

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA SITCOM MOCKUMENTAIRE, UNE FICTION PAS COMME LES AUTRES

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR
VANESSA COMPÈRE

JUIN 2016

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.07-2011). 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

Après trois années de doute, de joie, d'angoisse, de remises en question et d'euphorie, nous sommes finalement arrivée à compléter ce mémoire de maîtrise. Je dis nous, car même si c'est mon nom qui figure sur la page couverture, ce travail n'aurait jamais pu voir le jour sans l'apport de plusieurs personnes qui ont joué des rôles essentiels dans son élaboration. Je souhaite donc prendre le temps de les remercier.

En tout premier lieu, je me dois de remercier Pierre Barrette, qui à titre de directeur, a agi comme guide tout au long du processus de création de ce mémoire. Sa grande disponibilité, ses idées et son soutien m'ont permis de voir la lumière au bout du tunnel, en plus de me rassurer lors des inévitables moments d'angoisse. Je tiens aussi à remercier les membres du jury, Diane Poitras et Loïc Guyot, qui ont accepté de me lire et ont su me proposer des pistes à explorer pour améliorer mon travail.

Je tiens aussi à remercier mes parents, Nicole et Jacques, pour leur soutien de tous les instants autant d'un point de vue financier que psychologique. Leur confiance inébranlable en mes moyens aura su me porter tout au long de l'écriture du mémoire. Je n'oublie pas non plus les nombreuses conversations sur la télévision avec ma sœur, Mélissandre, qui alimenté ma réflexion. Elle a su m'épauler à travers les creux de vague. Finalement, je tiens à remercier mes amis proches qui par leurs phrases d'encouragement m'ont permis d'arriver à compléter ce mémoire. Un merci particulier à Soraya qui m'a endurée dans les moments plus sombres et qui a su me sortir de la noirceur grâce à sa grande écoute et ses bons mots.

À vous tous, je dois un de mes plus beaux accomplissements. Je vous en serai éternellement reconnaissante!

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	v
RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
LA TÉLÉVISION ET LE MOCKUMENTAIRE.....	5
1.1 Problématique et question de recherche.....	5
1.1.1 La télévision du réel, la fiction télévisuelle et l'hybridité.....	6
1.1.2 La forme mockumentaire	10
1.1.3 La question de recherche.....	15
1.2. Le cadre théorique.....	15
1.2.1 Réalité, documentaire, fiction	15
1.2.2 La théorie des genres de François Jost.....	18
1.2.3 L'ère post-documentaire et la post télévision	22
1.3 La méthodologie.....	27
1.3.1 Le choix d'une analyse sémio-pragmatique.....	27
1.3.2 Le corpus.....	30
1.3.3 Grille analytique.....	32
CHAPITRE II	
OBSERVATION ET ANALYSE.....	34
2.1 <i>Parks and Recreation</i>	34
2.1.1 Présentation de l'épisode analysé ainsi que les principaux extraits.....	34
2.1.2 La création d'un faux-documentaire	35
2.1.3 Références et commentaires sur le contenu télévisuel.....	37
2.1.4 <i>Parks and Recreation</i> et le réel.....	40

2.1.5 Les marques de l'énonciation.....	42
2.2 <i>Arrested Development</i>	44
2.2.1 Présentation de l'épisode analysé ainsi que les principaux extraits.....	44
2.2.2 Création d'un faux docu-soap.....	45
2.2.3 Références et commentaires sur le contenu télévisuel.....	47
2.2.4 <i>Arrested Development</i> et le réel.....	50
2.2.5 Les marques de l'énonciation.....	52
2.3 <i>Tout sur moi</i>	53
2.3.1 Présentation de l'épisode analysé ainsi que les principaux extraits.....	53
2.3.2 Création d'une fausse télé-réalité.....	54
2.3.3 Références et commentaires sur le contenu télévisuel.....	55
2.3.4 <i>Tout sur moi</i> et le réel.....	56
2.3.5 Les marques de l'énonciation.....	58
2.4 Synthèse préliminaire.....	59
CHAPITRE III	
SYNTHÈSE DES RÉSULTATS.....	65
3.1 Le discours mockumentaire à l'intérieur du médium télévisé.....	65
3.1.1 Légitimation au niveau artistique.....	67
3.1.2 Légitimation au niveau informatif.....	68
3.2 L'effet de réel et le mockumentaire.....	70
3.3 Les modes d'énonciation et le public.....	73
3.3.1 Les modes d'énonciation ludique et authentifiant.....	74
3.3.2 La notion de public.....	77
3.4 Conclusions partielles.....	81
3.4.1 Émancipation de la sitcom de la forme mockumentaire.....	81
CONCLUSION.....	84
BIBLIOGRAPHIE.....	88

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1.2 Le triangle des genres de Jost et la pyramide des genres.....	26
2.1 Bandeau des problèmes techniques.....	39
2.2 Main du caméraman qui couvre les seins de Kitty	49
2.3 Générique de <i>Tout sur moi</i>	57
3.3 Les modes d'énonciation et le réel.....	74

RÉSUMÉ

Dans ce travail de mémoire, il sera question du phénomène télévisuel contemporain des sitcoms mockumentaires. Ce type d'émissions hybrides, qui présentent un contenu fictionnel en utilisant les techniques des émissions de la non-fiction, vient souligner le rapport nouveau qui s'instaure entre fiction et documentaire à l'intérieur du médium de la télévision. Effectivement, les frontières entre la forme documentaire et fictionnelle tendent à se dissiper avec le réel qui devient omniprésent dans la fiction. Pour notre analyse, nous avons choisi d'utiliser la théorie sémio-pragmatique pour bâtir une grille d'analyse autour de trois axes, soit la relation de la sitcom mockumentaire avec le médium télévisuel, le réel et le public. Dans ce travail de recherche, nous avons pu déterminer que ces émissions proposent un contenu purement télévisuel par leur combinaison entre le fictif, le ludique et l'informatif. De plus, elles contribuent à l'augmentation du nombre d'émissions de qualité, grâce entre autres à leur désir d'aller à contre-sens des conventions de la sitcom en proposant un contenu hautement subversif et moderne.

Mots-clés : énonciation, fiction, hybridité, mockumentaire, réel, sitcom, télévision.

INTRODUCTION

La télévision se trouve à la croisée des chemins. Tirillée entre des visées commerciales et artistiques, elle semble maintenant de plus en plus associée à ces dernières. Effectivement, les dernières années signalent un changement dans la manière dont la télévision est perçue. Elle est de plus en plus considérée comme un lieu pouvant produire des émissions de qualité et attire maintenant un public, qui d'antan lui préférait le cinéma. Les émissions de qualité foisonnent et deviennent des incontournables pour toute personne ayant un intérêt pour les images filmées.

Le changement qui s'opère ne se trouve pas uniquement dans le contenu, mais dans la manière dont on l'analyse. Traditionnellement, la télévision était analysée d'un point de vue sociologique. On se questionnait, par exemple, sur l'impact des images sur les enfants ou sur l'aspect socialisant du petit écran, qui réunissait la famille autour de la seule grosse boîte rectangulaire flanquée d'antennes se trouvant dans le foyer. Ce type d'analyse se trouve à perdre du galon, d'abord parce que les modes de réception ne sont plus les mêmes. Non seulement les écrans sont devenus plus minces et nombreux à l'intérieur des domiciles familiaux, mais on compte aussi l'apparition des *Netflix*, *Amazon*, *Hulu* et autres sites du genre et sur l'invention de l'enregistreur. Ces nouveautés ont permis aux spectateurs de regarder plus facilement leurs émissions et ce, au moment qui leur convienne, sans avoir à syntoniser la chaîne en direct. De

plus, il est devenu plus courant de faire des analyses formelles des séries télévisées puisque l'on reconnaît maintenant ses visées artistiques.

Nous estimons qu'au cœur de cette transformation dans la perception de la télévision se trouve un double mouvement qui tend à se généraliser : l'informatif devient plus divertissant et la fiction se fait de plus en plus sérieuse.¹ Avec ces mélanges, il est possible d'observer un accroissement des œuvres qui combinent *sérieux* et *divertissement*. Et c'est de là que l'intérêt de la recherche naît. Nous désirions donc nous arrêter sur un type d'œuvre purement télévisuelle, née dans les dernières années et qui témoigne de cette nouvelle réalité.

Notre choix s'est arrêté sur la sitcom mockumentaire. La sitcom est souvent snobée par les analyses formelles. Lorsque l'on discute de la transformation de la fiction télévisée, les exemples qui sont donnés sont principalement ceux des séries dites *lourdes* qui ont vu le jour sur la chaîne HBO, comme les *Sopranos* et *Six Feet Under* et qui ont fait leur chemin sur d'autres chaînes câblées comme AMC (*Breaking Bad*, *Mad Men*) et même à l'intérieur des chaînes généralistes, telle que *Hannibal* à NBC. Les émissions comiques sont plus communément perçues comme étant peu innovantes et suivant une formule toute faite. Nous voulions donc témoigner de ces nouvelles sitcoms qui sortent des sentiers battus en utilisant des façons de faire issues du monde de la non-fiction.

Ce contexte de foisonnement, où la télévision ne cesse de fluctuer, de se mouvoir, d'innover, est propice à un questionnement sur le médium. Quelles raisons expliquent ce renouveau télévisuel? Comment la sitcom mockumentaire en est-elle venue à se tailler une place à l'intérieur des émissions de qualité? Pourquoi les sitcoms

¹ Nathalie Perreur, «La néo-série, arène d'évaluation culturelle d'une société américaine en crise», *Réseaux*, no 165, (2011), p.83.

mockumentaires ont vu le jour? Comment peut-on expliquer leur multiplication? De quelle manière l'usage des codes de la non-fiction vient changer la perception du téléspectateur? De quelle manière l'utilisation d'éléments de réel à l'intérieur des prémisses de ces émissions vient modifier le rapport du téléspectateur avec l'œuvre et la réalité?

Donc, dans ce mémoire, nous désirons procéder à une analyse de trois sitcoms contemporaines de type mockumentaire pour mieux comprendre les dynamiques qui y opèrent. Pour ce faire, nous avons choisi de diviser le travail en trois parties principales. Dans le premier chapitre, il est question du contexte télévisuel dans lequel les sitcoms mockumentaires sont nées. Nous présenterons par la suite notre question de recherche ainsi que les concepts qui sont au cœur de notre analyse, soit les notions de réalité, de documentaire et de fiction. Nous introduirons les théories de François Jost, John Corner et Hervé Glevarec qui constituent les pierres d'assise de ce travail. Puis, nous exposerons les raisons pour lesquelles nous avons opté pour une analyse sémio-pragmatique. Finalement, nous présenterons notre grille analytique, ainsi que les œuvres qui seront analysées.

Dans le second chapitre, nous procéderons à l'analyse successive des œuvres choisies, soit *Parks and Recreation*, *Arrested Development* et *Tout sur moi*. Nous présenterons les épisodes choisis et analyserons les relations qu'entretiennent ces émissions avec le médium télévisuel, le réel et le public. Nous utiliserons entre autres comme outil les notions d'effet de réel de Glevarec et de marques de l'énonciation de Christian Metz. Finalement, nous ferons une synthèse préliminaire des résultats obtenus à l'intérieur de ce chapitre.

Dans le troisième chapitre, nous présenterons une synthèse plus globale de nos résultats, en s'appuyant un peu moins sur les émissions en tant que telles, mais sur le phénomène général de la sitcom mockumentaire. Nous nous intéresserons donc au

discours mockumentaire, à l'effet de réel à l'intérieur de la forme mockumentaire et aux modes d'énonciation. Nous concluons cette section avec nos conclusions partielles et un retour sur notre question de recherche.

CHAPITRE I

TÉLÉVISION ET MOCKUMENTAIRE

1.1 Problématique et question de recherche

La combinaison entre le mode de discours issu du réel et le mode de discours fictionnel se trouve à être sans cesse renouvelée à l'intérieur du médium de la télévision contemporaine. Le cadre télévisuel est particulièrement propice à ce type de mélanges et d'expérimentations.² Muriel Hanot note dans son livre *Télévision, réalité ou réalisme?* que

«Par exigence et attraction purement narratives, ces deux principaux modes de récit s'entrecroisent régulièrement, empruntent l'un à l'autre, passant indifféremment sur un même continuum, de la fiction réaliste à la réalité fictive, créant ici et là de subtils mélanges qui se caractérisent à la fois par l'enchaînement indifférencié des émissions dans les grilles programmes et par le développement accru d'émissions mixtes»³

La télévision d'antan offrait des repères clairs qui permettaient aux spectateurs de différencier facilement les divers contenus offerts à travers des consignes claires.⁴ À cet effet, la grille horaire jouait un rôle-clé, indiquant rapidement au public à quel type d'émissions il serait exposé. Francesco Casetti et Roger Odin ajoutent dans le texte «De la paléo- à la néo télévision» que «Publiée dans la presse écrite, cette grille permet au spectateur de faire son choix et de se préparer à effectuer les opérations de

² Craig Hight, *Television Mockumentary : Reflexivity, Satire and a Call to Play*, (Manchester et New York : Manchester University Press, 2011), p.84.

³ Muriel Hanot, *Télévision, réalité ou réalisme? Introduction à l'analyse sémio-pragmatique des discours télévisuels*, (Paris : De Boeck, 2001), p.7.

⁴ Francesco Casetti et Roger Odin, «De la paléo- à la néo-télévision : approche sémio-pragmatique», *Communications*, no 51, (1990), p.10.

production de sens et d'affect liées au contrat de communication à l'émission choisie.»

1.1.1 La télévision du réel, la fiction télévisuelle et l'hybridité

La télévision du réel se caractérise par un but précis, soit celui d'informer et d'éduquer. Il s'agit d'offrir une culture générale commune aux spectateurs sur des sujets socio-historico-culturels tout en les gardant rivés à leurs sièges. De cette manière, il est possible de concevoir, comme le fait Hanot, que «le contrat [à la base de la télévision du réel] se fonde sur un double principe : le plaisir et le sérieux.»⁵

Il était assez facile de la distinguer de la télévision de fiction. Sur le plan visuel, la réalité présentée a souvent une apparence brute et authentique. Cela s'explique d'abord par la qualité de l'image télévisuelle qui est moindre que l'image cinématographique. Des éléments techniques viennent aussi renforcer ce sentiment. La caméra à l'épaule crée un sentiment d'*urgence* et donne une impression d'*immédiateté* aux images. La caméra à l'épaule est devenue synonyme de «plus près du réel» et, donc, le spectateur associe le contenu présenté à une authenticité accrue. À cela s'ajoute les longs plans séquence et la prise de son qui confèrent aux images un aspect naturel et vrai.⁶ Cette impression ne fait que s'intensifier avec la capacité qu'a la télévision de produire un contenu et de le diffuser immédiatement.⁷ Presque toutes les émissions de la télévision du réel sont chargées de cette qualité, et ce même lorsqu'elles ne sont pas diffusées en direct.

La télévision du réel peut aussi donner l'impression de présenter la réalité sans médiation. Ces émissions s'adressent souvent directement au public⁸, nous poussant à

⁵ M. Hanot, *op.cit.*, p.6.

⁶ C. Hight, *op.cit.*, p. 90.

⁷ *Ibid.*, p.77.

⁸ *Ibid.*, p.90.

croire que la distance est abolie en créant un sentiment de proximité. Un lien s'établit entre celui qui prend la parole (animateur, speakerine, intervenant, etc.) et le spectateur.

Il est possible d'observer plusieurs transformations dans les techniques employées par les producteurs de la télévision du réel, puisqu'ils ont dû s'adapter aux nouvelles contraintes du médium. L'offre télévisuelle se voit bonifiée par la multiplication des chaînes, entraînant une plus forte compétitivité. Les émissions doivent maintenant se battre pour réussir à capter et surtout à maintenir l'attention de leur public. Parmi les stratégies employées, l'emprunt à l'esthétique et aux méthodes de la fiction est l'une des plus communes.

Pour leur part, les émissions de la télévision de fiction ont en commun de reposer sur un script ou un scénario, de recourir à la mise en scène et à des acteurs qui interprètent des personnages. Elles reposent presque toujours sur la création d'un univers vraisemblable. Même si les règles de cet univers peuvent différer des nôtres (présence de superhéros, de vampires ou autres éléments surnaturels), il n'en demeure pas moins qu'elles utilisent souvent des éléments du réel pour asseoir leurs prémisses et permettre au spectateur d'entrer plus facilement dans leur monde.

La fiction télévisuelle privilégie habituellement un mode d'énonciation qui ne tient pas compte du spectateur sur le plan narratif. L'univers est clos, faisant du spectateur un être omniscient, placé hors du récit.⁹ Lorsqu'il y a un narrateur dans l'oeuvre, il est plutôt rare de le voir s'adresser directement au spectateur. Ainsi, la narration prend fréquemment forme à un niveau intra-diégétique, sous forme d'un journal intime par exemple.

⁹ Roger Odin, *De la fiction*, (Bruxelles : De Boeck Supérieur, 2000), p.11.

