sont envisagés. Beaudoin répond à la blague : « Tout ça me tente ». Beaudoin prend le contrôle et lance la « question qui tue », prenant Lizotte par surprise en l'invitant à participer à l'émission, ce que Lizotte accepte.

### **Visionnement du talkshow-fiction *On ramassera demain***

(Bloc 1 - 00 :00 à 13 :01) (Monologue d'ouverture - 00 :00 à 01 :18) : L'émission s'ouvre avec l'animateur Pierre-Luc Funk, isolé dans une pièce de la maison s'adressant directement à la caméra. Pierre-Luc se déplace et croise des invités (figurants) qui discutent et boivent de l'alcool. Il continue son monologue quand un serveur lui sert un verre : « *Ce n'est pas très bon ça !* ». Pierre-Luc continue son monologue, donnant des conseils pour organiser une fête. Il tente de coller un ballon au mur en utilisant la statique de ses cheveux, mais cela échoue. Il plaisante : « *Je ne ramasserai même pas* ». Pierre-Luc entre dans la cuisine, tourne le dos à la caméra, s'adresse aux figurants présents : « *Hey gang ! Regardez ce que j'ai trouvé !* ». Il lève une perceuse vers le plafond et tire un clou. Il se tourne vers la caméra : « *Est-ce que c'est grave ça ? Ouin, c'est grave* ».

(Performance de Sara Dufour - 02 :06 à 05 :13) : La scène suivante présente les invités (Nathalie Simard, Antoine Pilon, Bianca Gervais) entourés de figurants qui dansent sur une plateforme. Sara chante *Piste 1* de Galaxie, alors que les invités chantent et dansent.

(Jeu et questions ludiques - 05 :28 à 09 :44) : Pierre-Luc, Sara, Antoine et Bianca se retrouvent dans une pièce à l'écart pour jouer. Sara reçoit une question : « *Avec quelle vedette québécoise voudrais-tu vivre un rêve érotique ?* ». Antoine plaisante en proposant Gilles Vigneault. Mal à l'aise, elle finit par répondre « Richard Desjardins ». Le jeu se poursuit avec d'autres questions du même genre. Pierre-Luc et Antoine se chamaillent pour obtenir un bibelot. Pierre-Luc reçoit la question : « *Quel acte illégal accepterais-tu de poser pour 15 M\$* ». Pierre-Luc répond : « *Beaucoup de choses, de la grossière indécence,*

*voler une grand-mère* ». Ce dernier se tourne vers la caméra et s'adresse aux téléspectateurs : « *Jamais de ma vie, j'ai volé une grand-mère* ». Le jeu est terminé.

(Sketch avec Pascale Bussièrès - 09 :44 à 13 :01) : Pierre-Luc entre dans sa chambre et aperçoit Pascale Bussièrès tentant de voler une télévision. Elle admet traverser une période difficile. Pierre-Luc essaie d'engager une discussion, mais elle devient aguicheuse et fait des avances que Pierre-Luc repousse<sup>4</sup>.

(Bloc 2 - 13 :09 à 22 :38) (Sketch avec Pascale Bussièrès - 13 :14 à 15 :19) : Pierre-Luc est dans la salle de bain et se déplace dans sa chambre<sup>5</sup>. Pascale annonce à Pierre-Luc qu'elle a vendu sa télévision pour 40\$. Pierre-Luc veut appeler la police, mais Pascale a volé son cellulaire. Elle continue d'être aguicheuse, l'invite au casino et se menotte dans la toilette<sup>6</sup>.

(Entrevue-confidance avec Bianca Gervais - 15 :20 à 19 :45) : Bianca et Pierre-Luc se retrouvent à la piscine pour discuter. Elle lui offre des cadeaux pour son « *émancipation de show* ». Il se fait offrir le livre *La femme en moi* de Britney Spears et des cache-mamelons. Pierre-Luc fait des confidences sur la petite taille de ses mamelons. Il met un cache-mamelon . Bianca lui arrache. Bianca et Pierre-Luc boivent un verre et répondent à des questions plus personnelles au sujet de leur vie personnelle.

(Performance de Mike Clay - 19 :48 à 22 :38) : Pierre-Luc et les figurants sont au sous-sol. Mike Clay chante *Going Up The Coast* et s'adresse à la foule : « *L'orchestre symphonique du sous-sol [...] Je chante dans le sous-sol de Pierre-Luc Funk* ». Mike est couché sur la table du salon. Pierre-Luc amorce une courte discussion qui mène à la pause.

---

<sup>4</sup> Cette séquence révèle un *faux témoignage*, puisque la discussion entre Pierre-Luc et Pascale semble ancrée dans la réalité. Cette scène trompe le spectateur en l'encourageant à accepter l'image comme vérité en faisant un lien entre le réel et le discours observé par l'émetteur du message (ici Pierre-Luc Funk).

<sup>5</sup> Cette séquence révèle un *trucage imperceptible* alors que la caméra semble traverser le mur situé entre la salle de bain et la chambre.

<sup>6</sup> Cette séquence révèle un *faux témoignage*, puisque la discussion entre Pierre-Luc et Pascale semble ancrée dans la réalité. Cette scène trompe le spectateur en l'encourageant à accepter l'image comme vérité en faisant un lien entre le réel et le discours observé par l'émetteur du message (ici Pierre-Luc Funk).

(Bloc 3 - 22 :50 à 31 :49) (Performance de Nathalie Simard - 22 :57 à 26 :21) : Avec ces amis/musiciens, Nathalie Simard prend un shooter sur le piano. Elle se dirige vers le micro et commence à chanter *Raise your Glass* de Pink.

(Jeu et questions ludiques - 26 :30 à 31 :09) : Pierre-Luc et les invités jouent au beerpong-entrevue durant lequel des questions légères sont posées comme : « *Si tu pouvais passer une journée dans la peau de quelqu'un ici, qui choisirais-tu ?* ». Nathalie Simard choisit Bianca Gervais. Une belle complicité s'enracine entre les deux filles. Elles décident de changer d'équipe pour être ensemble. Nathalie donne son manteau de cuir à Antoine. Pierre-Luc va à la pause en chantant et dansant sur *Alors on danse* de Stromae.

(Bloc 4 - 31 :49 à 38 :26) (Performance de Sara Dufour - 31 :49 à 35 :00) : Sara Dufour chante *Ti-Cul* des Cowboys Fringants. Pierre-Luc et Antoine sont dans l'assistance.

(Entrevue-confiance avec Antoine Pilon - 35 :01 à 38 :26) : Pierre-Luc et Antoine sont sur un sofa et discutent de leur dixième anniversaire d'amitié. Pierre-Luc demande quelle place l'amitié a dans sa vie. Les deux boivent un verre d'alcool et mangent de la pizza. Ils parlent de jalousie et de la peur d'être rejeté. Ils partagent un moment sincère.

(Bloc 5 - 38 :37 à 44 :55) (Sketch Pascale Bussièrès - 38 :48 à 40 :18) : Pascale Bussièrès est à la piscine. Pierre-Luc vient la trouver. Pascale brise un verre et vole le portefeuille de Pierre-Luc. Elle part avec le manteau de Pierre-Luc. Il mentionne s'être coupé les pieds<sup>7</sup>.

(Conclusion - 40 :19 à 43 :50) : Pierre-Luc va retrouver son ami autour du piano. Les deux se questionnent si la soirée doit se terminer. Pierre-Luc chante *Je ne vous oublie pas* de Céline Dion. Le ton est ludique. Ils regardent directement la caméra. La chanson n'a pas de fin. Ils chantent la chanson en boucle.

---

<sup>7</sup> Cette séquence révèle un *faux témoignage*, puisque la discussion entre Pierre-Luc et Pascale semble ancrée dans la réalité. Cette scène trompe le spectateur en l'encourageant à accepter l'image comme vérité en faisant un lien entre le réel et le discours observé par l'émetteur du message (ici Pierre-Luc Funk).

## Visionnement du documentaire *Être ado*

(0 :00 à 03 :57) L'épisode s'ouvre sur un générique d'ouverture qui présente les dix adolescents. Le titre « 5<sup>e</sup> secondaire – 2023 » apparaît. Dans une arrière-cour, la famille de Loïc est réunie pour fêter sa graduation. Loïc ouvre une bouteille de champagne et en verse dans des coupes. Loïc s'élançait : « *Merci à tout le monde d'être là pour ma graduation et c'est pas mal ça lâ...* ». Mal à l'aise, les participants s'esclaffent. En *voix hors champ* et ensuite en confessionnal, Loïc âgé de 17 ans s'exprime :

Au cours de toute mon adolescence, qui m'a aidé à traverser tout ça ? Je dirais mes parents. T'sais ils ne me mettaient pas de pression. Je ne me suis jamais senti stressé quand ça n'allait pas bien ou mettons quand j'avais des grosses affaires à l'école ou au hockey, c'est mes parents qui étaient là pour me dire de ne pas stresser. J'ai toujours cru en moi et je pense que c'est important de croire en soi. Pis d'avoir des rêves et je pense que c'est ça qui fait évoluer.

La mère vient replacer le veston de son fils avant de prendre une photo avec lui. Loïc mentionne à sa mère de se pencher. Loïc précise qu'il souhaite paraître plus grand. Soudainement, un retour dans le passé remonte à la première année de secondaire de Noah. Ses coéquipiers et lui sont dans le vestiaire et se préparent à une partie d'hockey. En confessionnal, Loïc explique ce que représente la coupe Dodge : « *C'est comme notre coupe Stanley à nous* ». Le père et entraîneur de Loïc s'exprime devant les joueurs :

Hey les nouveaux qui sont avec nous cette année ! L'année dernière à la coupe Dodge, on a décidé de prendre une mèche de boucle d'or. On répète l'expérience cette année.

Il coupe une boucle de cheveux de l'un des joueurs et la colle sur le mur. En confessionnal, Loïc explique cette tradition et pourquoi l'équipe collectionne les mèches de cheveux. Les joueurs quittent le vestiaire et entrent sur la glace. Chacun leur tour, ils touchent la mèche. La partie commence sous les applaudissements de la foule. Dans l'assistance, la famille de Loïc encourage. En *voix hors champ*, Loïc mentionne être l'un des plus petits de son équipe. Par contre, il mentionne ne pas se laisser faire et même être « dérangeant ».

(03 :58 à 07 :08) Le titre « 4<sup>e</sup> secondaire – 2021 » apparaît à l'écran. À Laval, Noah et sa sœur font une maison en pain d'épices. Le jeune Noah questionne sa sœur : « *Quand est-ce que t'as parlé à papa pour la dernière fois ?* ». Elle répond avoir téléphoné au père récemment et demande à Noah s'il pense à son père parfois. Le jeune homme répond par la négative. La propose une résolution commune pour la prochaine année : « *aller voir [père] un peu et prendre de ses nouvelles* ». Un nouveau saut dans le temps nous ramène à la première année de secondaire de Noah. Ses cheveux sont plus courts. Il sort de sa chambre avec une guitare et se prépare à quitter pour l'école. La sœur est assise dans la cuisine et la mère veille à ce que Noah ne manque de rien. Au sujet de sa rencontre avec son père, Noah explique en confessionnal :

Ma sœur va acheter la maison de mon grand-père, qui va probablement déménager dans une résidence de personnes âgées. Hier, vu que c'était la transaction chez le notaire, mon père était là. Ma sœur a demandé à mon père si on allait pouvoir se revoir et il a accepté. J'étais vraiment content et, en même temps c'était vraiment bizarre, vu que ça faisait extrêmement longtemps que je ne l'avais pas vu, facilement cinq ans. De loin, je ne le reconnaissais à moitié. Et c'est ça... Il m'a pris dans ses bras et j'y suis resté une minute. [...] J'y ai parlé de mes passions et de qu'est-ce que je faisais : le karting, la guitare, le hockey. Et puis, sur mon iPad j'ai iMessage, j'ai donné mes coordonnées pour qu'on puisse communiquer.

En voiture, Noah et sa mère discutent de tout et de rien. Elle le reconduit à sa leçon de guitare. En *voix hors champ*, Noah explique que sa mère l'a déjà filmé pendant qu'il jouait de la guitare et que sa sœur a transmis la vidéo à son père. Noah n'est pas certain s'il a vu la vidéo, mais sait qu'il n'a jamais reçu de retour de sa part. En confessionnel, il mentionne vouloir le revoir pour faire des voyages de « camion » avec lui.

(07 :08 à 09 :34) Sur une ferme rurale de Saint-Cyril-de-Wendover, Victoria est responsable des chevaux. En confessionnal, la jeune Victoria partage sa passion du cheval. Elle apprend à sa petite sœur comment nettoyer les sabots et monter un cheval. Parfaitement en contrôle, Victoria donne des commentaires à sa petite sœur afin qu'elle soit une meilleure cavalière. Extrêmement confiante, elle est consciente d'être différente et d'aimer « *autre chose que ce que les autres aiment* ».

(09 :34 à 11 :11) Retournons à Châteauguay, dans la voiture de Loïc et de sa famille. Le téléspectateur comprend que ce moment survient à la suite de la partie d'hockey. La mère évoque sa crainte que la punition obtenue par Loïc ait pu occasionner un but : « *J'ai arrêté de respirer pendant tout le deux minutes* ». À la maison, la mère cuisine, le père fait le lavage de l'équipement d'hockey de Loïc et ce dernier fait ses devoirs à la table à manger.

(11 :11 à 13 :55) Le titre « 5<sup>e</sup> secondaire – 2023 » apparaît à l'écran. Dans sa chambre, Mika effectue son traitement diabétique. En confessionnal, il souligne ne pas se sentir injustement affecté par le diabète. Dans sa jeunesse, Mika n'acceptait pas sa maladie. Aujourd'hui, il accepte sa différence. Un retour en arrière nous ramène à la première année de secondaire de Mika. Le jeune garçon, sa sœur et ses parents déjeunent dans la salle à manger. En confessionnal, Mika partage être atteint de diabète de type 1 depuis l'âge d'un an et qu'il est maintenant âgé de douze ans. En *voix hors champ*, Mika explique la procédure d'injection d'insuline et soutient que plusieurs facteurs influencent sa glycémie, comme le stress et les hormones. Mika grignote du chocolat et retourne dans sa chambre.

(13 :55 à 16 :50) Au Mont-Saint-Hilaire, c'est la finale de la coupe Dodge et l'équipe de Loïc y participe. Dans le vestiaire, les joueurs écoutent le discours de leur entraîneur :

Êtes-vous prêts les boys ? Les gars stressés, c'est parfait, on va se servir de notre stress. Plus de vingt-cinq équipes peewee AAA au Québec, la plus haute catégorie peewee, quatre-cent-vingt-cinq joueurs, et il n'est reste que trente-quatre. Dix-sept ici et dix-sept de l'autre bord. On ne peut pas aller plus loin. Notre coupe Stanley est maintenant. Peu importe ce qui arrive, il faut être fier de nous. On est allé au top du top. Mais les mottes qui sont là on ne les a pas juste coupées à Juju. On a tous travaillé pour ça. Il reste une game. Ça va être tough je vous le dis. Il faut tout donner ce qu'on a. C'est clair. Activation dehors. On s'en va à la place des gagnants.