La fiction télévisuelle est issue de la tradition des arts de la scène et du cinéma. C'est d'ailleurs à ses prédécesseurs qu'elle doit les téléfilms et télé-théâtres. Sur le plan du contenu, elle emprunte à la radio la possibilité d'offrir un contenu sériel. C'est un élément important pour fidéliser le spectateur. Les séries dramatiques misent sur des intrigues de longue haleine, alors que les séries comiques misent plutôt sur la familiarité des personnages pour créer un rendez-vous immanquable pour son public.

Dans le paysage télévisuel actuel, les modes fictionnel et documentaire s'entrechoquent pour produire du contenu hybride. La télévision du réel tend à dramatiser son contenu pour mieux accrocher les spectateurs. Ainsi, on retrouve de plus en plus de reconstitutions et de gros plans pour que le spectateur puisse développer un lien émotif avec le sujet. C'est sans oublier l'usage d'une narration plus subjective qui rend le sujet plus humain. Geneviève Jacquinot, dans son texte *Le documentaire, une fiction (pas) comme les autres*, témoigne des effets de l'inclusion de la fiction dans le documentaire : « [...] cette simulation subjective en quelque sorte – loin de nous éloigner du «témoignage du monde», en renforce la véracité, en accroissant notre relation émotionnelle au personnage réel, et nous donne à sentir sinon à comprendre sa souffrance.»¹⁰

Bien sûr, ces méthodes avaient déjà été employées auparavant, mais elles semblent se systématiser. À cela, il faut aussi ajouter un changement dans le rythme et les techniques de montage, encore une fois empruntés à la fiction, ce qui a pour effet d'accélérer le tempo, dynamiser le contenu et créer un récit plus accrocheur. De plus, les sujets choisis deviennent plus sensationnels et farfelus. John Caldwell, dans son texte *Prime-Time Fiction Theorizes the Docu-Real*, dira d'ailleurs qu'on assiste à

¹⁰ Geneviève Jacquinot, «Le documentaire, une fiction (pas) comme les autres», *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 4, no 2, (1994), p.6.

«l'émergence d'une programmation axée sur des sujets exotiques, pervers, violents et voyeuristes»¹¹, programmation qui réussit à captiver le public.

Cette tendance à offrir un contenu hybride trouve son apothéose dans des émissions de type *omnibus* qui mélangent divers modes de discours. La télé-réalité est d'ailleurs exemplaire de ce phénomène, qui n'est ni purement fictive, ni purement documentaire, mais navigue plutôt entre les deux. Mettant en scène des personnes réelles, la télé-réalité peut prendre diverses formes. Les plus répandues demeurent les compétitions de talent, les émissions pour trouver l'amour ou celles qui suivent la vie de personnes, de célébrités ou de familles atypiques. La présence de la télé-réalité a commencé à s'intensifier durant les années 1990.¹² Sa grande popularité auprès du public et son coût de production relativement faible par rapport aux autres offres télévisuelles ont contribué à son essor. Elle est devenue un incontournable pour une majorité des chaînes, en plus de provoquer la création de canaux qui diffusent presque exclusivement ce type de contenu.

La fiction n'est pas en reste dans cette tendance, offrant elle aussi un contenu mixte. Plusieurs émissions fictionnelles sont tellement confondantes de réalité que l'on ne peut s'empêcher de se demander si elles font partie de la télévision du réel. Certaines d'entre elles reprennent dans leur intégralité la facture visuelle d'un documentaire. D'autres choisissent certains éléments comme la caméra à l'épaule ou plus de scènes d'extérieurs qui correspondent à notre monde, par exemple.

Le réel s'immisce de plus en plus dans le contenu des émissions fictionnelles. Il est devenu commun de retrouver de *vraies* personnes jouant leur *propre rôle*, amenant le spectateur à se questionner sur le niveau de fiction de l'œuvre. Cette tendance prend

¹¹ John Caldwell, «Prime-Time Fiction Theorizes the Docu-Real», *Dans Reality Squared, Televisual Discourse on the real*, (New Brunswick et Londres : Rutgers University Press, 2002), p.261.

¹² Annette Hill, *Reality TV, Audiences and Popular Factual Television*, (New York : Routledge, 2005), p.14.

racine à l'intérieur d'une réalité plus large soit celle de l'autofiction, qui se trouve à être présente à l'intérieur de plusieurs média. Tout d'abord littéraire, le phénomène s'est trouvé un lieu qui lui a permis de faire peau neuve, puisque l'on commençait à ressentir un essoufflement dans son usage dans les livres.¹³ De plus, les faits du monde réel font leur apparition de façon plus marquée, diminuant la distance ressentie entre la fiction et le monde réel. C'est particulièrement le cas des «mockumentaires», qui sont de plus en plus présents sur nos petits écrans.

1.1.2 La forme mockumentaire

Définir le mockumentaire peut s'avérer fastidieux, et ce malgré une littérature qui s'est bonifiée au cours des dernières années. En fait, même dans sa terminologie, l'expression mockumentaire ne sait faire pleinement l'unanimité. *Fake documentary*, *mock-documentary* et *docufictions* sont quelques-uns des termes aussi employés pour définir le phénomène. Dans le cadre de ce travail, nous avons décidé de nous ranger derrière le terme «mockumentaire» proposé par Craig Hight, auteur de plusieurs livres sur le sujet, puisqu'il offre la définition du terme qui nous semble la plus complète et la plus cohérente.

Hight, dans son livre *Television Mockumentary : Reflexivity, Satire and a Call to Play* propose de s'en remettre à trois axes précis pour définir le mockumentaire, axes qu'il reprend à Bill Nichols, un des plus importants théoriciens du documentaire. Ainsi, pour Hight, le mockumentaire est un discours qui se réapproprie les codes et les conventions des textes issus du spectre de la non-fiction - incluant les hybrides - par l'entremise de la parodie ou de la satire. Il précise:

«Central to any mockumentary text is the relationship which is established with the specific form or forms which it appropriates, and while in a broader

¹³ Fabienne Dumontet, «Les succès contestés de l'autofiction», *Le Monde*, 25 mars, 2010.

sense we could say that mockumentary is thus 'parasitic' it is also inherently reflexive, offering a potential subversion of the very forms it references.»¹⁴

Le mockumentaire est apte à déclencher chez le spectateur une lecture à plusieurs niveaux et à susciter des réflexions sur la non-fiction.¹⁵ Pour Hight, la fonction ultime du mockumentaire est un «appel à jouer»¹⁶, qu'il compare avec la visée du documentaire de mener le spectateur à agir.¹⁷ En ce sens, il y a presque toujours un moment dans le mockumentaire où l'acte fictionnel est révélé au spectateur pour l'inclure dans le jeu.

Au documentaire, le mockumentaire doit son nom, son existence et même sa définition. Cette relation très étroite avec le documentaire peut amener à le réduire à un simple parasite ou à un sous-genre peu significatif. Pourtant, il contribue à revitaliser le genre du documentaire en forçant ses créateurs et ses spectateurs à réfléchir sur le statut qu'ils accordent au documentaire et à leur représentation de la réalité. Hight ajoute même que le mockumentaire permet de renforcer le statut du documentaire :

«To add to debates over the mediation of reality – which paradoxically can also strengthen documentary against hybrid forms. To make plain what documentary as a genre tends to deny : the fluidity between fiction and non-fiction, between the indexical relationship with reality promised by documentary, and the iconic and symbolic forms generated in fiction.»¹⁸

Le mockumentaire jouit d'une grande visibilité sur nos petits écrans et il est intéressant qu'un discours relativement subversif se soit taillé une si grande place à l'intérieur d'un médium qui est plus souvent qu'autrement reconnu pour son conservatisme et ses visées commerciales. En ce sens, il semble possible d'envisager

¹⁴ C. Hight, p.15.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*, p.18.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, p.17

que le mockumentaire participe à la déconstruction du mythe de la télévision comme objet purement mercantile. Plus encore, nous croyons qu'avec entre autres la popularité florissante des séries dites lourdes et de l'augmentation d'une offre de qualité – notamment sur les chaînes câblées-, le mockumentaire participe à la légitimation de la télévision comme forme d'art.¹⁹

Si le mockumentaire s'est taillé une belle place au sein de la télévision, c'est que la télévision a elle-même participé à son développement. Le médium de la télévision se caractérise par un flux de programmes dans lequel les formes documentaire et fictionnelle cohabitent et se mélangent pour créer une offre qui, comme nous l'avons vu, s'avère souvent difficile à compartimenter. Cette abondance de textes offre un terrain de jeu parfait pour les mockumentaires qui ont besoin de ce type de textes pour exister.²⁰

Dans la télévision du réel, les débuts de l'usage de la forme mockumentaire se résument principalement par un bon nombre de canulars ayant eu lieu dans le cadre de bulletins de nouvelles. Citons l'exemple de la BBC, qui a présenté en 1957 un reportage sur une famille en Suisse qui faisait pousser son spaghetti dans un arbre. Plusieurs Anglais ont d'ailleurs contacté la chaîne pour avoir des conseils sur la meilleure manière de faire pousser les pâtes.²¹ Au niveau de la télévision de fiction, on peut penser à l'épisode «Access» de *West Wing*, qui met en scène une équipe documentaire qui suit l'un des personnages de la série.

Mais c'est par le genre de la sitcom que le discours mockumentaire s'est le mieux intégré en télévision. N'étant plus employé sporadiquement, il devient partie intégrante de la conception de l'œuvre. Cela a de quoi étonner, puisque la sitcom a

¹⁹ Janet McCabe et Kim Akass, *Quality TV : Contemporary American Television and Beyond*, (Londres : I.B. Tauris, 2007), p.50.

²⁰ C. Hight, *op. cit.*, p.289.

²¹ Simon Watts, «Is this the best April Fool's ever», *BBC*, 1^{er} avril, 2014.

toujours été considérée comme l'un des genres les plus stables de la télévision et où les expérimentations se sont avérées plutôt marginales.²² La sitcom a en effet longtemps résisté à la nouveauté.²³

Effectivement, tous peuvent reconnaître l'esthétique usuelle des sitcoms, qui mise sur des univers fermés et/ou intemporels et une formule très reconnaissable : l'usage de rires enregistrés et/ou tournée devant public qui est placé comme quatrième mur; des personnages manichéens aux traits de personnalité ancrés et distinctifs; des thématiques récurrentes telles que la famille ou l'environnement de travail; des intrigues souvent créées par un quiproquo et résolues à l'intérieur même de l'épisode; un nombre restreint de décors (maison, bureau, café/restaurant/bar); peu de scènes extérieures et majoritairement filmées dans des studios, etc.

Les sitcoms n'ont pas délaissé toutes ces caractéristiques, qui participent à définir le genre. En fait, c'est par l'une de ses caractéristiques fondamentales que l'on peut commencer à comprendre pourquoi le mockumentaire s'est intégré aussi naturellement à la sitcom. Celle-ci, contrairement à d'autres types de fiction, ne tente pas de cacher qu'elle est une fiction. Elle utilise son artificialité pour créer de l'humour, ce qui en fait un des genres les plus transparents.²⁴ Le mockumentaire a lui aussi cette idée de révéler l'artifice au spectateur. Même s'il adopte une posture associée à des genres non fictifs, le mockumentaire prend tout son sens lorsque le spectateur réalise qu'il est devant une fiction.²⁵

En recourant à la forme mockumentaire pour construire leur émission, les créateurs des sitcoms montrent leur intérêt pour les développements les plus actuels de la télévision. Il ne s'agit pas de seulement de reprendre l'esthétique du documentaire,

²² Brett Mills, «Comedy Verite : Contemporary Sitcom Form» *Screen*, no 45, p. 65.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*, p. 75.

²⁵ *Ibid.*, p.77.

mais aussi celle de genres purement télévisuels comme les téléjournaux, les docusoaps et les télé-réalités. Ainsi, certaines sitcoms vont plutôt pencher vers l'esthétique et/ou les contenus du documentaire (*The Office, Modern Family, Parks and Recreation, etc.*) alors que d'autres vont plutôt piger principalement dans l'esthétique et les façons de faire de la télé-réalité et de ses dérivés (*Tout sur moi, Arrested Development, The Comeback, etc.*). Les sitcoms de type mockumentaire ne sollicitent pas seulement ces éléments, mais viennent commenter et activer un questionnement sur ceux-ci.

Les sitcoms contemporaines viennent mettre en lumière les éléments de fiction qui sont présents dans les émissions issues de la télévision du réel et les hybrides. En utilisant les codes de la non-fiction dans la conception de leurs émissions, leurs concepteurs réaffirment le statut d'hybridité qui est à l'essence même de ses genres, et du médium lui-même. D'ailleurs, Guy Lochard et Henri Boyer, dans le livre *Notre écran quotidien, une radiographie du télévisuel*, voient dans cette tendance la spécificité même du médium télévisuel : «Ce n'est qu'il y a peu cependant qu'elle a fait de l'hybridation et de « l'ambiguïsation » des messages une règle d'écriture majeure de ses programmes, tous gagnés par la mixité et l'ambivalence. Quarante ans après sa création, la télévision semble ainsi avoir conquis sa spécificité.»²⁶

C'est donc une sitcom résolument moderne à laquelle nous avons à faire. Une sitcom qui, à la base, fait appel à la fiction et qui grâce à son hybridation avec le discours mockumentaire ajoute un aspect ludique et documentaire à son attirail : ludique, parce que dans la nature même du mockumentaire, il y a un appel à jouer; documentaire, car les sitcoms reprennent l'esthétique et les contenus de la non-fiction et deviennent des documents de la réalité filmée. Ces sitcoms nous forcent à délaisser une analyse qui repose sur la distinction entre le mode de discours fictif et celui du réel, et plutôt à

²⁶ Guy Lochard et Henri Boyer, *Notre écran quotidien, une radiographie du télévisuel*, (Paris : Dunod, 1995), p. 129.

s'intéresser à la façon dont elles réussissent à intégrer ces différents éléments de manière à créer une émission qui combinent, à notre avis, tout ce que la télévision à offrir, c'est-à-dire un contenu qui peut être qualifié à la fois de documentaire, de fictif et de ludique.

1.1.3 La question de recherche

Par quels moyens les sitcoms contemporaines de type mockumentaire s'affirment-elles comme des œuvres purement télévisuelles, combinant les modes ludique, documentaire et fictionnel?

1.2 Le cadre théorique

Avant de voir de quelle manière nous tenterons de répondre à notre question de recherche, il est important de revenir sur les concepts principaux et les théories centrales sur lesquels s'appuiera notre travail.

1.2.1 Réalité, documentaire, fiction

Questionner la valeur que l'on accorde aux images documentaires est l'un des mots d'ordre du mockumentaire. Les œuvres documentaires créent chez le spectateur une illusion si forte et persistante, qu'il devient difficile de ne pas se croire devant la réalité. Le spectateur est tellement plongé à l'intérieur de l'œuvre, qu'il n'est pas en mesure de prendre le recul nécessaire pour distinguer le documentaire de la réalité. On retrouve une première explication dans le livre *L'épreuve du réel à l'écran : Essai sur le principe de réalité documentaire* de François Niney. Il indique que le cinéma

est un langage concret.²⁷ Niney entend par là que la matière brute qui produit l'image est le réel lui-même. Ainsi, le pouvoir d'illusion est très puissant, puisqu'il ne semble pas y avoir de séparation entre l'image et l'objet qu'elle représente, ce qui la différencie du langage dans lequel il y a une séparation entre le mot et ce qu'il représente.

Malgré ce leurre, il est important de se rappeler que le contenu offert dans un documentaire ne peut être considéré comme la réalité sans médiation. En fait, elle n'est tout simplement pas la réalité. Jean-Louis Comolli souligne dans son texte «Mauvaises fréquentations : document et spectacle», que l'image produite par la caméra n'est pas tridimensionnelle, puisque l'appareil est monoculaire. La profondeur que l'on croit déceler est donc fausse. De plus, Comolli nous rappelle que la caméra est incapable de saisir le mouvement. Ce que nous voyons, c'est plutôt une succession d'images fixes.²⁸

La réalité n'est donc pas saisissable sur pellicule. Elle s'avéra toujours fragmentée, partielle lorsque présentée à l'écran. En s'arrêtant sur la nature du plan ainsi que sur le montage, il devient évident que le créateur est sommé de faire de nombreux choix qui peuvent être motivés par des raisons créatives, économiques ou idéologiques par exemple. Chacun de ses choix influence « ce que l'on verra apparaître à l'écran, mais aussi et surtout ce qui en sera exclu. Effectivement, chaque plan constitue un arrêt à un moment et un endroit précis, mais avec un angle précis, ce qui fait qu'il y a toujours un hors-champ.²⁹ Ainsi, dès que l'on parle de cinéma (et de télévision par le fait même), qu'il soit documentaire, hybride ou de fiction, il y a nécessaire une médiation.

²⁷ François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran : Essai sur le principe de réalité documentaire*, (Bruxelles : De Boeck Supérieur, 2002), p.14.

²⁸ Jean-Louis Comolli, «Mauvaises fréquentations : document et spectacle.» *Images documentaires*, no. 63, p.45.

²⁹ F. Niney, *op. cit.*, p. 7.

Si la médiation est présente autant dans le documentaire que dans la fiction, il est loin d'être le seul élément qui les rapproche. Le mockumentaire, avec son approche hybride, vient mettre en relation différemment ces deux modes que l'histoire a souvent voulu opposer. Ce rapport d'hybridité permet, selon Landesman, dans son texte «In and out of This World : digital video and the aesthetic of realism in the new hybrid documentary», d'exploiter la zone grise entre le narratif et le factuel.³⁰ De plus, il nous permet de délaissier nos présupposés sur le documentaire pour venir illuminer les points de jonction avec la fiction.

La fiction est associée à la mise en scène. C'est un trait qu'elle partage avec le documentaire. Ce dernier a beau avoir recours à de vraies personnes, elles peuvent choisir de jouer un rôle devant la caméra. C'est sans compter le réalisateur, qui peut lui aussi venir interférer pour mettre en scène certains aspects. Cette démarche n'est pas nécessairement mensongère, mais peut au contraire permettre de mieux témoigner d'une réalité.³¹

Aussi, toute œuvre filmée possède la qualité de document, puisque l'événement (qu'il soit mis en scène ou non) capté par la caméra présente des personnes (acteurs ou non) en train de faire une action qui se produit dans le réel. Ainsi, Comolli dira que «le document cinématographique commence par être document sur sa propre réalisation.»³²

En fait, il est possible de comprendre fiction et documentaire comme deux manières de saisir la réalité; deux modes de discours ayant une même matière – le réel – à

³⁰ Ohad Landesman, «In and out of this world : digital video and the aesthetics of realism in the hybrid documentary», *Studies in Documentary Film*, vol 2, no 1, (2008), p. 34.

³¹ Gilles Delavaud, *Un siècle de télévision. Anticipation, utopie, prospective*, (Paris : INA- La documentation française, 2003), p. 27.

³² J.-L.Comolli, *op. cit.*, p.41.

partir de laquelle modeler une représentation, mais qui possèdent des outils différents pour la façonner. Ces deux modes viennent selon Jacquinet «interroger le monde et [en] rendre compte.»³³ Certaines techniques sont partagées par les deux, mais malgré leur ressemblance certaine, nous joignons notre voix à ceux qui voient une différence entre documentaire et fiction.

1.2.2 La théorie des genres de François Jost

Ainsi, les concepts de réalité, documentaire, fiction sont essentiels pour comprendre et analyser le propos du mockumentaire. Mais, il est important d'ancrer ces termes à l'intérieur de théories qui permettent de les activer.

Un téléspectateur est habituellement en mesure de percevoir une «instance» qui s'adresse à lui. De quelle manière s'en rend-il compte? Quels sont les indices laissés à l'intérieur du texte qui permettent de faire cette constatation? C'est à travers le concept d'énonciation que l'on peut comprendre le phénomène et répondre à ces questions. Christian Metz, père de la sémiologie du cinéma, définit l'énonciation dans *L'énonciation impersonnelle ou le site du film* comme «l'acte sémiologique par lequel certaines parties d'un texte nous parlent de ce texte comme d'un acte.»³⁴ Pour le dire simplement, Émile Benveniste, figure de proue sur le sujet, indique que l'énonciation se trouve à être un acte d'appropriation de la langue.³⁵

Appliquer ce concept à la télévision s'avère plus ou moins complexe puisqu'il ne s'agit pas du langage parlé ou écrit pour lequel la théorie a été élaborée. Il ne sert à rien de faire un copier-coller de la théorie puisque l'unité la plus petite au cinéma ou

³³ G. Jacquinet, *op. cit.*, p.64.

³⁴ Christian Metz, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, (Paris : Méridiens Klincksieck, 1995), p.20.

³⁵ Émile Benveniste, «L'appareil formel de l'énonciation», *Langages*, vol.5, no. 17 (1970), p. 14.

à la télévision s'avère être une image, mais celle-ci n'équivaut pas au mot, mais plutôt à une phrase, chaque plan offrant un récit.

Virginie Spies, dans son article *De l'énonciation à la réflexivité : quand la télévision se prend pour objet*, nous met en garde contre une définition de l'énonciation télévisuelle qui se contenterait du concept de métatextualité.³⁶ Elle désignera donc le concept de cette manière : «Inégalement perçue, l'énonciation télévisuelle est un acte sémiologique toujours agissant, qui désigne non seulement les relations entre l'énoncé et ceux à qui il s'adresse, mais fait également référence à un certain nombre d'éléments qui désignent la télévision elle-même»³⁷.

Ainsi, dans la conception de l'énonciation télévisuelle, il faut tenir compte des œuvres réflexives qui parlent d'elles-mêmes ou révèlent l'artifice par lequel l'œuvre a été créée (à travers une mise en abyme, par exemple). Lorsque la télévision parle d'elle-même, elle rappelle inévitablement qu'il y a une instance «parlante».

Spies tient aussi à distinguer la manière d'analyser l'énonciation télévisuelle de l'énonciation cinématographique. Ainsi, elle propose «de considérer la télévision comme un objet protéiforme et hétérogène, et l'analyse de l'énonciation télévisuelle doit prendre en compte la chaîne, la grille, les genres et les programmes.»³⁸

L'autre piège dans lequel il ne faut pas tomber lorsque l'on traite de l'énonciation télévisuelle, c'est de la concevoir de manière monolithique, s'appliquant de la même manière pour tout type de programmes. Jost en est arrivé à trois subdivisions, trois modes d'énonciation par lesquels il croit que tous les genres télévisuels peuvent être analysés : le mode authentifiant ou informatif, le mode ludique et le mode fictif.

³⁶ Virginie Spies, «De l'énonciation à la réflexivité : quand la télévision se prend pour objet», *Semen*, (2008), p.3.

³⁷ *Ibid.*, p.5.

³⁸ *Ibid.*

Pour définir simplement ces trois modes, nous dirons du mode informatif que la proposition de ce type de programmes se doit d'être vérifiable et d'ordre factuel. Pour le mode fictif, il s'agit de la création d'un univers dont la cohérence interne est le seul élément à respecter. Finalement, le ludique se trouve à être un entre-deux, que Jost décrira comme un mode «où les règles du jeu, mais aussi l'observation de règles sociales ou de rites (variétés), prescrivent le déroulement du temps et où les effets perlocutoires guident l'émission.»³⁹ C'est un modèle qui ne se veut pas restrictif, en ce sens qu'il inclut la possibilité que certains types d'émissions se trouvent au croisement de deux modes d'énonciation. Il donne l'exemple du talkshow, qui combine les modes ludique et informatif.

La notion de genre est centrale lorsqu'on en vient à tenter de comprendre la manière dont une émission sera comprise par son public. Pour Jost, les éléments qui viennent définir la notion de genre sont le type de flux, le ton, le mode de discours et le mode d'énonciation. Selon la manière par laquelle nous décodons le texte et le plaçons dans un genre plutôt qu'un autre, nécessairement nos attentes et nos perceptions ne seront pas les mêmes. C'est de cela dont découle la théorie de la promesse des genres de Jost. Le choix du terme promesse n'a pas été fait de façon arbitraire par le théoricien. Dans le cadre télévisuel, il est impossible de parler de contrat entre le spectateur et l'émetteur puisqu'il s'agit plutôt d'un pacte unilatéral. Le spectateur subit le genre qui est décidé par l'émetteur. En ce sens, il ne possède pas de réel pouvoir et doit s'en remettre à la bonne foi de l'émetteur. Il ne peut que se montrer satisfait ou déçu par rapport au genre qui lui a été plébiscité.⁴⁰

La promesse de l'émetteur se fait à deux niveaux. Premièrement, il y a la promesse ontologique qui se retrouve dans le titre même du genre. Une comédie nous indique

³⁹ François Jost, «La promesse des genres», *Réseaux*, vol. 15, no 81, (1997), p.23.

⁴⁰ François Jost, «Ruptures et retournements de la sémiologie des médias à l'ère de la communication», *Semen*, (2007), p.5.

que nous devrions rire lors de l'écoute du programme. Pour Jost, cette promesse n'est pas un acquis, puisqu'elle dépend du niveau de connaissance du spectateur sur les genres et ce qu'ils impliquent. L'autre type de promesse est d'ordre pragmatique, c'est-à-dire le genre dans lequel l'émetteur décide de placer les œuvres.⁴¹ La promesse pragmatique se trouve dans tout ce qui entoure l'œuvre. À l'aide de la publicité, de la bande-annonce et d'autres éléments paratextuels, l'émetteur oriente la manière dont le spectateur recevra l'émission.

De plus, il existe des traces laissées par le locuteur dans l'énoncé qui permettent de détecter sa présence et qui viennent signifier que l'émetteur tient compte de l'existence du public. Metz a dégagé différentes techniques par lesquelles le spectateur est ainsi interpellé.⁴² Nous considérons qu'il y a deux catégories qui regroupent les principales stratégies employées à l'intérieur de la sitcom mockumentaire. Tout d'abord, il y a les adresses directes au spectateur, qui incluent les paroles, les regards, les écritures qui sortent de la diégèse et qui sont directement dirigés au spectateur. Puis, on retrouve aussi la représentation du dispositif, ce qui consiste à mettre en scène des éléments qui sont utilisés ou qui rappellent la production d'une œuvre audio-visuelle : présence de caméras, caméramans, micros et tout autres accessoires servant à la création d'une œuvre. Nous incluons aussi ce que Metz nomme les écrans seconds ou cadre à l'intérieur du cadre.⁴³ De voir à l'écran un autre écran, un miroir, une fenêtre, une porte, etc. vient rappeler par sa forme le cadre premier, c'est-à-dire l'écran de télévision devant lequel le spectateur se trouve. Ainsi, ces éléments ont pour effet de rappeler au spectateur qu'il est devant une fiction.

⁴¹ F. Jost, *op. cit.*, (2007), p.5.

⁴² C. Metz, *op. cit.*,

⁴³ *Ibid.*

1.2.3 L'ère post-documentaire et la post-télévision

Force est d'admettre que le paysage télévisuel a beaucoup changé depuis l'élaboration de la théorie des genres de Jost, qui a été conçue pour comprendre ce que Francesco Casetti et Roger Odin ont appelé la néo-télévision dans leur texte «De la paléo – à la néo-télévision». Il devient essentiel à ce moment d'actualiser le modèle de Jost pour qu'il soit applicable à la réalité actuelle. Le spécialiste du documentaire, John Corner indique d'ailleurs dans son article «Performing the Real, Documentary Diversion» que la théorie des genres ne peut être vue comme stable, mais plutôt comme un concept mouvant, qui aujourd'hui se caractérise par une hybridation qui fait osciller les genres entre le familier et le nouveau, le convenu et la surprise.⁴⁴

Corner utilise le terme «post-documentaire» pour décrire le virage de la télévision factuelle vers des formes plus divertissantes. Avec ce type de télévision, on constate un glissement des œuvres du mode explicatif vers un mode plus émotif. Les programmes de télé-réalité tendent à extraire le personnel du social, allant même jusqu'à créer des environnements artificiels. Corner rappelle que la télé-réalité est issue du documentaire d'observation et que l'idée à la base est toujours d'observer le réel, même si les conditions dans lesquelles on l'observe sont construites par la télévision.⁴⁵ Dans ce mode documentaire, la véracité n'est plus un critère. Ainsi, Corner cherche à élargir le spectre de ce qui est considéré comme un documentaire pour être en mesure d'y inclure des projets considérés comme problématiques.

Ces tangentes qu'ont pris les néo-documentaires ont provoqué une diminution du statut d'autorité du documentaire. Corner perçoit un changement dans les rôles habituellement attribués au documentaire, soit promouvoir les valeurs dominantes,

⁴⁴ John Corner, «Performing the Real : Documentary Diversions», *Television & New Media*, vol. 3, no 3, (2002,) p.255.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 256

enquêter et remettre en question le système ou proposer des alternatives. Il nomme ce nouveau rôle «*documentary as diversion*». À l'intérieur de ce mode, il est fréquent de voir la forme documentaire jouer dans les platebandes de la fiction avec son choix de sujets plus légers, et répondre à la demande de certains spectateurs d'être divertis :

«Performing this function, documentary is a vehicle variously for the high-intensity incident (the reconstructed accident, the police raid), for anecdotal knowledge (gossipy first-person accounts), and for snoop sociability (as an amused bystander to the mixture of mess and routine in other people's working lives). Propagandist, expository, or analytic goals are exchanged for modes of intensive or relaxed diversion – the primary viewing activity is onlooking and overhearing, perhaps aligned to events by intermittent commentary.»⁴⁶

Hervé Glevarec, dans son article «Trouble dans la fiction. Effets de réel dans les séries télévisées contemporaines et post-télévision» tient lui aussi compte des mutations au sein de ce qu'il nomme la post-télévision, ère où les programmes de fiction sont caractérisés par des frontières moins étanches avec le réel. Il indique que ces séries se distinguent de leur prédécesseurs par le «renouveau sériel de [leur] grammaire audiovisuelle, [...] leurs caractéristiques pragmatiques de leur diégèse et, enfin le point de contact des séries avec les faits réels et fictionnels du monde.»⁴⁷ De ces trois caractéristiques découlent l'effet de réel, qu'il définit comme «ce contact, d'une durée limitée dans la diégèse, avec le monde réel et social. L'effet de réel se produit chaque fois qu'un univers diégétique représentationnel (fiction ou cadre ordinaire) vient «toucher» le monde réel»⁴⁸ Il choisit le terme d'effet pour bien souligner le fait qu'il ne s'agit pas d'une immersion dans le réel, mais bien d'un trouble lorsque le réel apparaît dans la série.

⁴⁶ J. Corner, *op. cit.*, p.260.

⁴⁷ Hervé Glevarec, «Trouble dans la fiction. Effets de réel dans les séries télévisées contemporaines et post-télévision», *Questions de communication*, no. 18 (2010), p.218.

⁴⁸ H. Glevarec, *op. cit.*, p.221.

L'effet de réel ne doit pas être confondu avec le réalisme. Dans les deux cas, il est question d'une proximité entre la fiction et le réel, mais les deux concepts reposent sur une manière différente d'engager le réel. Glevarec indique à cet effet : «Tandis que le réalisme désigne un rapport de correspondance de la représentation avec le réel, l'effet de réel désigne, lui, un rapport d'insertion du réel dans la représentation, son point de contact.»⁴⁹ Le réalisme, c'est donc de créer un univers tellement vraisemblable qu'il semble tout droit sorti de la réalité. L'effet de réel advient lorsque la réalité entre dans la fiction. Il ne s'agit pas d'un «faire semblant» mais bien d'une *intégration* du réel dans la fiction.

L'effet de réel peut être pragmatique lorsque deux mondes fictionnels se rencontrent. C'est le cas du *crossover*, phénomène télévisuel dans lequel des personnages d'une série se retrouvent dans une autre. On peut penser au croisement des univers fictionnels des émissions *C.S.I.*, qui relate le quotidien professionnel des employés d'un laboratoire de médecine légale, avec la série *Without a Trace*, qui s'intéresse à une unité du F.B.I. s'occupant des cas de personnes disparues, diffusé sur la chaîne CBS en 2007. Dans ce *crossover*, certains membres de l'équipe de *Without a Trace* ont été amenés à travailler avec les membres de *C.S.I.* pour résoudre la disparition d'un enfant. L'épisode de *C.S.I.* permettait au spectateur de comprendre le où et le quoi, alors que l'épisode de *Without a Trace* permettait de connaître le quand et le pourquoi. L'effet de réel peut aussi être perlocutoire, par exemple lorsque la réalité vient s'immiscer dans la fiction. Les formes en sont variées, allant de l'apparition de réelles personnes dans leur propre rôle jusqu'à la mention d'événements réels, par exemple. Pour Glevarec, la fiction se trouve maintenant dans le réel puisque les barrières entre réalité et fiction sont de plus en plus perméables.

Corner et Glevarec témoignent des changements ayant cours à la télévision sur le plan du documentaire pour le premier, et sur celui de la fiction pour le deuxième. Ces deux

⁴⁹ H. Glevarec, *op. cit.*, p. 222.

auteurs permettent de cerner la transition qui a lieu au petit écran, pour ainsi mieux saisir les œuvres qu'on y trouve. Aujourd'hui, pour tenir compte des avancées de Corner et Glevarec, nous avons conçu un modèle théorique qui nous permet d'englober les caractéristiques énoncées par les trois théoriciens pour en arriver à une compréhension plus complète et adéquate des sitcoms mockumentaires.

Jost a créé un modèle, le triangle des genres, où l'on retrouve les trois modes d'énonciation (fictif, authentifiant et ludique). Ce triangle n'est plus tout à fait convenable, puisqu'il ne tient pas en compte de l'entrée du réel dans la fiction. Glevarec indique que «l'effet de réel se produit, voire se généralise, dès que la promesse du genre fictionnel d'être fiction ne suffit plus à soutenir le trouble provoqué par l'apparition d'un fait dans la fiction qui affecte le récepteur de par son statut.»⁵⁰ On comprend donc que la théorie de Jost reste nécessaire pour la compréhension des séries contemporaines, mais qu'elle nécessite certains ajustements. Dans un premier temps, le téléspectateur entre en contact avec les séries télévisées par le mode d'énonciation fictif. Effectivement, par la manière dont les séries (et la sitcom par le fait même) sont plébiscitées par l'émetteur, le spectateur s'attend à être devant une fiction autant du point de vue ontologique que pragmatique. Et c'est parce qu'il est *conditionné* à voir l'émission comme purement fictive qu'il en vient à être troublé lorsque le réel vient s'y immiscer. Dès lors, le réel entre dans l'équation et bouscule notre compréhension de l'œuvre. Il ne s'agit plus d'une œuvre uniquement fictive, mais qui vient aussi mobiliser les autres modes d'énonciation.