Les joueurs quittent le vestiaire et vont s'activer à l'extérieur de l'aréna. En confessionnal, Loïc explique qu'il ne lave jamais ses bas après une victoire. En riant, il révèle ne pas avoir lavé ses bas depuis quatre parties. Les joueurs s'encouragent et terminent leur entraînement. Les entraîneurs des équipes se retrouvent pour un tirage pile ou face. En *voix hors champ*, Loïc explique être anxieux, vouloir gagner et témoigne une pensée pour sa

grand-mère. L'entraîneur coupe la mèche de cheveux tel que le veut la tradition. Loïc et ses coéquipiers se rendent sur la glace pour disputer la finale.

(16 :50 à 18 :15) Dans un gymnase, des athlètes jouent au *warrior*. Âgée de 12 ans, Émy aime pratiquer ce sport. En *voix hors champ*, elle explique ne pas avoir été acceptée en concentration sport-études, étant donné ses notes. Elle pratique ce sport pour ne pas prendre de retard sur les autres. Des images montrent Émy, heureuse et déterminée, durant l'entraînement.

(18 :15 à 21 :47) Dans une école de Montréal-Nord, Ashley-Déborah explique que sa famille a longtemps rêvé de venir s'installer au Québec. À la cafétéria de son école, elle n'aime que les frites et le jus. Pour elle, l'intégration a été facile, puisque sa cousine l'avait fait avant elle. Rapidement, elle s'est faite de nouvelles copines. Des images montrent Ashley-Déborah dans son quotidien d'étudiante. Elle explique n'avoir jamais étudié en français. Ceci représente un défi considérable pour elle. On accompagne Ashley-Déborah jusque chez elle. En *voix hors champ*, elle témoigne avoir perdu sa famille et ses amis pour venir habiter au Canada. Cependant, elle reconnaît avoir « tout gagné » en obtenant la double nationalité. Ashley-Déborah espère que son père pourra immigrer au Canada. Avec ses frères et sa mère, ils regardent avec nostalgie des photos du père.

(21 :47 à 24 :55) La finale de la coupe Dodge se poursuit. Loïc et son équipe perdent. En confessionnal avec sa médaille d'argent, il souligne être fier de son équipe malgré tout. La famille de Loïc l'attend à sa sortie du vestiaire. Il est ému et fatigué.

(24 :55 à 26 :26) Accompagnée de sa famille, Émy découvre qu'elle est acceptée dans un programme de sport-études. Dans un esprit rabat-joie, la mère s'exprime :

T'sais des fois tu chiales et dit que tu ne fais jamais rien, que tu n'as pas si et que tu n'as pas ça. De Mortagne c'est beaucoup d'argent. Toi tu ne le vois pas de même, mais l'argent ça va vite.

Un saut dans le temps nous mène à sa quatrième année de secondaire. Émy a le crâne rasé. En confessionnal, elle mentionne avoir trop de pression. Émy souligne que le secondaire n'est pas facile pour tout le monde et que la pression n'aide pas.

(26 :26 à 30 :18) Plusieurs énonciateurs se succèdent. Nous entrevoyons Victoria de Saint-Cyril-de-Wendover, Jean-Émilien de Mashteuiatsh, Andreh de Ville de Saint-Laurent et Rachel-Andrée d'Alma qui témoignent de leurs succès scolaires. Leurs témoignages sont entrecoupés d'archives tirés de leur secondaire. Jean-Émilien partage que ses parents n'aspirent à ce qu'il obtienne la note de passage. Victoria révèle n'étudier que quelques minutes avant l'examen et obtenir des bons résultats.

(30 :18 à 34 :06) C'est le réveil pour Mika. Sa mère observe les résultats glycémiques de sa nuit. En *voix hors champ*, Mika explique que ses parents dorment auprès de lui pour s'assurer que son état est stable tout au long de la nuit. Mika partage sa déception de ne pas pouvoir dormir chez ses amis, puisque son état nécessite une vigilance permanente. Mika reçoit ces amis chez lui. À la table à manger, la sœur de Mika révèle qu'un des copains de Mika fume et le partage sur les réseaux sociaux. La mère de Mika est consternée. En confessionnal, il avoue que plusieurs de ses amis boivent de l'alcool. Par contre, même s'il y a une tentation, Mika mentionne ne pas vouloir essayer ce qui pourrait nuire à sa santé.

(34 :06 à 37 :00) Le titre « 4<sup>e</sup> secondaire – 2021 » apparaît à l'écran. Jean-Émilien accompagne une policière sur son lieu de travail. Elle lui montre comment déclencher les gyrophares de la voiture. Jean-Émilien lui mentionne que certains de ses amis consomment de la drogue. La policière lui conseille de ne pas fréquenter ces gens-là. Un saut dans le temps remonte à la première année de secondaire. Jean-Émilien et son ami se promènent près de la marina. Ils se questionnent sur leur avenir. Jean-Émilien veut devenir policier.

(37 :00 à 45 :00) Rachel-Andrée témoigne de son anxiété de performance face à la compétition. Sa mère lui propose d'inviter ses amies à fêter la fin du secondaire. Un saut dans le temps nous ramène à la première année de secondaire. Cette dernière est avec ses amies. Elles s'éveillent d'une nuit passée en mode *camping* dans l'arrière-cour. Victoria

s'occupe de ses chevaux et souligne se préparer à un important voyage prévu en Alberta où elle aura la chance de parfaire ses connaissances du sport équestre. Elle mentionne son bonheur de quitter sa maison familiale pour la première fois. Benjamin joue au soccer, Loïc s'amuse au baseball, Jean-Émilien visite ses parents. Il s'inquiète de la santé fragile de son père. Ashley emménage dans un appartement un peu plus confortable, son père lui manque toujours autant. L'émission se termine sur des extraits du prochain épisode.

### **Visionnement du docufiction *L'anxiété au 21<sup>e</sup> siècle***

(00 :00 à 02 :45 – Segment fictif) Le documentaire s'ouvre dans une ambiance festive où un groupe de musique performe devant une foule en costume de soirée. Cet environnement contraste avec le malaise ressenti par le personnage de Léonie, qui est en proie à l'anxiété. Noah tente de la rassurer. Cette juxtaposition entre la fête joyeuse et le mal-être de Léonie met en lumière le discours de la performance sociale.

(02 :46 à 03 :53 – Segment documentaire) Depuis un escalier situé derrière la scène, Roy entre en scène et s'adresse directement au spectateur, ce qui marque une rupture avec la fiction. Il mentionne que « *c'est peut-être le mal du siècle* », soulignant ainsi un discours axé sur la reconnaissance de l'anxiété comme phénomène social. Cette mise en scène vient renforcer les faits rapportés par le documentariste. Il souligne que l'anxiété est omniprésente, dans des situations aussi quotidiennes que sociales. Les statistiques sur l'anxiété au Québec, projetées à l'écran, apportent un poids scientifique à son discours.

Une étude de l'Université de Sherbrooke nous apprend que 58% des cégépiens et universitaires au Québec ressentent des symptômes forts d'anxiété ou de dépression. 58 % c'est énorme, c'est trop ! Il doit y avoir quelque chose qui cloche. Quelque chose de systémique. J'ai donc essayé de comprendre pourquoi tant de gens sont anxieux et j'ai trouvé quelques réponses. Aujourd'hui, on va parler d'anxiété au 21<sup>e</sup> siècle.