⁵⁰ H. Glevarec, *op. cit.*, p. 223.

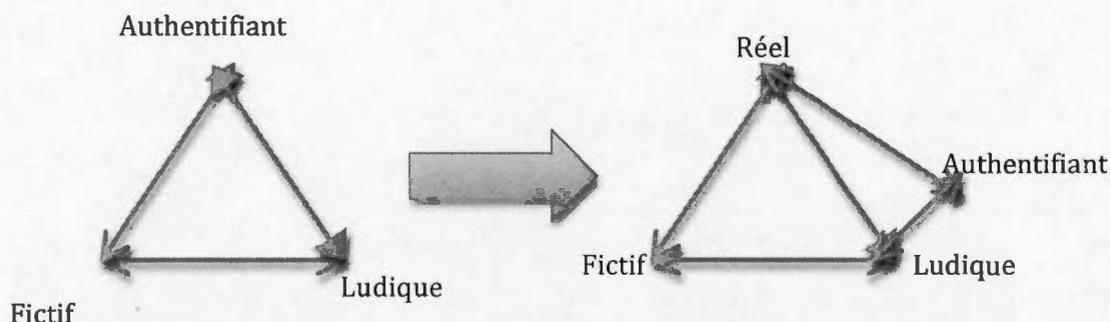


Figure 1.2 : Le triangle des genres de Jost et la pyramide des genres

En ce sens, nous nous accordons avec Glevarec lorsqu'il indique que ces émissions ne peuvent être comprises sur l'axe entre le genre authentifiant et fictif puisqu'elles sont en fait en relation directe avec le réel qui les caractérise. C'est pourquoi nous abandonnons le schéma triangulaire de Jost pour un schéma tridimensionnel qui s'adapte mieux à la situation contemporaine.

Nous croyons qu'une fois l'effet de réel ressenti par le spectateur, il active une lecture à la fois d'ordre ludique et authentifiant, qui est comprise dans le cadre des conventions associées à ces genres. La lecture ludique est provoquée entre autres par ce jeu entre ce qui est réel et ce qui ne l'est pas dans le texte. Le niveau authentifiant se retrouve dans la manière dont le texte nous informe sur le réel.

Dès que la lecture en mode fictionnalisant ne suffit plus à comprendre le texte, le spectateur est amené à activer les autres modes de lecture – authentifiant et ludique – pour en arriver à une compréhension complète de l'œuvre. Le travail du spectateur consiste selon nous à utiliser les outils qu'il a acquis grâce à sa *television literacy* et qui lui permettent de mobiliser les autres modes de lecture.

Résumons en reprenant ce cadre théorique et en l'appliquant à notre objet de recherche, la sitcom mockumentaire. La sitcom mockumentaire s'est développée entre autres en réaction aux oeuvres de l'ère du post-documentaire, desquelles elle s'inspire. Lorsque le téléspectateur ouvre son téléviseur et syntonise un programme de sitcom mockumentaire, il s'engage dans un mode d'énonciation fictif. L'émetteur promet des rires puisque la sitcom est un genre comique. De par son hybridité (qui peut se manifester de manières diverses), l'émission entre en contact avec le réel. À ce moment, le spectateur devient désorienté et sa perception du programme change; c'est l'effet de réel qui est ressenti. De là découle la pyramide des genres, qui révèle le mode d'énonciation ludique et authentifiant. Les horizons d'attente du spectateur en sont décuplés. Il ne cherche plus seulement à rire, mais aussi à apprendre par exemple.

Ce n'est pas dans l'effet de réel que la sitcom contemporaine trouve sa modernité, puisqu'il est présent dans des émissions qui usent par exemple du *crossover* d'une manière on ne peut plus traditionnelle. Un des aspects qui distinguent les sitcoms de type mockumentaire se trouve dans la reprise de procédés qui sont associés à la non-fiction. Il s'agit d'un autre moyen par lequel ces émissions réussissent à nous sortir du mode fictionnalisant.

1.3 La méthodologie

1.3.1 Le choix d'une analyse sémio-pragmatique

Le mockumentaire atteint son but uniquement lorsque le spectateur réagit à la proposition que lui fait une œuvre. Hight indique que le but du mockumentaire est une invitation à jouer. L'œuvre bâtit un terrain de jeu sur lequel il convie le

spectateur. Le mockumentaire veut aussi amener le spectateur à se questionner sur ses présupposés concernant, entre autres, la représentation de la réalité.

Ainsi, nous croyons que la relation que tente d'établir le mockumentaire avec le spectateur doit absolument être prise en compte par l'analyse. De plus, la composante du spectateur devient encore plus importante lorsqu'elle est additionnée aux caractéristiques des émissions contemporaines. L'effet de réel est à la base un phénomène de réception. Il n'existe que lorsque le spectateur sent que le réel s'est immiscé dans la fiction.

Bien que notre question de recherche soit principalement une question reliée au contenu, il n'en demeure pas moins que le spectateur et sa réception de l'œuvre sont intimement liés à l'analyse que nous allons accomplir. C'est dans cette optique que nous privilégierons une approche sémio-pragmatique.

La sémio-pragmatique propose une approche qui s'intéresse en premier lieu au texte, mais qui délaisse pour un moment la posture immanentiste de la sémiologie traditionnelle pour inclure le contexte de production et de réception. En y ajoutant l'aspect pragmatique, on vient, selon Francis Jacques, «aborder le langage comme phénomène à la fois discursif, communicatif et social»⁵¹ Il ne s'agit pas d'analyser tous les phénomènes de réception possibles ou de faire état des réactions réelles du spectateur, mais de rester coller au texte et aux indices qu'il laisse pour le décoder. Roger Odin avance que «Le spectateur construit bien le texte, mais il le fait sous la pression de déterminations qui le traversent et le construisent sans qu'il en ait le plus souvent conscience. Le spectateur n'est ni libre ni individuel : il partage, avec d'autres, certaines contraintes.»⁵²

⁵¹ Francis Jacques, *Dialogiques, Recherches logiques sur le dialogue*, 1979, p.5.

⁵² Roger Odin, «La question du public. Approche sémio-pragmatique», *Réseaux*, vol. 9, no. 99, (2000), p.54.

La sémio-pragmatique propose de s'intéresser aux relations qui se tissent entre l'énoncé et les différents éléments constitutifs du cadre énonciatif, à savoir les protagonistes du discours [émetteur et destinataire(s)] et la situation de communication. Il ne faut pas positionner la sémio-pragmatique comme à contre-courant de la sémiologie. En fait, l'analyse sémio-pragmatique fait nécessairement un aller-retour entre une position immanentiste et une position incluant le contexte.

Pour bien comprendre le modèle sémio-pragmatique, il faut s'intéresser à la façon dont on conçoit l'espace de communication. Cet espace est présenté par Odin comme un espace de non-communication, puisqu'il refuse de prendre pour acquis que le texte produit par l'émetteur sera exactement le même que celui que le spectateur perçoit. Celui-ci indique que la communication doit être envisagée comme un phénomène en deux temps. Tout d'abord, l'émetteur produit un texte (T) qu'il diffuse dans l'espace de réception. Ensuite, le spectateur reçoit le texte et entame une démarche pour le décrypter et l'interpréter afin de produire un texte (T') qui ne saurait forcément être l'original. Ainsi, il n'est pas garanti que le texte sorte indemne de l'*échange* ou que la *communication* se solde de façon concluante pour l'émetteur et le récepteur.⁵³

Ce qui permet aux deux entités (émetteur et récepteur) de se rapprocher, ce sont les contraintes qui les définissent et qui permettent, selon Odin, à la communication d'avoir lieu, ou du moins donner l'impression qu'elle a lieu.⁵⁴ Et c'est par ces contraintes qu'il est possible au récepteur de faire sens de ce qu'il reçoit. La communication peut être facilitée par des contraintes externes qui permettent d'orienter le spectateur dans la lecture qu'il fait d'un texte. En ce sens, le genre est une contrainte très puissante pour guider le public.

⁵³ R. Odin, *op. cit.*, (2000), p. 54.

⁵⁴ R. Odin, *op. cit.*, (2011), p.20-21.

Les espaces de communication sont des espaces en perpétuelle mouvance. Il faut les voir comme des cadres interprétatifs construits de diverses déterminations internes et/ou externes et à l'intérieur desquels les textes sont créés et reçus. Ce concept nous offre un cadre idéal pour construire notre analyse. D'envisager le mockumentaire à l'intérieur d'un espace de communication nous permet d'inclure le contexte de réception et celui de production dans notre réflexion, mais en gardant le texte au centre de notre recherche.

1.3.2 Le corpus

Maintenant que les choix théoriques et méthodologiques ont été faits et justifiés, il est temps de les appliquer à un corpus précis. La sitcom mockumentaire est très présente sur l'échiquier télévisuel depuis le début des années 2000, ce qui fait que nous avons droit à un éventail assez large de propositions. Ainsi, on la retrouve un peu partout, autant sur des chaînes généralistes que des chaînes spécialisées. De plus, certaines d'entre elles jouissent même d'une place privilégiée sur la grille horaire, étant diffusées à heure de grande écoute. Il est aussi important de noter que la sitcom mockumentaire puise à travers divers types d'émissions de non-fiction. Finalement, la sitcom mockumentaire est un phénomène international, présent aux quatre coins du monde. Dans un souci de faire état de cette pluralité tant au niveau du contenu qu'au niveau de la diffusion, nous avons choisi de prendre trois œuvres pour constituer notre corpus.

Notre choix s'est arrêté sur les sitcoms *Arrested Development*, *Parks and Recreation* et *Tout sur moi*. Ces trois œuvres répondent à ce souci de représentativité puisqu'elles tissent des liens très forts avec trois types de programmes de non-fiction : le docusoap, le documentaire et la télé-réalité. De plus, bien que les trois sitcoms soient diffusées sur des chaînes généralistes, ce sont trois chaînes bien différentes (public vs.

privé) et leur place dans la grille horaire n'a pas été la même. Ainsi, elles n'ont pas joui de la même visibilité lors de leur diffusion.

Arrested Development est une série américaine créée en 2003 par Mitch Hurwitz. Ce docusoap fictif nous plonge dans l'histoire de la famille dysfonctionnelle des Bluth qui se retrouve sans le sou lorsque le patriarche se fait envoyer en prison. Un de ses fils se voit forcé de s'occuper des problèmes financiers, légaux et personnels de toute sa famille. Constamment menacée d'être annulée, l'émission a finalement disparu de la grille horaire après une troisième saison écourtée sur les ondes de Fox. En 2013, elle a obtenu une deuxième vie grâce à Netflix, qui lui a permis de présenter une quatrième saison. Une cinquième saison serait actuellement en production.

Parks and Recreation a été créée par Greg Daniels et Michael Schur en 2009. La sitcom américaine s'intéresse au département des parcs et loisirs de la municipalité fictive de Pawnee en Indiana et, plus spécifiquement, à la directrice adjointe Leslie Knope. L'émission utilise un élément classique de la sitcom, soit le milieu de travail, pour créer des situations rocambolesques. La sitcom se distingue de ses prédécesseurs par son choix d'un visuel de type documentaire. La série s'est conclue en 2015 après sept saisons sur la chaîne NBC.

Tout sur moi est une sitcom québécoise qui a été diffusée sur les ondes de Radio-Canada. Elle met en scène les tribulations et mésaventures plutôt humiliantes de trois acteurs du milieu québécois. Intégrant plusieurs éléments de la télé-réalité (tel que le confessionnal), elle propose des situations qui semblent absolument farfelues dans un contexte tout ce qu'il y a de plus réel. Créée et écrite par Stéphane Bourguignon, la série a duré cinq saisons, prenant fin en 2011.

Pour l'analyse, nous avons privilégié une approche où nous nous concentrerons sur un épisode en particulier. Nous désirions offrir une analyse plus fine qui nous

permettra de mieux faire ressortir les dynamiques avec le réel. Nous avons besoin de critères pour sélectionner cet épisode. Pour commencer, nous savions qu'il était pertinent de choisir un épisode de la deuxième saison et ce pour plusieurs raisons. D'abord, les séries ont habituellement obtenu la confiance de leur diffuseur et peuvent se permettre d'élaborer des histoires plus *osées*, moins conventionnelles. Aussi, puisque les spectateurs connaissent les personnages, il devient moins nécessaire de les réintroduire, ce qui augmente la latitude dans la création de récits pour les auteurs. Finalement, chacune des séries a été encensée pour leur deuxième saison, plus réussie et accomplie que la précédente.

Nous voulions prendre des épisodes qui bénéficient de l'histoire qui a été créé tout au long de la saison et qui permettent ainsi de donner plus de substance à l'analyse. Puisque nous sommes dans le monde de la sitcom, les épisodes sont relativement fermés, et peuvent donc être compris de manière autonome. Ainsi, l'analyse peut se construire autant sous l'angle d'un spectateur ayant vu seulement cet épisode, que celui qui a écouté l'émission au complet. Par contre, nous avons exclu l'épisode final de la deuxième saison parce que les finales d'émission obéissent à des règles particulières. Pouvant être construite comme adieu aux spectateurs si l'émission est en danger d'être annulée, l'épisode n'agit pas comme norme du contenu de la série. C'est pourquoi nous avons arrêté notre choix sur l'avant-dernier épisode de la deuxième saison.⁵⁵

1.3.3 Grille analytique

Nous concevons que la sitcom mockumentaire entretient trois relations principales qui participent à la définir, soit avec le réel, avec le médium télévisuel et avec son

⁵⁵ Veuillez noter que pour l'émission *Parks and Recreation*, c'est techniquement l'avant-avant dernier épisode (Telethon) qui sera analysé, puisque l'avant-dernier et le dernier épisode de la saison présentent une histoire continue et introduisent de nouveaux personnages.

public. À travers ces trois relations, nous croyons pouvoir déterminer ce qui fait de la sitcom mockumentaire une émission purement télévisuelle. C'est pourquoi nous reprendrons ces trois relations pour établir les trois axes de notre grille analytique.

Pour commencer, nous nous interrogerons sur la relation qu'établit la sitcom mockumentaire avec le médium de la télévision. De quelle manière les sitcoms mockumentaires font-elles référence au médium télévisuel et le commentent-elles? Nous nous pencherons ici sur les liens que les sitcoms créent avec les émissions de non-fiction dont elles reprennent l'esthétique. Il sera ensuite question des critiques et réflexions que ces émissions proposent du monde télévisuel dans son entièreté.

Dans un deuxième temps, nous envisagerons la manière dont le réel se manifeste dans ces émissions. Nous observerons les diverses manières dont l'effet de réel est créé dans ces séries. Pour ce faire, nous observerons plusieurs éléments formels, dont les personnages, la temporalité, l'espace et les thématiques abordées et nous tenterons de comprendre leurs rôles.

Finalement, nous nous questionnerons sur les manières dont ces émissions s'adressent au public. Nous observerons donc les marques de l'énonciation qui sont décelables dans chacune des séries. Ainsi, les adresses directes à la caméra (regard ou voix), les indications écrites à l'écran, la représentation du dispositif à l'écran (caméra à l'épaule, présence d'écrans, etc.) seront analysés. Puis, nous tenterons de déterminer la manière dont le texte «construit» son spectateur.

CHAPITRE 2

OBSERVATION ET ANALYSE

Dans le cadre de ce chapitre, il sera question des relations qu'établissent les trois sitcoms mockumentaires avec le médium de la télévision, le réel et le public. En effet, celles-ci s'inspirent, font référence, commentent, parodient, critiquent et rendent hommage à la télévision, à ses pratiques, à son histoire. De plus, elles allient les deux modes (fiction et réel) qui caractérisent le petit écran pour proposer un contenu purement télévisuel. À travers la notion d'effet de réel, nous nous intéresserons à la manière dont le réel vient modifier la lecture du spectateur. Pour ce faire, nous analyserons quelques éléments formels, soit les personnages, les lieux et/ou les thématiques choisies. Finalement, nous observerons le rapport qui existe entre le public et le texte à travers les marques d'énonciation.

2.1 *Parks and Recreation*

Nous débuterons l'analyse avec la série *Parks and Recreation*, puisque c'est la série qui s'apparente le plus à ce qu'est un mockumentaire traditionnel. L'émission propose la satire d'un documentaire.