(04 :14 à 07 :12 – Segment fictif) Lorsqu'on demande à Léonie de prendre la parole sur scène sans préparation, elle est visiblement anxieuse. Ce passage souligne la nature de l'anxiété en tant que blocage, empêchant une performance fluide. La foule, initialement enthousiaste, devient terne et silencieuse dans la perception de Léonie, amplifiant son

malaise<sup>8</sup>. Le discours de Léonie met en scène un exemple typique d'anxiété sociale, où l'individu se sent paralysé par le jugement potentiel des autres.

(07 :15 à 08 :54 – Segment documentaire ) Dans la même salle maintenant vide, Roy reprend son rôle de narrateur en expliquant que l'anxiété est un mécanisme biologique normal qui s'intensifie dans la société moderne. Cette partie du documentaire s'appuie sur une rhétorique scientifique pour légitimer le discours sur l'anxiété, en présentant ses formes cliniques (phobie, anxiété sociale, généralisée et trouble panique). Roy fait également référence à l'Institut Douglas, introduisant une dimension médicale au sujet.

Dans la nature, on est des animaux vulnérables. On n'a pas de griffes énormes, on ne peut pas voler ou courir à toute vitesse. Nos ancêtres ont trouvé une arme puissante : l'inquiétude. Ceci nous permet de tout prévoir, d'éviter les dangers et de rester en vie.

(08 :55 à 12 :28 – Segment fictif) La discussion entre Noah et Léonie sur la nature de son anxiété permet de plonger dans un discours introspectif. Léonie évoque ses peurs. Ce passage met en évidence un discours sur l'anxiété qui se fonde sur la peur de l'incertitude et le besoin de contrôle. Noah, représente une figure d'écoute sans comprendre la profondeur de l'anxiété de Léonie, illustrant un fossé entre les deux.

Ce n'est pas rationnel. C'est comme une boule qui est dans mon ventre et qui ne part pas. [...] Des fois c'est moins fort, des fois je ne la sens presque pas. T'sais comme l'autre jour quand on courrait pour aller chercher ta crème glacée. [...] Je ne la sens pas quand je suis avec ma famille, mes parents, mon chien. Quand on joue à des jeux de société, quand je danse, mais sinon, je la sens tout le temps. Ça commence dans ma tête, mes pensées s'accélèrent et je fais des liens qui n'existent pas. Ça me fait peur un peu.

(12 :29 à 16 :39 – Segment documentaire) Roy entame une réflexion sur les causes de l'anxiété. L'hérédité, l'éducation, la culture et les expériences traumatisantes sont évoquées. En marchant dans les rues de Montréal, Roy souligne que l'anxiété est indissociable de la culture contemporaine, marquée par une surcharge d'obligations et

---

<sup>8</sup> Présence d'une feintise de type *trucage visible* (la foule disparaît de l'écran un instant)

d'attentes. Ce discours sociétal sur l'anxiété met en exergue l'évolution des perceptions depuis les années 1980, lorsque les étudiants se sentaient moins submergés par leurs tâches.

(16 :40 à 41 :20 – Segment intermédiaire) Lorsque l'enseignant du cours interagit avec Roy, une nouvelle frontière est franchie entre le réel et le fictif. L'enseignant est interprété par un acteur soumis au script et obéissant à des normes de production. L'enseignant interroge Noah sur le choix de sa chemise bleue, soulignant comment des décisions anodines peuvent être sources de stress. Ce passage, avec sa tonalité ambiguë entre documentaire et fiction, met en lumière la pression implicite exercée par les institutions éducatives, contribuant à l'anxiété des jeunes.

Grosse question ! Je dirais que c'est un peu à cause du système limbique. C'est le cerveau émotionnel. L'hippocampe, l'hypothalamus et l'amygdale. C'est les zones du cerveau qui gèrent nos réactions et nos sentiments. En contrepartie, il y a le cortex préfrontal qui gère la pensée rationnelle. L'anxiété c'est une émotion. Ça l'air évident comme ça, mais il faut s'en souvenir.

Roy pose une question : « *Est-ce de la faute de l'école ?* ». Le discours critique ici se tourne vers les structures institutionnelles qui exacerbent la pression sur les individus.

Toujours au sein de ce segment intermédiaire, Noah, Léonie et des amis sont au bar. En *voix hors champ*, Roy mentionne : « *Heureusement que la modernité a des échappatoires* ». La discussion révèle de nouveaux aspects de l'anxiété, comme la peur de l'abandon et les tensions relationnelles. Roy est dans le même bar et se déplace en s'adressant à la caméra au sujet de l'existentialisme kierkegaardien. Il s'assoit au bar et commande un verre d'eau. Roy est apostrophé par un homme au bar qui souhaite discuter : « *C'est moi où je t'ai entendu parler d'existentialisme* ». Ils commencent une discussion sur l'anxiété.

Sur la route du retour, Léonie et Noah se brouillent et décident de rentrer chacun de leur côté. Ce passage dévoile une nouvelle dimension discursive de l'anxiété, soit l'hyperconnexion et la dépendance affective. Les silences, les absences de réponse aux messages, et les malentendus renforcent l'idée que la technologie amplifie les incertitudes. Roy revient sur le thème des réseaux sociaux, soulignant leur rôle dans l'augmentation du sentiment d'anxiété. En se tenant dos à dos avec Léonie, il incarne cette déconnexion

humaine que les réseaux sociaux amplifient. Dans un restaurant, Léonie et Noah décident de mettre un terme à leur relation. Émile est assis à la table du restaurant maintenant vide. Le documentariste récolte le témoignage d'une serveuse ayant vécu des périodes d'anxiété.

(41 :20 à 44 :16 – Segment fictif) Léonie pleure dans sa chambre. Elle reçoit un texto de Noah disant qu'il s'excuse et souhaite poursuivre leur relation. Léonie refuse.

(44 :17 à 49 :15 – Segment documentaire) Roy complète son documentaire sur scène simultanément à Léonie qui présente un numéro de danse devant une foule. Le documentariste et la personnage principale s'échangent l'écran. Roy revient sur certains arguments précédents et explique que l'anxiété est le moteur de la créativité. Pendant ce temps, Léonie poursuit son numéro de danse. Roy est assis dans la foule. Les acteurs et les figurants sont silencieux et regardent Léonie qui danse sur scène.

## LISTE DE RÉFÉRENCES

- Adorno, T. W. et Horkheimer, M. (1974). *La dialectique de la raison : fragments philosophiques* (É. Kaufholz-Messmer, trad.). Gallimard.
- Alonso, A. J., Colas-Blaise, M. et Estav S. V. (2024). Fiction et vérité, *Actes Sémiotiques*, 131(1) <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/8776>
- Antelava, N. (2025) The death of truth was by design, Dans *Perspective, Coda*, 14 janvier 2025. <https://www.codastory.com/disinformation/the-death-of-truth-was-by-design/>
- Arrivé, M. (2014). Le Cours de linguistique générale 100 ans après, *Recherches sémiotiques*, 34(1-2-3), 3–38. <https://doi.org/10.7202/1037144ar>
- Baudrillard, J. (1981). *Simulacres et simulation*, Galilée.  
[https://monoskop.org/images/9/90/BAUDRILLARD\\_Jean\\_-\\_1981\\_-\\_Simulacres\\_et\\_simulation.pdf](https://monoskop.org/images/9/90/BAUDRILLARD_Jean_-_1981_-_Simulacres_et_simulation.pdf)
- Barrette, P. (2012). Le dispositif télévisuel de la version québécoise de Tout le monde en parle, *tic&société*, 6(1). <http://journals.openedition.org/ticetsociete/1237>
- Bélanger, L. H. (1978). *Léo-Ernest Ouimet et les débuts du cinéma québécois*, VLB
- Bianchi, Ugo (1961). Le dualisme en histoire des religions, *Revue de l'histoire des religions* 159(1) [https://www.persee.fr/doc/rhr\\_0035-1423\\_1961\\_num\\_159\\_1\\_7599](https://www.persee.fr/doc/rhr_0035-1423_1961_num_159_1_7599)
- Bouffard, Caroline (2024) Être ado : Une émission pour apprivoiser l'adolescence, *Les As de l'info*, <https://lesasdelinfo.com/articles/2670/etre-ado-une-emission-pour-apprivoiser-l-adolescence>
- Bouffard, Caroline (2024) Être ado : Vivre son adolescence devant les caméras, *Le Soleil* <https://www.lesoleil.com/jeunesse/les-as-de-l-info/2024/01/16/emetre-adoem-vivre-son-adolescence-devant-les-camera-K4PGR7SI4NFD3MSQ7HMGK7NBYQ/>
- Brown, D. (1999). Des faux authentiques : Tourisme versus pèlerinage, *Terrain*, 33(1) <https://doi.org/10.4000/terrain.2713>
- Bruzzi, S. (2006). *New documentary: A critical introduction*, Routledge. <https://research-solution.com/uplode/book/book-59783.pdf>
- Bundze, A. (2024). Tendances de l'écoute de la télévision au Canada, *NLogic* <https://inspiration.nlogic.ca/fr/en/tendances-de-l%C3%A9coute-de-la-t%C3%A9l%C3%A9vision>