2.1.1 Présentation de l'épisode analysé, ainsi que les principaux extraits

Parks and Recreation – Telethon (saison 2, épisode 22) : La ville de Pawnee organise un téléthon pour amasser des fonds pour le diabète qui est diffusé sur les ondes de la chaîne locale. Leslie est en charge d'organiser la plage se situant entre 2h et 6h du matin. La veille, elle est demeurée éveillée toute la nuit pour trouver un slogan et

créer des chandails. Elle demande l'aide de ses collègues dans le département pour mener à bien sa portion du téléthon. Ainsi, Tom doit s'occuper de l'invité de marque, Detlef Schrempf, ancien joueur de Basketball, alors que les autres doivent répondre au téléphone pour recueillir les dons. Parallèlement, Mark annonce à Leslie son intention de demander la main d'Ann. À 2h, Tom appelle Leslie pour la prévenir que lui et Schrempf seront en retard puisque Tom l'a amené dans un bar dans lequel il a investi de l'argent. Leslie se voit donc obligée de demander à ses amis de meubler le temps avant l'arrivée de Schrempf. Fatiguée et à bout de ressources, elle pousse Mark à demander Ann en mariage en direct. Mais après une conversation avec Ann, elle finit par l'empêcher de s'humilier devant les téléspectateurs. Tom, voyant les déboires de Leslie à l'écran, décide alors de ramener Schrempf qui finit par faire un don généreux pour le diabète.

Parks and Recreation – Les principaux extraits : 1) Au début de l'épisode, Ron arrive au bureau où il voit Leslie, Andy, Tom et April en train de parler. Il leur demande ce qui se passe et découvre qu'Andy a apporté un chiot. Ron indique à Andy qu'il devra le laisser dehors puisque les chiens sont interdits sur les lieux de travail. Tom tente ensuite d'amadouer Ron pour qu'il accepte que le chien reste, mais Ron n'est pas attendri et exige que le chien soit mis à l'extérieur. 2) Mark et Leslie discutent durant leur lunch dans la cour sur leur lieu de travail. Mark lui annonce qu'il va demander Ann en mariage et demande l'approbation de Leslie. Par la suite, elle lui donne des conseils sur la manière de faire sa demande.

2.1.2 La création d'un faux-documentaire

Jamais la série *Parks and Recreation* n'explique le fait que l'on suit le tournage d'un documentaire. Cela n'empêche pas de retrouver plusieurs éléments qui rappellent l'esthétique du documentaire classique ou celle du cinéma-vérité. Tout d'abord, la structure chronologique marquée avec des repères temporels inscrits à l'écran

(l'heure qui apparaît à quelques reprises) est empruntée au documentaire ou au reportage télévisé.

De plus, l'émission réussit à recréer la spontanéité des caméramans qui doivent s'adapter aux différents aléas lors du tournage d'un vrai documentaire, dans un contexte où les scènes ne sont pas orchestrées à l'avance. L'effet est particulièrement réussi dans la scène initiale de l'épisode où l'on perçoit plusieurs mouvements brusques effectués par la caméra. En fait, les caméramans doivent s'ajuster aux différentes personnes qui parlent durant la scène. Lorsque Ron s'adresse une première fois au groupe, la caméra effectue un zoom sur son visage, ajustement qu'ils ont évité de camoufler au montage. Aussi, on peut remarquer que certains cadrages sont inusités. Par exemple, le premier plan où l'on voit Tom qui approche le chien du visage de Ron et que l'animal se met à le lécher est inhabituel. On n'est pas en mesure de voir la réaction de Ron, puisque la caméra n'est pas positionnée du bon côté pour capter son visage. De plus, à plusieurs moments, on voit seulement le dos de la tête de Leslie qui accapare une grande portion de l'écran. Dans les sitcoms traditionnelles, on s'arrange souvent pour que les personnages soient positionnés de manière à faire face au public pour que l'on puisse voir tous les visages. *Parks and Recreation* privilégie une approche plus «réaliste», où les gens se regardent les uns les autres en parlant et non pas le public, ce qui donne des séquences où l'on voit certains personnages de derrière. La position même de la caméra empêche de capter le visage de Ron et de Leslie en même temps, ce qui fait que l'on voit toujours l'un ou l'autre de dos.

Les mouvements parfois saccadés viennent aussi témoigner de cette spontanéité. L'émission présente ainsi la réalité des caméramans qui ne peuvent anticiper tous les mouvements des protagonistes. C'est le cas de la séquence où le caméraman effectue un long panoramique très rapide pour capter Leslie et Mark durant leur lunch. Pour pouvoir saisir la scène dans son naturel sans les interrompre, la caméra demeure

derrière la porte, alors que les personnages se trouvent à l'extérieur. C'est entre autres à cause de «ces maladresses» que l'on peut avoir l'impression que les images captées par la caméra dans l'émission sont prises sur le vif.

L'émission réussit aussi à reproduire la rapidité avec laquelle les caméramans réagissent et l'instinct qui les habite lorsqu'ils filment un documentaire. Ils captent les réactions des protagonistes «à brûle-pourpoint» par rapport à diverses actions ou paroles pour ainsi dévoiler l'écart qui existe souvent entre ce que les personnages disent et leur véritable façon de penser. Lorsqu'April est interrogée par Leslie sur les développements dans sa relation avec Andy, elle use de sarcasme pour éviter de dévoiler la vraie nature de ses sentiments pour lui. Plus tard, le caméraman capte April à son insu, alors qu'elle regarde la performance d'Andy. La séquence permet très bien de faire réaliser à un spectateur qui écoute l'émission pour la première fois qu'elle a des sentiments pour le musicien.

Les personnages s'adressent aussi directement à la caméra. Ces séquences permettent entre autres d'obtenir des informations additionnelles sur une situation, de mieux connaître les personnages qui ont l'occasion de se confier à l'abri des regards, ou de mettre en lumière les contradictions qui les habitent, en montrant le contraste entre la manière dont ils agissent et ce qu'ils pensent d'eux-mêmes. Ainsi, après avoir vu Tom complètement saoul, Detlef Schrempf nous apprend qu'il a seulement bu deux bières légères. Le mécanisme du témoignage à la caméra fait partie d'un bon nombre de documentaires.

2.1.3 Références et commentaires sur le contenu télévisuel

L'épisode entier démontre que l'émission fait référence extensivement au médium télévisuel, en utilisant le mécanisme du téléthon et en montrant que ce concept s'essouffle à notre époque. La campagne télévisée d'une durée de 24 heures au centre

de l'épisode a pour but d'amasser des fonds pour le diabète. Elle est diffusée sur les ondes d'une chaîne locale disposant d'un budget médiocre. Leslie se voit remettre la responsabilité de remplir une plage de quatre heures durant les petites heures du matin. L'épisode présente les difficultés de Leslie à remplir les heures qui lui sont allouées, puisque son invité de marque tarde à arriver. Elle se voit donc obligée de s'en remettre à ses amis et ses collègues pour meubler le temps. Leurs interventions lors de l'émission ne sont pas très édifiantes. Bien que la situation soit exagérée à des fins comiques, difficile de ne pas voir une critique de certaines chaînes télévisées qui sont parfois forcées de faire du remplissage avec un contenu peu recherché ou abrutissant. Question de bien souligner ce point, notons qu'à un certain moment, Gerry offre une performance de piano qui se démarque par sa qualité nettement supérieure comparativement aux autres interventions. Mais Leslie décide de mettre un terme à la performance parce qu'elle la trouve trop pénible. Gerry est le souffre-douleur de l'émission, mais ce gag fonctionne aussi à un second niveau, puisqu'elle préfère un contenu de moindre qualité qui risque de divertir davantage l'auditoire de masse. Effectivement, le contenu dit plus raffiné – comme la musique classique – est souvent considéré comme destiné à un public de niche.

Leslie s'est donné un objectif d'atteindre 20 000\$ en dons. En voyant qu'elle n'arrive pas à atteindre son objectif, elle nous confie en aparté qu'elle ne sait plus quoi faire pour rendre le public plus généreux. Les idées qui lui viennent en tête sont directement puisées de certaines émissions qui utilisent de ces tactiques pour mousser les cotes d'écoute. Ainsi, elle pense à présenter des animaux sur une bicyclette ou voir des gens s'embrasser. C'est pourquoi Leslie décide de pousser son ami Mark à demander sa copine Ann en mariage en direct afin de captiver le public. Cette stratégie désespérée fait écho à des techniques employées par certains producteurs,

prêts à tout pour augmenter leurs cotes d'écoute.⁵⁶ Il n'est plus rare de voir apparaître des vidéos drôles à l'intérieur de téléjournaux ou de voir des émissions de télé-réalité promouvoir le prochain épisode en promettant des rapprochements entre deux participants. Leslie finit par arrêter Mark, qui se serait humilié devant l'audience, mais si elle n'avait pas parlé à Ann au préalable, on peut prédire qu'elle aurait poursuivi avec son stratagème, qui lui aurait permis d'arriver à ses fins. À l'intérieur de ce contexte fictionnel, la compassion l'emporte, mais ce n'est pas toujours le cas à la télévision où l'humiliation devient un moyen de créer un événement télévisuel qui saura capter le public.

Par ailleurs, la manière dont elle choisit d'empêcher à Mark de demander Ann en mariage permet de faire appel à un mécanisme de la télévision du réel. Au moment où Mark décide de s'exécuter, Leslie descend ses pantalons, exposant ses fesses en direct. Dans la télévision du réel, lorsqu'il y a des difficultés techniques, on utilise une banderole pour indiquer qu'il y a un problème qui empêche de diffuser les images. Ici, c'est plutôt pour des raisons de décence que l'on voit apparaître le bandeau ci-dessous.



Figure 2.1 : Banderole des problèmes techniques

⁵⁶ Seth Grossman, «A Reality TV Producer's Secrets to Provoking Unforgettable Moments», *Defamer*, (2014)

De plus, lorsque Ron blasphème vers la fin de l'épisode, on peut entendre un bip et voir une bande grise de censure, comme on le fait dans certaines émissions.

On retrouve aussi une mention directe de l'émission *Lost* diffusée sur ABC. Au moment de la diffusion de l'épisode, *Lost* en était à ses derniers épisodes et faisait beaucoup parler d'elle, puisqu'enfin les clés des mystères étaient sensés être révélés. Il était donc d'actualité de parler de *Lost* et de faire référence à comment l'émission était addictive. Il y a aussi une allusion à l'émission *Friends*, lorsque Leslie pour meubler du temps, raconte ses épisodes préférés de la série. Jamais l'émission n'est nommée, mais avec le nom des personnages ainsi que les histoires qu'elles relaient, il est facile pour un amateur de télévision de reconnaître la sitcom culte des années 1990.

2.1.4 *Parks and Recreation* et le réel

L'émission *Parks and Recreation* réussit à intégrer le réel dans sa prémisse grâce à son usage de la géographie américaine. La ville dans laquelle l'émission se déroule, Pawnee, est fictive. Par contre, à plusieurs moments dans l'épisode et dans la série, il est indiqué que cette ville se trouve en Indiana, un réel état du Midwest. Lorsqu'il en vient à faire le choix d'une célébrité pour le téléthon, Leslie choisit de prendre un ex-joueur de basketball des Pacers d'Indiana; Detlef Schrempf. Il s'agit d'un choix ingénieux des créateurs de la série de sélectionner un vrai ex-joueur d'une vraie équipe pour ainsi utiliser l'emplacement de la ville fictive de l'émission. C'est donc dire que le réel se joint à l'univers fictionnel de l'émission. En plus, la fondation Detlef Schrempf qui remet de l'argent pour contrer le diabète dans le cadre de l'épisode existe réellement et a fait du diabète une des causes pour lesquelles elle amasse des fonds.

Le cœur de l'épisode se trouve aussi à faire écho à la réalité puisque la campagne «Let's dia-beat-this» existe réellement. Elle ne prend pas la forme du téléthon, comme c'est le cas dans l'émission, mais elle existe plutôt sous diverses formes. On retrouve entre autres des marathons, un groupe Facebook avec ce nom, ainsi que des usagers de Twitter. De plus, le chandail que Leslie crée pour ses collègues est en vente dans la réalité sur le site de NBC.

Dans le cadre de l'émission, on est mené à voir Leslie franchir différents paliers du gouvernement américain. Les créateurs inscrivent l'émission dans notre époque en utilisant les référents que nous connaissons, avec par exemple la présentation de Barack Obama comme le président des États-Unis. L'émission pousse plus loin la mixité en créant des séquences où Leslie rencontre entre autres Joe Biden, vice-président ou Michelle Obama qui se prêtent au jeu.

L'émission puise aussi dans la réalité pour la création de personnages ou d'arcs narratifs. Ainsi, Ron Swanson est basé sur une employée du gouvernement de la ville de Burbank qui est comme Ron une libertaire qui croit à un gouvernement avec le moins de responsabilités possibles, et ce même si elle y travaille.⁵⁷ Durant la troisième saison, il est décidé qu'il y aura arrêt des activités gouvernementales dans la ville de Pawnee, imitant ainsi ce qui s'est passé en 2013 aux États-Unis durant la crise économique.⁵⁸

⁵⁷ Denise Martin, «Making bureaucracy work : How NBC's 'Parks and Recreation' overcame bad buzz», *LA Times*, 18 novembre, 2009.

⁵⁸ Ian McCullough, «Why Did the U.S. Government Shut Down in October 2013», *Forbes*, 3 octobre, 2013.

2.1.5 Les marques de l'énonciation

Parks and Recreation montre à plusieurs moments qu'elle tient compte de la présence du spectateur. Le mécanisme du témoignage à la caméra issu du documentaire atteste que les créateurs de l'œuvre sont conscients du public. Ces adresses sont faites directement aux spectateurs. De plus, les créateurs poussent le spectateur à réaliser qu'il est devant une fiction à travers la représentation du dispositif.

2.1.5a *Parks and Recreation* : Les adresses directes au spectateur

Voix

Au moment où Mark se questionne à savoir s'il devrait demander Ann en mariage, il s'adresse directement à la caméra. Mais, à la toute fin, il se tourne de côté et demande : «What do you think i should do?». C'est la seule fois dans l'épisode que quelqu'un se détourne pour s'adresser à la caméra. Ce moment nous fait décrocher de la fiction pure, puisque l'on se demande à qu'il s'adresse. Est-ce à nous, le public ou à un autre des documentaristes?

Regard à la caméra

Les personnages regardent à quelques reprises directement la caméra. Andy le fait à deux reprises durant la scène initiale. Une première fois comme pour obtenir l'approbation du public lorsqu'il dit : «I do say the cutest stuff». La seconde fois, c'est lorsqu'il nous offre un regard horrifié lorsque Ron se fait licher par le chiot. Dans la scène suivante, April fait elle aussi un regard direct à la caméra témoignant de son dégoût par rapport à l'allusion que Gerry fait sur sa vie sexuelle.

Écritures

Durant l'épisode, il y a un zoom sur les mots «On the air» qui permet d'annoncer que le téléthon est en train d'être tourné. C'est aussi un rappel pour le spectateur que ce qu'il voit est aussi diffusé sur les ondes.

2.1.5b *Parks and Recreation* : La représentation du dispositif télévisuel

Présence d'écrans

On retrouve un nombre effarant d'écrans, de fenêtres ou autres cadres, à un tel point, que l'on pourrait dire que l'épisode en a fait son leitmotiv. Ainsi, la séquence où Mark demande l'avis de Leslie pour demander la main d'Ann est transmise à travers le cadre de la fenêtre, qui se trouve dans une porte. Par la suite, l'émission multiplie l'affichage de téléviseurs à l'écran qui diffuse le contenu du téléthon. Nous notons quatre principales manières dont le téléviseur est utilisé à l'intérieur de l'épisode. Il y a d'abord à travers des mises en abyme dans lesquelles l'on voit les actions filmées pour le téléthon et qui sont montrées en double, puisqu'on les voit apparaître dans un écran de télévision. L'écran de télévision est aussi employé pour permettre de montrer aux protagonistes d'être au courant des développements du téléthon. C'est de cette manière que Tom sera alerté de l'échec retentissant du téléthon de Leslie en la voyant s'humilier, pendant qu'il se trouve au bar avec son invité de marque. Ensuite, il y a les moments où l'écran sert à présenter deux séquences consécutives du téléthon. C'est le cas lorsque l'on voit Leslie présenter le reportage *One butt, two seats : the widening of America* et que le documentaire apparaît sur un autre écran. Finalement, lorsque Leslie décide de faire un don pour réussir à atteindre son objectif de 20 000\$. Elle se trouve dans la régie et Gerry répond : l'écran second permet de voir les deux protagonistes en même temps d'une manière plausible, puisque l'écran se trouve à l'intérieur de la régie, et ce sans passer par un montage qui nous montrerait en alternance Leslie et Gerry. Ainsi, l'entièreté du dialogue entre les deux personnages se fait sur ce mode.

Présence de caméras

Puisque l'on assiste au tournage du téléthon, on retrouve un nombre effarant de caméras et d'éléments associés à la production d'un programme télévisé. Ce qui ne fait qu'accentuer le rappel que nous sommes devant une fiction. Nous voyons de quelle manière une émission est construite à l'intérieur de l'épisode, ce qui n'est non sans rappeler le processus qui a lui-même été à l'origine de la création de *Parks and Recreation*.