- Burke, P. (2009). *Cultural Hybridity*, Polity Press, <https://download.e-bookshelf.de/download/0003/7612/05/L-G-0003761205-0002330699.pdf>
- Cadot, Julien (2016) Bulles de filtrage : Il y a 58 millions d'électeurs pro-Trump et je n'en ai vu aucun, *Numerama* <https://www.numerama.com/tech/207428-bulles-de-filtrage-il-y-a-58-millions-delecteurs-pro-trump-et-je-nen-ai-vu-aucun.html>
- Casetti, F. et Odin, R. (1990). Télévision et mutations : De la paléo- à la néo-télévision, *Communications*, 51(1) <https://doi.org/10.3406/comm.1990.1767>
- Centre d'études sur les médias (2024). Publicité, *Centre d'études sur les médias* <https://www.cem.ulaval.ca/economie/donnees-financieres/publicite/>
- Chaiehloudj, W. (2018). Fake news et droit de la concurrence : réflexions au prisme des cas Facebook et Google, *Revue internationale de droit économique*, <https://doi.org/10.3917/ride.321.0017>
- Chandler, D. (2007). *Semiotics : The Basics*, Routledge.
- Charpentier, F. (2018). *F For Fake d'Orson Welles. Un essai sur l'art de démêler le « vrai » du « faux » en art*, *Raison présente*, 207(3), <https://doi.org/10.3917/rpre.207.0059>
- Chouikha, L. (1996). Daniel Dayan et Elihu Katz et la télévision cérémonielle, *Anthropologie et histoire en direct, Communication*, 19(1), <https://journals.openedition.org/communication/6241>
- Colomb, J. (1986) Chevallard (Yves). — *La Transposition didactique: du savoir savant au savoir enseigné*. In: *Revue française de pédagogie*, volume 76, 1986. pp. 89-91. [www.persee.fr/doc/rfp\\_0556-7807\\_1986\\_num\\_76\\_1\\_2401\\_t1\\_0089\\_0000\\_1](http://www.persee.fr/doc/rfp_0556-7807_1986_num_76_1_2401_t1_0089_0000_1)
- Combronde, C (2002). Esthétique et philosophie de l'art, *Repères historiques et thématiques*, De Boeck Supérieur. <https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.3917/dbu.ateli.2002.01.0065>
- Compagnon, A. (2001). Norme, essence ou structure ?, *Théorie de la littérature : la notion de genre*, (3), <https://www.fabula.org/compagnon/genre3.php>
- Coulomb-Gully, M. (2002). *Propositions pour une méthode d'analyse du discours télévisuel*, *Mots : Les langages du politique*, 70(3), <https://doi.org/10.4000/mots.9683>
- Corner, J. (1993). Genres télévisuels et analyse de la réception, *Hermès*, 11-12(1) <https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.4267/2042/15375>

- Cortès, J. (2008). *La Méthode d'Edgar Morin : Pistes de lecture*, *Synergies Monde* 4(1) <https://gerflint.fr/Base/Monde4/cortes.pdf>
- Craig, Robert T. (2015). *La communication en tant que champ d'études*, *Revue internationale de communication sociale et publique*, <http://journals.openedition.org/ricsp/274>
- Dantier, B. (2010). *Le monde, la connaissance et le comportement humain : Martin Heidegger, De l'essence de la vérité, Les classiques des sciences sociales*, [https://classiques.uqam.ca/collection\\_methodologie/heidegger\\_martin/essence\\_de\\_la\\_verite/essence\\_de\\_la\\_verite\\_texte.html](https://classiques.uqam.ca/collection_methodologie/heidegger_martin/essence_de_la_verite/essence_de_la_verite_texte.html)
- Demers, F. (2003). Sur l'historiographie de la télévision au Québec et le pesant récit de la Révolution tranquille, *Mens*, 3(2) <https://doi.org/10.7202/1024644ar>
- De Rosa, N. (2024). *L'IA n'a pas chamboulé l'élection américaine, mais elle a changé le rapport à la réalité*, Radio-Canada. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/2120725/intelligence-artificielle-campagne-electorale-etats-unis-trump-harris>
- De Simone, Frédérique (2024) Être ado : Filmés pendant cinq ans, 10 ados se dévoilent, *Journal de Montréal*. <https://www.journaldemontreal.com/2024/01/05/etre-ado-filmes-pendant-cinq-ans-10-ados-se-devoilent>
- De Simone, Frédérique (2024) Être ado : Filmés pendant cinq ans, 10 ados se dévoilent, *Journal de Montréal*, <https://www.journaldemontreal.com/2024/01/05/etre-ado-filmes-pendant-cinq-ans-10-ados-se-devoilent>
- Deusner, S. (2009) TV without a 4<sup>th</sup> wall : It's Garry Shandling's Show, *Washington Post* <https://www.washingtonpost.com/express/wp/2009/10/15/garry-shandling-show-dvd/>
- Dostie, Ali (2024) Être ado, devant les caméras, *Courrier du sud*, <https://www.lecourrierdusud.ca/etre-ado-devant-les-cameras/>
- Dulau, P. (2024a). Explorer le thème des frontières, Dans Pierre Dulau (dir.) *Explorer le thème des frontières par Pierre Dulau*, Ellipse. [https://www.editions-ellipses.fr/PDF/9782729863678\\_extrait.pdf?srsId=AfmBOooecqiTA6IoAAjrRo9wIaL2gNu7c7\\_16V2gzwYTCelO3CVRy094](https://www.editions-ellipses.fr/PDF/9782729863678_extrait.pdf?srsId=AfmBOooecqiTA6IoAAjrRo9wIaL2gNu7c7_16V2gzwYTCelO3CVRy094)
- Dulau, P. (2024b). *Le concept de frontière*, Ellipses. [https://www.editions-ellipses.fr/PDF/9782729863555\\_extrait.pdf](https://www.editions-ellipses.fr/PDF/9782729863555_extrait.pdf)
- Dulguerova, E. (2001). Compte rendu de : Pourquoi la fiction ? de Jean-Marie Schaeffer, *Cinemas*, 12(1), <https://doi.org/10.7202/024873ar>