2.2 *Arrested Development*

2.2.1 Présentation de l'épisode et des principaux extraits

Arrested Development – Spring Breakout (saison 2, épisode 17) : Michael a une réunion importante avec un possible investisseur, mais l'arrivée de sa mère Lucille en état d'ébriété pousse l'investisseur à refuser de faire affaire avec la compagnie, indiquant qu'il ne veut pas être dans le prochain épisode de *Scandalmakers*, émission qui avait montré les déboires de George Sr. Michael, irrité par la tournure des événements, décide de placer sa mère dans une maison de réhabilitation à son insu. Toutefois, Michael se voit obligé de faire sortir sa mère de ce lieu, lorsque Kitty, l'ancienne maîtresse de George Sr. kidnappe ce dernier et indique que si elle ne rencontre pas Lucille, elle dévoilera des secrets compromettants pour la compagnie. Kitty indique vouloir un enfant de George Sr et avoir besoin de son sperme caché dans une glacière. Lucille propose un défi à Kitty, qui est remporté par la matriarche des Bluths. Pendant ce temps, G.O.B et Michael réussissent à libérer George Sr. Dans une histoire secondaire, Leslie s'offusque de la présence de Philip Litt qui tourne *Girls with Low self esteem* et tente par tous les moyens de faire cesser la production de cette émission dégradante pour les femmes. Finalement, Maybe, qui travaille dans une maison de production de films, doit améliorer le script d'un film pour adolescent.

Elle va donc travailler au Banana Stand avec George Michael pour trouver de quelle manière les jeunes s'expriment et ainsi rendre le film plus réaliste.

Arrested Development – Les principaux extraits : 1) Au cours d'une réunion d'équipe interrompue par Lucille visiblement intoxiquée, un potentiel investisseur indique qu'il ne peut pas se permettre de passer à l'émission *Scandalmakers*. Nous voyons ensuite des fragments de l'émission de la veille où les Bluths sont apparus. 2) Dans une scène, Michael est en pleine conversation avec un possible investisseur lorsque Kitty les interrompt pour demander à Michael d'organiser une rencontre entre elle et sa mère, sinon elle dévoilera tous les secrets de la compagnie. Avant de faire sa demande, elle demande à Michael s'il se souvient d'elle et décide de montrer ses seins pour aider Michael à se souvenir d'elle. 3) Dans une scène, on présente un flashback du *Girls with low self esteem* de l'an dernier où G.O.B. s'est humilié en ratant la plupart de ses tours de magie. On voit G.O.B. en train de signer un contrat de consentement où il demande à Philip Litt, producteur de l'émission, de ne pas utiliser les séquences qui le font mal paraître. Ce dialogue entre G.O.B. et Litt est capté par le caméraman de l'émission *Girls with low self esteem*.

2.2.2 Création d'un faux docu-soap

À l'instar de *Parks and Recreation*, *Arrested Development* abandonne la structure à trois caméras utilisés dans la sitcom traditionnelle pour y aller d'une approche simplifiée, avec une seule caméra, empruntée au docusoap.⁵⁹ Le docusoap propose un mélange entre le documentaire et le soap opera. Selon John Ellis dans le livre *Seeing Things : Television in an Age of Uncertainty*, le docusoap choisit soit un lieu qui réunit des gens de tous les horizons (aéroport, hôtel, magasin, etc.) ou un regroupement de personnes unies dans leur quotidien avec des personnalités bien

⁵⁹ En réalité, pour des raisons techniques, l'émission use de deux caméras, mais réussit à créer l'effet d'utiliser une seule caméra.

définies.⁶⁰ Ce sont des gens ordinaires que l'on nous présente dans tout ce qu'il y a de plus ordinaire. Ellis présente ainsi le docusoap :

This mix combines soap and leisure programming in its insistence on engaging characters and its attention to the minutiae and subtle distinctions of everyday life. But it also retains some of the key characteristics of documentary, and indeed is stoutly defended by its makers against any accusation that its events are staged or its characters distorted.⁶¹

Parmi les caractéristiques distinctives du docusoap, héritée du documentaire qu'*Arrested Development* reprend, on trouve la manière dont la caméra est utilisée. Ainsi, il arrive que les cadrages soient plutôt inusités, comme celui où la caméra se trouve en-dessous du bras de G.O.B. et que le bras occupe la portion gauche de l'épaule. De plus, à plusieurs moments, il semble que la caméra soit instable, provoquant des mouvements qui ne seraient pas présents dans une sitcom classique. Des ajustements se font au fur à mesure qui ne peuvent être coupés au montage, comme lorsqu'un zoom en trois temps s'effectuent sur le visage de Buster.

Les créateurs d'*Arrested Development* ne font pas que reprendre le visuel du docusoap. Ils font du docusoap une règle d'écriture dans la manière dont ils choisissent le contenu et le traitent. Le docusoap suit des gens dans leur «habitat naturel», mais aidé principalement du montage, il dramatise les histoires en choisissant judicieusement les scènes que le public verra. Présenter dans son quotidien l'histoire d'une famille déchue qui tente de remonter la pente est tout à fait dans l'esprit des docusoaps.

Le recours à un narrateur est elle aussi une caractéristique issue du docusoap. Comme l'émission use d'un montage rempli d'ellipses, il est nécessaire qu'elle ait un narrateur pour permettre une meilleure continuité entre les scènes qui sont parfois

⁶⁰ John Ellis, *Seeing Things : Television in the Age of Uncertainty*. (Londres : I.B. Tauris, 2000), p.113.

⁶¹ J. Ellis, *op. cit.*, p.114.

disparates. Dans le docu-soap, le narrateur délaisse son ton sérieux pour une approche plus légère, humoristique parfois même caustique.⁶²

2.2.3 Références et commentaires sur le médium télévisuel

Arrested Development utilise le procédé souvent employé par les séries télévisées qui est de nous donner un avant-goût du prochain épisode. Cette tactique est utilisée pour capter l'attention du public et créer le besoin de voir l'épisode de la semaine suivante. Habituellement, cet extrait est diffusé à la toute fin de l'émission, après une plage publicitaire contenant un avertissement de rester sur les ondes pour pouvoir voir quelques scènes du prochain épisode. *Arrested Development* reprend cette idée, mais la détourne puisque les séquences présentées ne se trouvent pas dans le prochain épisode. En fait, cette séquence vient plutôt conclure de manière loufoque les intrigues développées au cours de l'épisode que l'on vient de regarder. L'émission envoie donc une petite flèche vers ces émissions qui usent de ce mécanisme pour tenter de garantir la fidélité de leur audience.

On retrouve dans l'épisode un exemple d'hypertextualité, avec une parodie de la série pornographique *Girls gone wild* qui a été diffusée à la télévision par l'entremise entre autres d'info-publicités et de la télévision à la carte (*pay per view*). Ce programme présente des femmes qui choisissent de se dévêtir ou de faire des actes sexuels afin d'obtenir une récompense qui peut s'avérer monétaire, mais qui plus souvent prend la forme de casquettes ou de chandails gratuits.⁶³ Dans l'épisode qui nous intéresse, *Girls gone wild* troque son nom pour *Girls with low self-esteem*. Déjà, avec ce titre, les auteurs de l'épisode font une critique assez cinglante de l'émission originale, qui selon eux exploite des femmes vulnérables qui manquent de confiance en elles. Leslie

⁶² J. Ellis, *op. cit.*, p.114.

⁶³ Patrice A. Oppliger, *Girls Gone Skank : The Sexualization of Girls in American Culture*, (Jefferson : McFarland, 2008), p.101.

tente de combattre le créateur de l'émission en ralliant des filles pour protester et en tournant les caméras sur les hommes pour qu'ils puissent voir l'impact d'être victime d'objectification. À chaque fois, ces tentatives se soldent par un échec. On ressent un cynisme chez les auteurs puisque malgré tous les efforts faits, cette industrie n'est pas sur le point de mourir.

L'épisode intègre aussi une émission fictive nommée *Scandalmakers*, sur les déboires de George Bluth Sr. Grâce au narrateur d'*Arrested Development*, les auteurs de l'émission formulent de nombreuses critiques envers ce type d'émissions similaires aux biographies de stars télévisées sur des chaînes comme Bravo ou des séries telles que *E! True Hollywood Story*, qui revient sur des événements marquants de la vie de célébrités. Ils laissent entendre que le contenu offert par ses émissions est souvent partiel et inexact. L'authenticité et la véracité des propos ne sont pas garanties dans une émission de non-fiction, et ce malgré la présence du mot vérité dans le titre de l'émission.

De plus, les auteurs de l'épisode font une critique de la narration grâce à Ron Howard, qui prête sa voix à *Arrested Development*. Ces attaques en règle contre le narrateur de l'émission *Scandalmakers* permettent de souligner la subjectivité même du narrateur d'*Arrested Development*, et par le fait même la subjectivité de tous les narrateurs. Malgré la posture distante prise par plusieurs narrateurs, il est impossible d'être complètement objectif sur le contenu que l'on propose. *Arrested Development* pousse la blague à des extrêmes qui sont rarement atteints dans les documentaires traditionnels, mais permet à son auditoire de se rappeler que chaque narrateur est confronté à des éléments qui teintent son analyse.

L'émission reprend des mécanismes de censure de la télévision de non-fiction. Lorsque le personnage de Kitty montre ses seins à la caméra, ils sont rendus flous et pixellisés. Dans les séries de fiction diffusées sur les chaînes traditionnelles, on

s'abstient de montrer les seins (ou autres parties intimes par le fait même), choisissant des angles qui n'exposent pas complètement, mais dévoilent de manière plus «convenable». L'approche adoptée dans *Arrested Development* est plutôt celle du docu-soap ou de la non-fiction, où, puisque l'on ne peut pas choisir le contenu, on doit s'adapter. Il est impossible de reprendre la scène dans un documentaire, car on ne peut pas demander aux protagonistes de recommencer. Il faut donc trouver un moyen d'éviter de présenter ces images qui pourraient choquer le public. Ainsi, non seulement les seins ne sont plus visibles, mais la main du caméraman vient se poser sur la caméra pour les cacher par la suite. On met ainsi en lumière qu'il y a bien une équipe qui capte les images et qui réagit le plus rapidement possible aux différents événements qui ont lieu.



Figure 2.2 : Main du caméraman qui couvre les seins de Kitty

Sur le plan de l'intertextualité, il y a tout d'abord une mention de l'émission *Sugarfoot*, une série de la fin des années 1950. De plus, il y a une allusion à

l'émission *Golden Girls*. Les auteurs de l'épisode ont choisi le nom de « Shady Pines » pour désigner la maison d'hébergement pour les alcooliques où Lucille sera envoyée contre son gré. Ce nom est aussi l'endroit où l'une des *Golden Girls* sera forcée d'aller après un grave accident. Alors qu'on pourrait croire à une simple coïncidence, il est important de noter que le créateur d'*Arrested Development*, Mitch Hurwitz, a travaillé à titre d'auteur et de producteur pour l'émission *Golden Girls*.

2.2.4 *Arrested Development* et le réel

L'émission *Arrested Development* intègre principalement le réel de manière détournée, ce qui demande souvent au spectateur un travail de décodage au contenu qui lui est donné à voir. Ainsi, dans l'épisode étudié, George Sr. indique qu'il servait de prête-nom dans le scandale qui a éclaboussé sa famille et que les documents se trouvant à l'intérieur d'une glacière rouge lui permettront de prouver son innocence. Sur cette glacière, on trouve l'inscription MADDAS H. Lorsque l'on replace les lettres dans le bon sens, on peut y lire SADDAM H., faisant clairement référence au dictateur irakien Saddam Hussein, qui était toujours en vie à l'époque du tournage de la série. On peut donc en déduire qu'Hussein est l'un des acteurs de la corruption entourant George Sr, ce qui sera confirmé dans les épisodes subséquents. L'émission vient donc s'ancrer dans le réel en utilisant des informations du réel pour forger son histoire fictive, puisqu'il est possible de faire un lien entre cette prémisse et le fait qu'Hussein était connu durant une grande partie de son règne pour la corruption.⁶⁴

Durant toute la durée de l'épisode, Maeby s'entretient avec plusieurs adolescents pour tenter de trouver la manière dont ils s'adressent aux filles. Elle se voit donner cette mission pour rendre le film sur lequel elle travaille plus réaliste. À la fin de ses recherches peu fructueuses, elle demande : «why are we even going after this idiot

⁶⁴ Susan Sachs, «Hussein's Regime Skimmed Billions From Aid Program», *The New York Times*, 29 février, 2004.

demographic». La phrase fonctionne au niveau textuel puisque les réponses idiotes qu'elle reçoit lui font se demander pourquoi on mettrait des efforts pour leur plaire alors qu'ils manquent de cervelles. Par contre, elle fonctionne aussi à un niveau qui transcende le texte lui-même, c'est-à-dire le réel. Effectivement, les problèmes de cote d'écoute de l'émission sont bien connus de ses téléspectateurs, l'émission s'étant souvent vu menacer d'être retirée des ondes. On peut donc comprendre la phrase comme une référence aux difficultés bien réelles de l'émission de plaire à un pan de la population qui doit – selon les auteurs de l'épisode - être stupides s'il n'apprécie pas la série.

Une autre «saut» dans le réel passe par l'usage de la réalité d'autres fictions. Ainsi, il est question du centre de réhabilitation nommé «Shady Pines» qui fait partie de l'univers de *Golden Girls*. De plus, lorsque Michael tente de placer sa mère en réhabilitation, l'émission fait une référence au réel en présentant une dame aux cheveux frisés qui tente de se sauver. Tout porte à croire qu'il s'agit de la chanteuse Diana Ross, qui est connue pour avoir des troubles de consommation. De voir une femme de dos ne permet pas de faire le lien directement avec la chanteuse. C'est pourquoi durant la séquence, on retrouve une version acoustique de la chanson «Can't Hurry Love» popularisée par le groupe motown The Supremes.

Les créateurs de l'émission font aussi appel au réel lorsqu'il est question des choix pour la distribution. On n'a qu'à penser au choix d'Amy Poelher pour jouer la femme du personnage de Will Arnett dans quelques épisodes, alors qu'ils étaient réellement un couple à l'époque du tournage, ou encore au choix de Justine Bateman pour jouer la sœur de Michael, alors qu'ils sont frères et sœurs dans la vraie vie. Les personnages qu'ils interprètent dans l'émission sont fictifs, mais le lien qui les unit, lui, est bien réel.

2.2.5 Les marques de l'énonciation

Arrested Development souligne la présence du public de manière plutôt inusitée. Au moment où Kitty décide de montrer ses seins à Michael, le caméraman qui capte l'action met sa main devant la caméra pour censurer l'image. Cet élément est dirigé directement vers le spectateur pour protéger ses yeux chastes. De plus, de voir le caméraman mettre sa main à l'écran permet de souligner le fait qu'il y a quelqu'un qui capte les images qui sont diffusées et qu'elles sont captées par une caméra. On retrouve, dans l'épisode, d'autres instances de marques de l'énonciation.

2.2.5a *Arrested Development* : Les adresses directes au spectateur

Adresses verbales : La narration, tout au long de l'épisode, se fait de manière intradiégétique, sauf pour la dernière parole de Ron Howard, qui s'adresse directement au spectateur. Alors que l'on s'apprête à voir le générique, le narrateur affirme: «And this is how you narrate a story.» Cette adresse sort du contexte de l'émission et fait directement référence au réel. L'épisode en entier présente un exemple de mauvaise narration en intégrant l'émission *Scandalmakers*. Les critiques formulées à l'égard de l'émission fictive proviennent de critiques qui étaient réellement faites à *Arrested Development* et à son narrateur. En terminant l'épisode de cette manière, les auteurs de la série viennent donc commenter sur ce que certains téléspectateurs ont dit à propos de l'émission, en s'adressant directement à eux.

2.2.5b *Arrested Development* : La représentation du dispositif

Présence de caméras

Lorsque G.O.B. s'entretient avec Philip Litt, on peut voir dans le plan la caméra ainsi que le micro du caméraman qui capte leur conversation pour l'émission *Girls with low self esteem*. En nous présentant une caméra qui capte la même scène que celle

que le caméraman d'*Arrested Development*, on devient encore plus conscient du processus de production de l'émission.

2.3. *Tout sur moi*

2.3.1 Présentation de l'épisode et des principaux extraits

Tout sur moi – Claude et Émilie (saison 2, épisode 12) : Macha se trouve à croiser par hasard son ex Claude avec sa nouvelle flamme Émilie. Après un lunch malaisant, elle quitte les lieux et prend place dans sa voiture. En voulant s'engager sur la route, elle fonce par mégarde sur Émilie, qui se retrouve à l'hôpital. Quelques jours plus tard, alors que Macha se trouve dans son appartement, Claude se présente à l'improviste et indique à Macha qu'elle est en danger puisqu'Émilie est en colère après l'accident. Par deux fois, le téléphone se met à sonner, sans que personne à l'autre bout du fil ne réponde. Par la suite, les lumières s'éteignent et la porte s'ouvre. Les lumières reviennent, révélant ainsi la blague qu'Émilie et Claude avaient concocté à Macha. Par la suite, Macha trouve un mot dans son pantalon provenant d'Émilie qui lui demande de venir la rejoindre au parc pour une confrontation. Du côté d'Éric, un homme de théâtre français l'approche en lui disant qu'il a cherché dans toute la francophonie pour trouver le bon acteur et qu'il l'avait enfin trouvé en lui. Par la suite, on comprend que c'est parce qu'Éric ressemble beaucoup à la marionnette. L'homme de théâtre demande à Éric de passer du temps avec la marionnette pour qu'il se familiarise avec elle. Après quelques réticences, Éric finit par accepter, mais il brise la marionnette par mégarde. Pour sa part, Valérie se fait approcher par une troupe de théâtre expérimental pour une pièce destinée aux jeunes. Valérie se rend sur les lieux de la pratique avec une auteure et un acteur ratés. Durant la pratique d'une scène, Valérie se fâche et propulse l'autre acteur dans le décor. Celui-ci décide de poursuivre Valérie à cause de ses blessures. Macha, Valérie et Éric s'unissent pour

réglent leurs problèmes; Macha confronte Émilie avec le costume de Valérie, Valérie détruit la marionnette et Éric trouve des secrets de l'acteur pour que Valérie puisse le faire chanter.