- Dumas, Hugo (2005) Un gars, une fille et une marionnette, *La Tribune*  
[https://diffusion.banq.qc.ca/pdfjs-3.10.111-dist\\_banq/web/pdf.php/1exNLleTsOWfsHXN2fNA3g.pdf](https://diffusion.banq.qc.ca/pdfjs-3.10.111-dist_banq/web/pdf.php/1exNLleTsOWfsHXN2fNA3g.pdf)
- Dumas, H. (2017). Véro, on t'aime beaucoup, mais..., *La Presse*.  
<https://www.lapresse.ca/debats/chroniques/hugo-dumas/201703/13/01-5078435-vero-on-taime-beaucoup-mais.php>
- Dumas, Hugo (2024) On ramassera demain, un party chez Funk, comme en 2006, *La Presse* <https://www.lapresse.ca/arts/chroniques/2024-01-10/on-ramassera-demain/un-party-chez-funk-comme-en-2006.php>
- Durand-Bogaert, F. (1982). Du paraître au même dans *The Wings of the Dove*, Recherches anglaises et nord-américaines, (Dir.) Joseph Conrad, Henry James, Gertrude Stein, *Cultures savantes, cultures populaires*, 15(1),  
<https://doi.org/10.3406/ranam.1982.1097>
- Eco U. (1985). *La guerre du faux* [Trad. par M.Tanant] Paris, Grasset.
- Elmiger, D. (2019). Les genres récrits, *Glad* <http://journals.openedition.org/glad/1646>
- Fiske, J. (1987). *Television culture*, Routledge [https://www.erikclabaugh.com/wp-content/uploads/2014/08/Fiske\\_Active-Audiences.pdf](https://www.erikclabaugh.com/wp-content/uploads/2014/08/Fiske_Active-Audiences.pdf)
- Fontaine, H. (2016). Willing suspension of disbelief (Coleridge) et Secondary belief (Tolkien) : vers un merveilleux noir ?, *Éducation*,  
[https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01489735v1/file/fontaine\\_helene.pdf](https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01489735v1/file/fontaine_helene.pdf)
- Foucault, M. (1969). *L'archéologie du savoir*, Gallimard.  
[https://monoskop.org/images/b/b7/Foucault\\_Michel\\_L\\_archeologie\\_du\\_savoir.pdf](https://monoskop.org/images/b/b7/Foucault_Michel_L_archeologie_du_savoir.pdf)
- Frau-Meigs, D. (2019) *Les registres de la malinformation : le paradigme smart*, *La Documentation française* [<https://shs.cairn.info/faut-il-avoir-peur-des-fake-news--9782111456358-page-19?lang=fr>]
- Fremeth, H. (2015). Télévision, *Encyclopédie Canadienne*  
<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/television-1>
- Galipeau, Sylvia (2024) Être ado et grandir à l'écran, *La Presse*,  
<https://www.lapresse.ca/arts/television/2024-01-11/etre-ado-et-grandir-a-l-ecran.php>
- Garon-Carrier, J. (2020). *Vérité, pouvoir, subjectivation : la formalisation d'un système chez Michel Foucault* [Mémoire de maîtrise, Université Laval]. Corpus.  
<https://corpus.ulaval.ca>

- Gazagne, E. (2022). Le télétravail pour tester la performance de l'organisation et des ressources en place, Dans Savall, H. et Zardet, V. (dir.), *Menaces et opportunités du télétravail*. EMS <https://doi.org/10.3917/ems.savall.2021.02.0047>
- Gerbner, G., Gross, L., Morgan, M., et Signorielli, N. (1986). Living with television: The dynamics of the cultivation process. Dans J. Bryant & D. Zillman (dir.) *Perspectives on media effects*, Hillsdale, <https://guilboroughschoolmedia.wordpress.com/wp-content/uploads/2019/06/the-dynamics-of-the-cultivation-process.pdf>
- Gerbner, G., Gross, L., Morgan, M., et Signorielli, N. (1980) The Mainstreaming of America : Violence Profile, *Journal of Communication*, 30(3). <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.1980.tb01987.x>
- Girard, Mario (2022) Ardisson parle aux morts, *La Presse* <https://www.lapresse.ca/arts/chroniques/2022-05-03/hotel-du-temps/ardisson-parle-avec-les-morts.php>
- Greimas, A. J. (1970). Le contrat de véridiction, *Du sens II : Essais sémiotiques*, Seuil, p. [https://monoskop.org/images/3/3a/Greimas\\_Algirdas\\_Julien\\_Du\\_sens\\_II\\_essais\\_sémiotiques\\_1983.pdf](https://monoskop.org/images/3/3a/Greimas_Algirdas_Julien_Du_sens_II_essais_sémiotiques_1983.pdf)
- Groneberg, M. (2018). Le Gesamtkunstwerk et l'homme entier, *Essai sur l'actualité de l'art total, Études de lettre* <http://journals.openedition.org/edl/1081>
- Guezengar, A. (2017). De la propagande aux discours post-factuels : le rôle de la vérité dans la vie publique, *Les discours à l'ère de la post vérité*, HAL Science, <https://hal.science/hal-01899511/document>
- Guilé, J. (2013). Théories du genre ou identité sexuée ?, *Perspectives Psy*, 52(3). <https://doi.org/10.1051/ppsy/2013523217>
- Haesbaert, R. (2011). Hybridité culturelle, anthropophagie identitaire et transterritorialité, *Géographie et cultures*, 78(1) <http://journals.openedition.org/gc/607>
- Hébert, L. (2007). *Dispositifs pour l'analyse des textes et des images*, Presses de l'Université de Limoges. <http://www.signosemio.com/greimas/carre-veridictoire.asp>
- Henric, L. (2018). Le docufiction entre création originale et documentaire, *Spicilège*, 12(1) <https://doi.org/10.4000/rfsic.3537>
- Institut du Nouveau Monde (2024) Biographie d'Émile Roy [Consulté en ligne le 10/11/2024][ <https://inm.qc.ca/emile-roy>]

- Jacquinet, G. (1994). Le Documentaire, une fiction (pas) comme les autres, *Cinemas*, 4(2) <https://doi.org/10.7202/1001023ar>
- Jenkins, H. (2006). *Convergence culture: Where old and new media collide*, New York University Press <https://www.dhi.ac.uk/san/waysofbeing/data/communication-zangana-jenkins-2006.pdf>
- Jost, F. (1995). Le feint du monde, *Réseaux*, 13(72-73) [https://www.persee.fr/doc/reso\\_0751-7971\\_1995\\_num\\_13\\_72\\_2718](https://www.persee.fr/doc/reso_0751-7971_1995_num_13_72_2718)
- Jost, F. (1997). La promesse des genres, *Le genre télévisuel, Réseaux*, 15(81) [www.persee.fr/doc/reso\\_0751-7971\\_1997\\_num\\_15\\_81\\_2883](http://www.persee.fr/doc/reso_0751-7971_1997_num_15_81_2883)
- Jost, F. (1999). Introduction à l'analyse de la télévision, *Communication*, 22(1), Ellipses Éditions marketing, INA/De Boeck Université <https://journals.openedition.org/communication/4826>
- Jost, François (2000). La télévision du quotidien. Entre réalité et fiction, *Communication* 22(1), Ellipses Éditions marketing, INA/De Boeck Université <https://journals.openedition.org/communication/4826>
- Jost, F. (2004). Les mondes de l'image: entre fiction et réalité, HAL Science, [https://hal.science/hal-01796126v1/file/Les\\_mondes\\_de\\_limage\\_entre\\_fiction\\_et\\_re.pdf](https://hal.science/hal-01796126v1/file/Les_mondes_de_limage_entre_fiction_et_re.pdf)
- Jost, F. (2005). Des vertus heuristiques de l'intermédialité, *Intermédialité*, 6(1) <https://doi.org/10.7202/1005509ar>
- Jost, F. (2014). L'Empire du faux, *Cahiers de Narratologie* 26(1) <http://journals.openedition.org/narratologie/6830>
- Jost, F. (2017). *Comprendre la télévision et ses programmes (3<sup>e</sup> édition actualisée et augmentée)*, Focus Cinéma, Armand Colin.
- Juignet, P. (2015) Structuralisme et sciences humaines, *Philosophie, science et société* <https://philosciences.com/le-structuralisme>
- Juignet, P. (2017). De la postmodernité à la post-vérité, *Philosophie, science et société*, <https://philosciences.com/post-verite-propagande>
- Keyes, R. (2004). *The post-truth era: Dishonesty and deception in contemporary life*, Saint-Martin Press. <https://archive.org/details/posttrutheradish0000keye/page/n1/mode/2up>