Tout sur moi – Principaux extraits : 1) Claude Legault arrive, affolé, à l'appartement de Macha, alors qu'elle était en conversation avec Éric et Valérie. Il prévient Macha qu'elle est en danger puisqu'Émilie est enragée à cause de la perte d'un contrat conséquente au fait que Macha lui a foncé dedans en voiture. Ensuite, il y a un premier coup de fil sans réponse et un second où Claude indique à Émilie d'arrêter. Puis, la lumière dans l'appartement est coupée. Après quelques secondes, la lumière réapparaît et on voit Claude et Émilie rire et indiquer qu'il s'agissait d'une blague. 2) Macha décide d'aller dans un restaurant durant l'heure du dîner. En arrivant au restaurant, elle remarque la présence de Claude et Émilie en tête-à-tête. Macha tente à tout prix de ne pas se faire voir par son ex et sa nouvelle copine, mais Claude aperçoit Macha et après les salutations d'usage, il l'invite à se joindre à eux. Macha refuse d'abord l'invitation, mais se fait forcer la main par Émilie et Claude.

2.3.2 Création d'une fausse télé-réalité

Il existe une infinité de variétés de télé-réalités et il serait tout simplement impossible de toutes les couvrir à l'intérieur de ce travail. *Tout sur moi* reprend les traits d'une télé-réalité qui suit la vie de célébrités dans leur quotidien. Comme dans la plupart de ces émissions, les personnages viennent commenter les événements que l'on vient de voir ou qui s'apprête à arriver, sous forme d'aparté. Ce mécanisme permet de mieux connaître les personnages, savoir comment ils se sont réellement sentis dans la situation.

Ce type d'émissions de télé-réalité se concentre sur une célébrité et son entourage. Ici, le personnage central est celui de Macha Limonchik et on suit ses mésaventures et

celles de ses amis qui font partie de sa vie de tous les jours. C'est un accès inédit dans la vie personnelle de ses acteurs que l'émission nous propose, comme c'est le cas dans les émissions de télé-réalité.

2.3.3 Références et commentaires sur le médium télévisuel

L'émission fait le choix très consciencieux de montrer les ratés du trio. Il est très rare que les héros de la série se retrouvent triomphants à la fin d'un épisode et lorsque cela arrive, c'est souvent après avoir été humilié au cours de l'épisode comme c'est le cas dans l'épisode *Claude et Émilie*. Le type de télé-réalité dans lequel les célébrités présentent leur vie est souvent plus contrôlé que d'autres, puisque c'est l'image de marque de la célébrité qui doit passer. On privilégie pour différentes raisons l'approche inverse dans le cadre de *Tout sur moi* : Tout d'abord, c'est bien plus drôle de voir les moments humiliants; mais nous pouvons aussi y voir un aveu de la nature fictionnelle des télé-réalités qui montrent plus souvent qu'autrement les célébrités sous leur meilleur jour.

À quelques reprises dans l'épisode, l'auteur de la série fait référence aux difficultés des actrices d'un certain âge de se trouver de l'emploi dans le métier. Dans la scène initiale, Macha se plaint que sa carrière se porte mal ces temps-ci, alors qu'elle a de la difficulté à décrocher un rôle. Valérie n'est pas en reste, acceptant de se joindre à une troupe inconnue de Lasalle. Plus tard, dans la séquence où Macha se trouve à table avec Claude et Émilie, on assiste à une discussion sur la diminution des rôles pour les femmes lorsqu'elles vieillissent par rapport aux hommes qui deviennent plus en demande. Il est même question de régime pour les actrices qui doivent maintenir la ligne et rester désirables, si elles veulent être employées.

Tout sur moi fait référence tout le long de l'épisode aux codes de l'horreur. L'émission a souvent rendu hommage à d'autres genres issus des média

cinématographique et télévisuel. Une première séquence permet d'installer le climat d'horreur avec la marionnette qui, grâce à la musique, devient soudainement terrifiante. L'épisode poursuit dans cette veine avec l'œil d'Émilie Bibeau qui vient surprendre le spectateur, alors qu'il y a un rapprochement entre Claude Legault et Macha. L'hommage aux codes de l'horreur atteint son apogée avec la séquence où Émilie et Claude jouent un tour à Macha, Éric et Valérie. La musique joue encore une fois un rôle clé pour créer cette atmosphère angoissante. On ajoute à cela les appels sans réponse, la lumière qui ne cesse de vaciller, puis, la noirceur complète. Les images proviennent maintenant de la vision de nuit d'une caméra. Nous pouvons ajouter à l'hommage aux films d'épouvante la scène où Valérie détruit la marionnette avec une scie à chaîne et la scène finale où l'on voit Émilie Bibeau à l'écran avec un air diabolique, qui n'est non sans rappeler le film *The Ring*.

2.3.4 *Tout sur moi* et le réel

Le réel fait partie de l'ADN de la série *Tout sur moi*. En effet, lors de la promotion de l'émission, le créateur de la série Stéphane Bourguignon a indiqué au quotidien *Devoir* qu'environ 30% des péripéties que l'on allait voir à l'écran étaient basées sur des faits réels.⁶⁵ Ainsi, la table est mise pour le spectateur qui se trouve à être exposé au réel à travers différents éléments de contenu.

L'émission en entier se concentre sur les péripéties de Macha Limonchik, Éric Bernier et Valérie Blais, qui interprètent leur propre rôle. L'émission est directement inspirée de la complicité des trois acteurs qui forment un trio d'amis dans la vraie vie. Les photos présentées dans le générique viennent corroborer les liens qui les unissent avec des photos issues de leur passé réel. Ainsi, on peut apercevoir des photos qui témoignent que Valérie et Éric ont déjà été mariés. Cet élément n'est pas vraiment

⁶⁵ Paul Cauchon, «Des fictions dans l'air du temps», *Le Devoir*, 18 septembre, 2006.

mentionné dans l'émission, mais il nous permet d'en apprendre plus sur des pans de leur histoire avant le début de l'émission



Figure 2.3 : Générique de *Tout sur moi*

De plus, les références aux pièces de théâtre et émissions auxquelles ils participent sont aussi issue de la réalité. Éric a réellement fait partie de la distribution d'*Irma Vep* alors que Macha était bien une des vedettes de l'émission *Pure Laine*. L'épisode qui nous intéresse met aussi en scène les acteurs Claude Legault et Émilie Bibeau qui jouent, eux aussi, des versions d'eux-mêmes. Les éléments biographiques nommés

s'avèrent véridiques pour eux aussi. On fait allusion au fait que Claude est auteur et qu'Émilie a une carrière florissante au théâtre.

Une autre des manières dont l'émission vient intégrer le réel dans sa prémisse est par son utilisation de la ville de Montréal. Alors que les sitcoms ont souvent choisi d'établir leur action dans un décor en carton ou dans un seul lieu (bureau, restaurant appartement, etc.), *Tout sur moi* se permet de sortir des murs de carton pour explorer la *montréalité* et en faire un personnage à part entière. Non seulement les scènes d'extérieur se font nombreuses, mais elles se passent dans des lieux bien connus de la ville. Dans l'épisode que nous analysons, on retrouve une scène dans le parc Lafontaine ainsi que dans un restaurant huppé de la métropole. Même sans la pancarte qui nous indique le lieu, il est assez facile de reconnaître le grand parc montréalais, avec son étang. D'observer les personnages de l'émission se promener dans des endroits qui font partie de notre quotidien vient ajouter à la *crédibilité* de ce que l'on voit.

Les références au réel prennent toute sorte de formes à l'intérieur de l'émission et sont parfois assez subtiles. Au moment où Macha, Claude et Émilie se trouvent au restaurant, Claude dit à Macha qu'elle devrait être en couple avec un auteur. Cette réplique est très certainement un clin d'œil au fait que le conjoint de Macha dans la vraie vie est l'auteur de la série, Stéphane Bourguignon.

2.3.5 Les marques de l'énonciation

La sitcom positionne traditionnellement le spectateur à l'écart des péripéties. L'émission ne tient pas compte de la présence du public, faisant de lui un être omniscient ayant accès à la vie des personnages. *Tout sur moi* modifie ce rapport entre le texte et le public, puisque l'auditoire devient plutôt un complice des (més)aventures qui arrivent aux personnages. Ce rôle de complice est déjà annoncé

avec le générique de l'émission qui nous dévoile les véritables images de différentes phases de la vie des trois protagonistes. Une intimité s'installe avec le spectateur qui n'est que magnifiée à travers le mécanisme du «confessionnal» où les personnages s'adressent directement au public. Ainsi, le spectateur a un accès direct aux états d'âme ou réflexions des personnages non plus uniquement par l'observation, mais par les paroles des personnages eux-mêmes.

La scène dans laquelle Macha croise Claude et Émilie au restaurant permet de voir les différences entre les sitcoms classiques et modernes. Dans une sitcom traditionnelle, on se serait contenté de nous montrer Macha qui tente à tout prix d'éviter le regard de Claude et Émilie pour nous indiquer le malaise profond qu'elle vit. *Tout sur moi* ajoute à cela en entrecoupant la séquence avec un témoignage de Macha à la caméra, devant un fond coloré, qui s'adresse à nous en disant : «Qu'est-ce que je disais tantôt? De la grosse régression.» Macha nous interpelle directement avec cette question et nous permet de vivre avec elle ses émotions.

2.4 Synthèse préliminaire

La relation qu'entretiennent ces trois émissions avec le médium télévisuel peut être définie dans un premier lieu par le rapport qu'elles entretiennent avec les formats de la non-fiction (documentaire, docusoap, télé-réalité.) Dans un second temps, on peut l'envisager sous l'angle du contenu qui se positionne par rapport à la télévision dans son ensemble. Les textes phares, les acteurs, les formats qui définissent le petit écran se trouvent à être exploités à l'intérieur de cette série.

Nous considérons qu'un autre pan important de l'analyse de cette relation avec le médium télévisuel est l'apport de la sitcom mockumentaire au genre de la sitcom. Nous l'avons dit précédemment, la sitcom est un genre qui a longtemps résisté au changement. Les exemples de sitcoms qui sont allés de nouvelles manières de faire

étaient exemplaires plutôt que normatives. La sitcom mockumentaire signale plutôt un changement plus large au sein du genre. Les lieux utilisés traditionnellement sont les mêmes dans les sitcoms que nous avons analysés : *Parks and Recreation* nous présente des collègues sur leur lieu de travail, *Tout sur moi* donne accès à la vie domestique des personnages, alors qu'*Arrested Development* est plutôt un hybride des deux. La durée est elle aussi la même. L'évolution se trouve ailleurs, dans les techniques de tournage employées, avec une caméra qui perd son trépied pour mieux suivre les personnages. Un jeu plus naturel des acteurs; L'abandon de l'usage constant de quiproquos pour créer de l'humour; Le désir de constamment provoquer chez le spectateur un sentiment de malaise qui n'était pas aussi appuyé dans les sitcoms d'antan sont toutes les caractéristiques qui contribuent à éloigner la sitcom de ses origines burlesques pour la mener à embrasser les spécificités du médium télévisuel.

La sitcom mockumentaire choisit de présenter le réel non plus de manière abstraite, mais bien concrète. On se trouve à être confronté au réel à travers les personnages, les histoires, les lieux, les thématiques des épisodes. L'usage du réel couplé au ton du mockumentaire permet de créer des sitcoms qui s'éloignent du modèle traditionnel. Cet usage permet de rappeler que le réel n'est pas spécifique à la forme documentaire et que le discours fictif aussi se l'approprie à sa manière. C'est donc une manière de souligner à quel point le discours documentaire et fictif se rapproche, ce qui constitue une des spécificités du médium télévisuel, tel que défini par Lochard et Boyer.

La sitcom mockumentaire choisit, par la présence fréquente de marques de l'énonciation, d'aller à contresens de la fiction traditionnelle. Dans une œuvre typique de fiction, le spectateur accepte d'embarquer dans l'illusion et de prendre ce qu'on lui montre pour vrai. On accepte de croire que George Clooney est un médecin, même si nous savons très bien que ce n'est pas le cas ou que les êtres surnaturels existent alors que nous n'en avons aucune preuve. Le spectateur d'une sitcom mockumentaire se

voit souvent forcé de «décrocher» de la fiction, parce qu'on lui rappelle constamment qu'il est devant une fiction. On le souligne à travers la présentation de la construction d'une émission, avec des écrits et des paroles qui sont destinés directement au spectateur. Ces émissions s'efforcent ainsi de mettre un terme à ce que l'on appelle le «suspension of disbelief»⁶⁶ en brisant la ligne fictive qui sépare le contenu télévisuel et le spectateur. Il s'agit d'un des moyens qu'elle utilise pour arriver à son but de présenter la médiation qui existe dans les œuvres de non-fiction. C'est aussi à travers ces nombreuses marques d'énonciation que le spectateur réalise qu'il n'est pas devant une œuvre comme les autres, puisque la posture qu'il adopte n'est ni celles des autres fictions ni celles des œuvres de non-fiction. Il s'agit plutôt d'une posture hybride qui cerne bien le caractère complexe des sitcoms mockumentaires et du médium qui les abrite.

Nous concluons cette section avec deux pistes d'analyse qu'Hight propose pour permettre une meilleure compréhension de la forme mockumentaire. Dans un premier temps, il sera question de la manière dont ces émissions nous informent sur les personnages.⁶⁷ La sitcom propose un contenu qui offre habituellement un début, des péripéties et un dénouement qui se conclut à la fin de l'épisode, malgré certains arcs narratifs qui peuvent s'étendre sur une saison complète, voire davantage. Il est donc possible pour un spectateur qui en est à sa première écoute de comprendre l'histoire et les gags et ce même s'il regarde par exemple le 20^e épisode de la cinquième saison. Les trois émissions utilisent habilement les mécanismes du mockumentaire pour nous permettre de mieux connaître les personnages et leurs rôles dans l'histoire, qui servent aussi bien les fidèles spectateurs que les néophytes.

À travers le travail de ses caméramans, *Parks and Recreation* permet à son auditoire de comprendre rapidement les relations entre les personnages. Lorsque Leslie arrive

⁶⁶ William Safire, «Suspension of Disbelief», *The New York Times*, 7 octobre, 2007.

⁶⁷ C. Hight, *op. cit.*,

en hurlant à l'intérieur de la salle de rédaction et que tout le monde réalise qu'il ne s'agit pas d'une urgence, la caméra s'arrête sur le visage de plusieurs personnages. On y voit un mélange d'énervement et de fatigue. On comprend dès lors que Leslie n'en est pas à sa première réaction exagérée et qu'elle exaspère ses collègues avec son enthousiasme sans borne. De plus, le rôle de paria de Gerry est bien souligné dans la scène où il parle de sa soirée romantique avec sa femme, ce qui dégoûte ses collègues. Encore une fois, les visages à eux seuls permettent de comprendre que Gerry est le mal-aimé du bureau. Les apartés où les personnages s'adressent directement à la caméra permettent aussi au spectateur de mieux connaître leurs émotions. Par exemple, il est possible pour le public de ressentir le stress de Mark face au fait de demander la main d'Ann en direct ou l'inquiétude de Leslie face au déroulement du téléthon.

Arrested Development utilise les flashbacks de manière récurrente dans l'épisode. Certains sont composés d'extraits d'anciens épisodes, comme c'est le cas avec G.O.B. et ces tours de magie ratés. Ces extraits nous permettent de mieux comprendre la honte que vit ce personnage après avoir été humilié dans le cadre de l'édition précédente de *Girls with low self esteem*. Ce mécanisme est utile autant pour les nouveaux spectateurs que les anciens, puisque chez les anciens, il permet de créer le plaisir chez le spectateur de reconnaître des séquences qu'il a déjà vues. D'autres flashbacks offrent des séquences inédites pour les spectateurs, comme c'est le cas avec l'intervention qui avait été préparée pour aider Lucille avec son problème d'alcool. Cet extrait permet de montrer à quel point les enfants de Lucille ont peur d'elles et explique pourquoi Michael usera de ruse pour amener sa mère dans le centre. Le flashback est un élément souvent employé dans les docusoaps.