- Kijak, E. (2019) Internet : Les deepfakes, comment ça marche ?, *France Info*  
[https://www.francetvinfo.fr/internet/reseaux-sociaux/facebook/internet-les-deepfakes-comment-ca-marche\\_3613893.html](https://www.francetvinfo.fr/internet/reseaux-sociaux/facebook/internet-les-deepfakes-comment-ca-marche_3613893.html)
- Krajewski, Jill (2024) The 25 Funniest Fictional Talkshow Hosts, *Vulture*  
<https://www.vulture.com/article/best-fictional-talk-show-hosts-ranked.html>
- Kristeva, J. (1969). *Dostoyevsky, or the Flood of Language*, (É. Jody Gladding)  
 Columbia University Press. <http://www.kristeva.fr/dostoyevsky-or-the-flood-of-language.html>
- Labarre, J. (2025). Les médias, les nouvelles technologies et le ressentiment dans l'élection présidentielle américaine de 2024, *Hermès – Cognition – Communication – Politique*. <https://hermes.hypotheses.org/9840>
- Lado, R. (1964). *Language Teaching : a scientific approach*, McGraw-Hill, New York
- Lahire, B. (2004). Individu et mélange des genres, *Réseaux*, 126(4)  
<https://shs.cairn.info/revue-reseaux1-2004-4-page-89?lang=fr>
- Lahire, B. (2006). Confusion ou mélange des genres ?, La culture des individus : Dissonances culturelles et distinction de soi, *La Découverte*. <https://www-cairn-info.proxy.bibliotheques.uqam.ca/La-culture-des-individus--9782707149282-page-637.htm>
- Lazar, J. (2001). Les médias dans la construction de la réalité, *Communication*, 20(2)  
<http://journals.openedition.org/communication/6526>
- Lehmann, A. et Martin-Berthet, F. (2018). Chapitre 2. Le signe linguistique. Lexicologie : Sémantique, morphologie et lexicographie (p. 25-32). Armand Colin. <https://shs-cairn-info.proxy.bibliotheques.uqam.ca/lexicologie--9782200622374-page-25?lang=fr>.
- Leroux, P. et Riutort, P. (2011) Les émission de divertissement : de nouveaux lieux de valorisation des petites phrases ?, *Communication & Langages*, 168(1).  
<https://doi.org/10.3917/comla.168.0069>
- Leroux, P. (2014) La politique, le journalisme et l'infodivertissement à la télévision québécoise, *Questions de communication*. 25(1)  
<https://journals.openedition.org/questionsdecommunication/9148?lang=en>
- Leveneur, L. (2006). *Du téléviseur au téléspectateur*, *Questions de communication* [En ligne], 10(1) <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/7723>

- Le Verre, J. (2012). Pour comprendre les médias de Marshall McLuhan : Analyse et contexte, Mame/Seuil, Points. [http://www.sietmanagement.fr/wp-content/uploads/2016/04/mcluhan\\_m\\_pour\\_comprendre\\_les\\_medias.pdf](http://www.sietmanagement.fr/wp-content/uploads/2016/04/mcluhan_m_pour_comprendre_les_medias.pdf)
- Lippmann, W. (1998). Public opinion, Transaction Publishers.  
[https://monoskop.org/images/b/bf/Lippman\\_Walter\\_Public\\_Opinion.pdf](https://monoskop.org/images/b/bf/Lippman_Walter_Public_Opinion.pdf)
- Lochard, G. (1990) Talkshow : De la radio filmée ?, *Communication et langages*, 86(4)  
<https://doi.org/10.3406/colan.1990.2266>
- Longtin, D. (2022). Analyse de discours, *Anthopen*  
<https://doi.org/10.47854/anthopen.v1i1.51225>
- Mailat, M. et Dauphin, S. (2008). De l'usage des réseaux sociaux, *Informations sociales*, 147(3) <https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.3917/inso.147.0004>
- Maingueneau, D. (2005). Manuel de linguistique pour les textes littéraires. Armand Colin. <https://fr.scribd.com/document/600940609/Maingueneau-Dominique-2010-Manuel-de-Linguistique-Pour-Les-Textes-Litteraires>
- Manovich, L. (2001). *The language of new media*, The MIT Press.  
[https://monoskop.org/images/b/b4/Manovich\\_Lev\\_The\\_Language\\_of\\_New\\_Media\\_2001.pdf](https://monoskop.org/images/b/b4/Manovich_Lev_The_Language_of_New_Media_2001.pdf)
- Marx, William (2024) Don Quichotte : Un livre magique car il nous invite à transfigurer la réalité, Dans *L'invité de 8h20*, *France Inter*  
<https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/l-invite-de-8h20/l-invite-de-8h20-du-we-du-vendredi-26-avril-2024-5274040>
- McIntyre, Lee (2018). *The Post-Truth Era*, The MIT Press, 27(1)  
<https://web.mit.edu/allanmc/www/mcluhan.mediummessage.pdf>
- Méchoulan, É. (2003). Intermédialités : le temps des illusions perdues, *Intermédialités*, 1(1) <https://doi.org/10.7202/1005442ar>
- Metz, Christian. (2016). Théorie de la communication versus le structuralisme : Sur la notion de communication, *Mise au point*, 8(1),  
<http://journals.openedition.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/map/2121>
- Meir, D. (2020). Les Frontières au-delà des cartes, *Sécurité, migration, mondialisation*  
<https://doi.org/10.3917/lcb.meier.2020.01>
- Mittell, Jason (2003). Audiences Talking Genre: Television Talk Shows and Cultural Hierarchies, *Journal of Popular Film and Television*, 31(1)  
<https://justtv.wordpress.com/wp-content/uploads/2007/03/talk-shows.pdf>

- Müller, J. (2000). Intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire, *Cinémas*, 10(2-3) <https://www.erudit.org/en/journals/cine/2000-v10-n2-3-cine1881/024818ar.pdf>
- Müller, J. (2006). Vers l'intermédialité. Histoires, positions et options d'un axe de pertinence, *Média Morphoses*, 16(1) <https://doi.org/10.3406/memor.2006.1138>
- Nadaud-Albertini, N. (2017). Télé réalité, Dictionnaire encyclopédique et critique des publics <http://publictionnaire.humanum.fr/notice/telerealite/>
- Napoli, P. M. (2011). *Audience Evolution: New Technologies and the Transformation of Media Audiences*, Columbia University Press. <http://www.jstor.org/stable/10.7312/napo1503>
- Neveu, É. (2003) De l'art (et du coût) d'éviter la politique, La démocratie du talk-show version française, *Réseaux*, 118(2) <https://shs.cairn.info/revue-reseaux1-2003-2-page-95?lang=fr>
- Paré, É. (2025). Groupe TVA supprime une trentaine de poste, *La Presse*. <https://www.lapresse.ca/arts/television/2025-05-21/groupe-tva-supprime-une-trentaine-de-postes.php>
- Paré, É. (2024). Le déclin inexorable des chaînes spécialisées, *Le Devoir* <https://www.ledevoir.com/culture/ecrans/807102/ecrans-declin-inexorable-chaines-specialisees>
- Payant, R. (1986). *La force des formes, Vidéo et télévision*, *Études française*, 22(3) <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/1986-v22-n3-etudfr1667/036903ar/>
- Peers, F., et Harada, S. (2015). Radiodiffusion et télédiffusion, *Encyclopédie Canadienne*. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/radiodiffusion-et-telediffusion>
- Plante, Emmanuelle (2024) Cinq questions à Patrice Ouimet, réalisateur d'On ramassera demain, *Journal de Montréal* <https://www.journaldemontreal.com/2024/01/28/cinq-questions-a-patrice-ouimet-realisateur-don-ramassera-demain>
- Pouivet, R. (2017) *Les origines de la post-vérité chez les intellectuels français*, Dans *The Conversation*, Université de Lorraine [Consulté en ligne le 10/10/2024][<https://theconversation.com/les-origines-de-la-post-verite-chez-les-intellectuels-francais-82994>
- Rastier, F. (2025) *Biographie d'Algirdas Julien Greimas*, Dans *Encyclopédie*, Universalis. <https://www.universalis.fr/encyclopedie/aljirdas-julien-greimas/>

- Revault d'Allonnes, M. (2018). La faiblesse du vrai : Ce que la post-vérité fait à notre monde commun. Points. <https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.3917/ls.revau.2018.01>
- Ringbom, H. (1994). *L'encyclopédie du langage et de la linguistique*, Ed. R.E. Asher, Pergamon Press.
- Ripoll, É. (2020). L'Ut pictura poesis en question : ambivalences de la couleur chez Diderot et Lessing, Dans Andréane Audy-Trottier (éd.) *Ut pictura poesis : dialogue entre les arts à l'époque moderne (XVe-XVIIIe siècles)*, Hermann <https://shs.cairn.info/ut-pictura-poesis-dialogue-entre-les-arts-a-l-epoq--9791037003362-page-63?lang=fr>
- Robert-Demontrond, P. (2011). Le Zeitgeist des décroissants : continuités historiques et diversité idéologique d'un mouvement d'anticonsumption, *Perspectives culturelles de la consommation*, 1(1) [https://www.researchgate.net/publication/280889445\\_Le\\_Zeitgeist\\_des\\_decroissants\\_continuites\\_historiques\\_et\\_diversite\\_ideologique\\_d'un\\_mouvement\\_d'anticonsumption](https://www.researchgate.net/publication/280889445_Le_Zeitgeist_des_decroissants_continuites_historiques_et_diversite_ideologique_d'un_mouvement_d'anticonsumption)
- Rochette, É. (2010) *Le comportement communicationnel des politiciens à Tout le monde en parle*, [Mémoire de maîtrise, Université Laval] Corpus. <https://www.erudit.org/fr/theses/laval/2011/?page=15>
- Rutherford, P. (2015). Programmation télévisuelle, *Encyclopédie Canadienne*, <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/programmation-televisuelle>
- Rutily, A. et Spitz, B. (2006). Les nouveaux enjeux de la révolution numérique, *Hermès*. 44(1) <https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.4267/2042/24005>
- Schaeffer, J.M. (2000). Système, histoire et hiérarchie : le paradigme historiciste en théorie de l'art, Dans G. Roque (dir.), *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, Éditions Jacqueline Chambron
- Sebillotte-Cuchet, V. (2012). Régimes de genre et Antiquité grecque classique (Ve-IVe siècles avant J.-C.), *Annales, Histoire, Sciences Sociales*, 67(3). <https://shs.cairn.info/revue-Annales-2012-3-page-573?lang=fr>
- Segré, G. (2009) Loft Story et la fin d'un monde : Discours sur une société en mutation, *Ethnologie française*, 39(3) <https://shs-cairn-info.proxy.bibliotheques.uqam.ca/revue-ethnologie-francaise-2009-3-page-521?lang=fr&ref=doi>
- Sirois-Trahan, Jean-Pierre (2021) Il y a 125 ans aujourd'hui : La légende de L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat, *Le Soleil* <https://www.lesoleil.com/2021/01/25/il->

- y-a-125-ans-aujourd'hui--la-legende-de-larrivee-dun-train-en-gare-de-la-ciotat-3edca09ac24f7a8f6b2205d5724d9c44/
- Spyker, J. (2020). *The Larry Sanders Show : The show that influenced modern comedy*, Lethbridge Campus Media. <https://lethbridg-campusmedia.ca/the-larry-sanders-show-the-show-that-influenced-modern-comedy/>
- Stevens, A. et O'Donnell, M. (2020). *The Microgenre : A Quick Look at Small Culture*, Bloomsbury Publishing. <https://www.bloomsbury.com/us/microgenre-9781501345807/>
- Théâtre du Rideau-Vert (1985). Chacun sa vérité de Luigi Pirandello, *Revue théâtre*, 24(3) [https://www.rideauvert.qc.ca/app/uploads/2021/02/prog\\_chacun-sa-verite.pdf](https://www.rideauvert.qc.ca/app/uploads/2021/02/prog_chacun-sa-verite.pdf)
- Thöer, C., Boisvert, S., Niemeyer, K. (2022). La télévision à l'ère des plateformes : Quels enjeux et opportunités pour l'industrie de l'audiovisuel et les publics ?, *Questions de communication*, 41(1) <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.29183>
- Troubé, S. et Guénoun, T. (2020). Post-vérité, complots, fake news : d'une fictionnalisation de la vérité au mythe de la facticité, *Cahiers de psychologie clinique*, 55(2) <https://shs-cairn-info.proxy.bibliotheques.uqam.ca/revue-cahiers-de-psychologie-clinique-2020-2-page-165?lang=fr&ref=doi>
- Tubella, I. (2005). Television and Internet in the Construction of Identity, Dans (éd.) Manuel Castells et Gustavo Cardoso, *The Network Society: From Knowledge to Policy*, Washington, Johns Hopkins Center for Transatlantic Relations <https://www.dhi.ac.uk/san/ways-of-being/data/communication-zangana-castells-2006.pdf>
- Tudoret, P. (2007). La Paléo-Télévision : une nouvelle fenêtre sur le monde, *L'ambivalence du mythe de l'ORTF*, *Quaderni*, 65(1) <https://doi.org/10.3406/quad.2007.1832>
- Todorov, Tzvetan. (1966). Les catégories du récit littéraire. Dans *Communications*, *Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*, 8(1). <https://doi.org/10.3406/comm.1966.1120>
- Todorov, Tzvetan. (1972). *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Editions du Seuil, p. 444-447.
- Uricchio, W. (2009). Télévision : l'institutionnalisation de l'intermédialité, Dans M. Berton et A.-K. Weber (dir.), *La télévision du téléphoscope à YouTube*, Lausanne, Éditions Antipodes, [http://web.mit.edu/uricchio/Public/pdfs/pdfs/Television\\_L'institutionnalisation.pdf](http://web.mit.edu/uricchio/Public/pdfs/pdfs/Television_L'institutionnalisation.pdf)

Valadier, P. (2001). La mondialisation et les cultures, *Études V*, 395(11)  
<https://shs.cairn.info/revue-etudes-2001-11-page-505?lang=fr>

Vella, C. (2012). La révolte est-elle le propre de l'Homme ?, *Humanisme*, 295(1)  
<https://doi.org/10.3917/huma.295.0075>