Tout sur moi nous permet d'en apprendre plus sur les dynamiques qui habitent les personnages, grâce au confessionnal. Cela permet au spectateur d'entrer en contact direct avec les personnages. Éric nous confie qu'il est meilleur avec les enfants qu'il

ne le croyait à cause de la marionnette dont il s'occupe, information qu'il serait impossible d'obtenir autrement dans le cadre de l'émission. Émilie Bibeau apparaît à la toute fin et permet au spectateur de réaliser qu'elle est une vilaine. Parfois, le mécanisme permet simplement de présenter les dynamiques existantes entre les trois personnages et ainsi de souligner, par exemple, la naïveté qui habite Macha et qui est souvent ridiculisée par Valérie.

Le deuxième élément sur lequel nous désirons nous arrêter est la manière dont l'émission concilie la forme du documentaire avec son besoin de raconter une histoire. Hight indique qu'il peut être difficile pour le mockumentaire de maintenir «the sense of limited access or perspective that on an apparent documentary crew might be able to gain in such a situation.»⁶⁸ Contrairement à la fiction traditionnelle, où la caméra a un regard omniscient puisqu'elle contrôle le contenu présenté, le documentaire offre une perspective qui peut s'avérer plus limitée. Le défi des sitcoms mockumentaires est de reproduire cet effet tout en faisant avancer l'histoire. Nous observons que la sitcom mockumentaire embrasse ces limites pour créer de l'humour, sans toutefois s'empêcher de sortir de ce cadre lorsque nécessaire. Nous notons tout de même que lorsqu'elle présente des séquences qu'il est impossible d'expliquer dans le contexte d'un tournage du documentaire, elles sont souvent montrées comme telles, forçant le spectateur à réaliser que le contenu qu'on lui présente ne peut avoir été capté sans une passe-passe au tournage.

Parks and Recreation s'amuse à innover dans les différentes manières de présenter les différentes actions à travers la présence d'écrans. Ces écrans existent à l'intérieur de la réalité de l'émission et donnent accès à plusieurs informations et font ainsi avancer l'histoire. De plus, durant la scène où Mark annonce son intention de

⁶⁸ C.Hight, *op. cit.*, p.202.

demander la main d'Ann, le long panoramique permet de faire passer le caméraman d'une scène à l'autre en respectant les réalités d'un tournage d'un documentaire.

Arrested Development utilise aussi les images captées par les caméras de sécurité pour nous permettre de savoir ce qui s'est passé durant les séquences dans la maison de réhabilitation. Il est possible de comprendre que l'équipe de tournage n'était pas en mesure de capter les images, ainsi les créateurs du «docusoap» ont dû recourir aux images du centre de réhabilitation pour nous montrer le déroulement de ces événements.

Toutes les scènes de l'épisode de *Tout sur moi* contiennent un des trois personnages principaux, puisque ce sont eux les sujets de la télé-réalité que l'on regarde. Donc techniquement, il ne serait pas possible d'obtenir le point de vue des autres protagonistes s'ils ne se trouvaient pas avec l'un des personnages. *Tout sur moi* triche dans la séquence où l'on voit le metteur en scène français au téléphone répondre à Éric. Il n'y a pas de moyen d'expliquer la présence de l'équipe de tournage pour capter ses images.

CHAPITRE 3

SYNTHÈSE DES RÉSULTATS

Dans le cadre de ce chapitre, nous désirons nous intéresser au phénomène de la sitcom mockumentaire de manière plus large. Nous reprendrons les trois relations que nous avons déterminées comme fondamentales à la compréhension de la sitcom mockumentaire, mais avec des angles nouveaux. Il sera donc question dans un premier temps de la manière dont la sitcom mockumentaire vient légitimer le médium télévisuel. Par la suite, nous nous intéresserons à la manière dont elle s'approprie le réel et les effets de réel qui s'en suivent. Finalement, nous aborderons la manière dont elle engage le public et le rapport nouveau qui s'installe entre le spectateur et le texte à travers les modes d'énonciation.

3.1 Le discours mockumentaire à l'intérieur du médium télévisuel

La forme mockumentaire se développe à l'intérieur d'une institution télévisuelle en pleine mouvance. L'apogée de la sitcom mockumentaire ne peut être perçue comme fortuite, mais doit plutôt être considérée comme en réponse aux changements du petit écran. L'explosion de la télé-réalité a permis de mettre en lumière une des caractéristiques essentielles de la télévision, l'art de l'intimité, tel que présenté par Pierre Barrette et Yves Picard.

«Car au-delà de la sérialité, qui demeure sa principale composante distinctive, le petit écran se démarque encore du grand écran par l'importante notion de télégénie : art de la révélation individuelle, du témoignage, de la confessions, la télé recherche selon André Bazin des personnalités capables de générer une forme particulière d'identité avec le téléspectateur. Ce qui apparaît comme une évidence dans le cas des formats qui triomphent depuis quelques années rejoint le registre

fictionnel. Car qu'est-ce qui caractérise les émissions ci-haut évoquées sinon cette forme particulière de transparence, et l'impression concomitante que leurs comédiens nous parlent directement.»⁶⁹

Le mécanisme derrière le mockumentaire permet de créer une proximité avec le spectateur. À travers des personnages qui portent leur propre nom et la multiplication des adresses directes au téléspectateur, la sitcom mockumentaire engage son public dans une relation de transparence. La forme mockumentaire permet en quelque sorte d'effacer une «couche» de fiction pour permettre au spectateur de mieux plonger dans l'œuvre. À cet effet, Ricky Gervais, créateur de plusieurs séries mockumentaires dont *The Office*, indique que «anything that helps really – and certainly that format helps people suspend their disbelief.»⁷⁰ Gervais réalise que le public est au courant qu'il est devant une fiction lorsque celui-ci regarde une de ses œuvres, mais il croit qu'avec le format du mockumentaire, il est en mesure de créer un filtre de véracité, soit dans les propos ou dans les sentiments transmis.

La forme mockumentaire se développe aussi dans le but de faire évoluer la sitcom qui, malgré les années, a maintenu une formule assez similaire à celle de ses débuts. En fait, le mockumentaire, avec sa structure imprévisible, réussit à créer de l'humour. Mitch Hurwitz, qui a créé *Arrested Development*, révèle dans une entrevue au Chicago Tribune qu'il ne croit pas que les blagues soient vraiment différentes dans son émission. Il attribue plutôt le succès comique de son émission au rythme décalé, qui permet de surprendre l'auditoire et ainsi de le faire rire.⁷¹

Une des manières par lesquelles la sitcom mockumentaire parvient à créer de l'humour, c'est à travers sa nature parodique. Michael Schur, un des créateurs de la

⁶⁹ Yves Picard et Pierre Barrette, «La série québécoise du nouveau millénaire : une *sérialité* distinctive», *Alternative Francophone*, vol.1, no. 8

⁷⁰ Justine Goodman, «Ricky Gervais Talks 'Derek', Mockumentaries and Death», *Maxim*, 12 septembre, 2013.

⁷¹ Maureen Ryan, «7 secrets of 'Arrested Development'», *Chicago Tribune*, 5 novembre, 2004.

série *Parks and Recreation*, indique que son intérêt principal à utiliser la forme mockumentaire est dans sa possibilité de montrer les contradictions qui habitent les personnages et les différences entre ce que les personnages pensent qu'ils sont et la manière dont ils agissent réellement.⁷² En faisant ressortir ces divergences, les auteurs ont la possibilité de créer des situations comiques pour le public.

En fait, la sitcom mockumentaire s'inscrit dans un mouvement de légitimation du médium télévisuel. Un grand nombre de sitcoms mockumentaire s'ajoutent à la liste d'œuvres télévisuelles de qualité, qui se fait de plus en plus longue. De plus, on retrouve à l'intérieur des textes un contenu actuel, dans lequel on n'a pas peur de traiter d'enjeux contemporains.

3.1.1 Légitimation au niveau artistique

Le médium télévisuel se voit comparé depuis sa création au cinéma. Si le cinéma obtient le titre du 7^e art, il n'en était rien pour la télévision qui n'était pas considérée comme un lieu favorable à une expression artistique intéressante. À cet effet, Hight indique que «the highly segmented, advertising-saturated televisual space is more typically dismissed as the scene of simplistic, apolitical, compromised and token efforts at textual experimentation than it is acknowledged as a site for genuine artistic expression.»⁷³ Lorsque la télévision est analysée, les exemples d'émissions de qualité ont tendance à être présentés comme des exceptions, ce qui n'est pas le cas avec le cinéma.⁷⁴ Ainsi, la télévision était aux prises avec une problématique claire : augmenter le nombre d'émissions de qualité sur ses ondes pour pouvoir se prévaloir d'une meilleure réputation au point de vue artistique. Au tournant des années 2000, les artisans de la télévision sont parvenus à leurs fins puisque le médium télévisuel

⁷² Todd VanDerWerff, «Michael Schur walks us through *Parks and Recreation's* third season», *The A.V. Club*, 25 juillet, 2011.

⁷³ C. Hight, *op. cit.*, p. 290.

⁷⁴ *Ibid.*

s'est vu lancé des fleurs par les analystes qui décrivent la période actuelle comme un second âge d'or de la télévision.

Nous croyons que les sitcoms mockumentaires participent à cette renaissance du médium télévisuel par son offre de qualité. Ces émissions proposent un contenu original, diversifié, drôle, applaudi par de nombreuses critiques élogieuses. La forme mockumentaire demande aux créateurs de faire preuve d'ingéniosité dans la manière de raconter l'histoire. Malgré des éléments clés qui se trouvent à la base de tout mockumentaire, c'est une forme qui offre beaucoup de flexibilité, ce qui permet de ne pas se sentir devant une recette. On peut donc parler d'un vent de fraîcheur qui est venu renouveler le genre de la sitcom, qui s'appuyait principalement sur une formule bien rodée.

3.1.2 Légitimation au niveau informatif

Hight indique que le mockumentaire troque l'appel du documentaire «à agir» pour un appel «à jouer».⁷⁵ Nous croyons plutôt que la sitcom mockumentaire fait de l'appel à jouer son but principal, sans toutefois supprimer complètement l'appel à agir. Cela place la sitcom mockumentaire à des milles de la sitcom traditionnelle. Mills indique que les sitcoms classiques conservent une forme stable, ce qui a des conséquences sur le contenu : «this stability has been seen as running parrallel to a consistancy in sitcom content, with the genre criticized for its simplistic use of stereotypes, outmoded representations and an apparent failure to engage with social or political developments.»⁷⁶

Les auteurs des sitcoms mockumentaires profitent de leur plateforme pour mettre de l'avant des enjeux qui leur tiennent à cœur. Par exemple, nos trois sitcoms ont mis de

⁷⁵ C. Hight, *op. cit.*, p.290.

⁷⁶ B. Mills, *op. cit.*, p.63.

l'avant des éléments qui préoccupent les féministes. *Parks and Recreation* a dénoncé dans plusieurs épisodes l'existence de groupes masculinistes ainsi que le jugement qui est émis sur l'apparence des politiciennes ou le fait qu'elles aient des enfants ou non, alors que ce n'est pas le cas pour les hommes. *Tout sur moi* propose, dans l'épisode qui nous concerne, une réflexion sur les actrices vieillissantes qui se voient offrir beaucoup moins de rôles que les hommes du même âge. *Arrested Development* présente l'objectification des femmes à travers la satire de *Girls with low self esteem*. Il ne s'agit pas du seul cheval de bataille de ces émissions. On peut ajouter à la liste les droits de la communauté homosexuelle, l'environnement, la guerre en Irak, l'alimentation, la politique, etc. Si le ton et la manière de procéder diffèrent du documentaire, on peut tout de même dire que les sitcoms mockumentaires réussissent à transmettre un message engagé au public.

Nous voyons, dans cette tendance de la sitcom mockumentaire, un des moyens par lesquels la télévision prouve qu'elle peut être prise au sérieux. L'impact de considérer la télévision comme un médium commercial ne se fait pas sentir uniquement dans la légitimité artistique, mais aussi sur le plan de son contenu. L'apparition d'émissions telles que le *Colbert Report* et *Daily Show* tend à prouver qu'il est possible de combiner amusement et information. Hight indique d'ailleurs : «When a satirical news programme such as *The Daily Show* becomes a cultural touchstone, it is a sign of a broader recognition that television has the capacity of performing acts of critical literacy in relation to broader cultural and political life.»⁷⁷ Tendance que la sitcom mockumentaire illustre elle aussi. En fait, nous trouvons qu'il est possible de faire un parallèle avec le concept de Corner de «documentary as diversion». Corner parle d'une ère post-documentaire durant laquelle le documentaire n'est pas employé principalement pour sa capacité à nous faire apprendre, mais plutôt à nous divertir. La sitcom emprunte en quelque sorte le chemin inverse du documentaire, puisqu'elle ne

⁷⁷ C. Hight, *op. cit.*, p.291.

nous offre plus uniquement un contenu léger pour divertir. Elle ajoute à sa mission de divertir, celle de devenir une source d'informations sur une multitude de sujets.

La forme mockumentaire encourage la réflexion sur la construction des images qui nous sont présentées dans les textes de non-fiction. À travers divers mécanismes (parodie, satire, etc.), le mockumentaire arrive à remettre en question les façons de faire du documentaire et la perception que les spectateurs ont de celui-ci. De plus, la sitcom mockumentaire doit être comprise dans un contexte où la télévision est devenue plus réflexive que jamais. La nature du mockumentaire encourage donc ceux qui l'emploient à émettre des commentaires, des opinions et réflexions sur une multitude de sujets.

3.2 Effet de réel et le mockumentaire

Les sitcoms mockumentaires injectent le réel de manière diversifiée dans leur contenu. L'effet de réel est un phénomène qui s'applique à tous les types de fiction et qui provoquent un trouble chez le spectateur qui, souvent, est déstabilisé par la présence du réel dans la fiction. Glevarec propose dans son texte une analyse de l'effet de réel dans la défunte dramatique *E.R.*, qui réussit à provoquer chez certaines personnes un sentiment d'angoisse et/ou de fuite. Il présente aussi la série *In Treatment* qui, selon lui, arrive peut-être à abolir «la frontière naturelle ou traditionnelle entre fiction et intimité psychothérapeutique ou médicale, comme si tous les espaces de vie pouvaient être mis en scène dans une fiction.»⁷⁸

Dans la comédie, l'effet de réel provoque une réaction complètement différente chez le spectateur. Lorsque l'on analyse l'effet de réel dans la sitcom mockumentaire, le trouble est habituellement chassé par un sentiment d'amusement ou de plaisir. On

⁷⁸ H. Glevarec, *op. cit.*, p.220-221.

peut comprendre cette réaction comme symptomatique de la sitcom, qui fait partie du genre comique. Le but du genre est de faire rire et l'usage du réel est l'un des moyens employés pour le faire. L'apparition de Detlef Schrempf réussit à provoquer un amusement chez le spectateur, car de placer cet ex-joueur de basketball assez sérieux dans un milieu aussi loufoque que celui de Pawnee crée un décalage amusant.

La présence du réel dans la sitcom mockumentaire vient en quelque sorte affirmer la place qu'occupe la télévision actuelle dans le réel. Dans le livre «Beyond Sitcom, New Directions in American Television Comedy», Antonio Savorelli décrit cet effet en analysant *Curb your Enthusiasm*, sitcom mockumentaire qui met en vedette Larry David, dans son propre rôle : «In reality show [...] real actions take place in mostly fictitious or artificial settings but with real effect, in *Curb your enthusiasm*, fictional actions take place in conditions that are partly congruent with elements of the empiric world, with all *but* fictional results.»⁷⁹ C'est donc dire que le réel fait déborder la fiction de son cadre de fiction pure. Un va-et-vient s'installe entre le réel et la fiction, permis par des frontières désormais beaucoup plus perméables entre les deux.

En fait, nous nous devons de nous intéresser aussi à la manière dont la fiction vient s'installer dans la réalité : des expressions qui font partie de l'émission sont utilisées dans la réalité telles que «I'm Ron fucking Swanson»; aussi des trames sonores avec des chansons inventées pour l'émission sont vendues dans la réalité. Ces phénomènes ne sont pas uniques à la sitcom mockumentaire; les produits dérivés de films populaires faisant partie de notre quotidien. Elle se démarque plutôt par la manière qu'elle arrive à nous faire questionner la réalité. *Tout sur moi* offre un exemple parfait, avec les nombreux ouï-dires qui ont entouré la série. Dans le cadre de l'épisode que nous analysions, Claude Legault et Émilie Bibeau jouent un couple, couple qui s'était formé dans un épisode précédent de la série. L'apparition de ce

⁷⁹ Antonio Savorelli, *Beyond Sitcom, New Directions in American Television Comedy*, (Jefferson et Londres : McFarland, 2010), p. 177.

couple dans l'émission est venue alimenter la machine à rumeurs, et plusieurs personnes et sites à potins se sont demandé s'ils étaient réellement ensemble. Les deux acteurs ont dû clarifier la nature de leur relation tant les gens se posaient des questions. Et ce n'est pas que le public qui s'y perd, même les proches des acteurs peuvent être trompés par ces textes fictifs. C'est ainsi qu'une des tantes de Larry David s'est plainte de ne pas avoir été invitée au mariage de celui-ci après avoir visionné un épisode où il était avec Cheryl Hines, actrice qui joue le rôle de sa conjointe dans le cadre de l'émission *Curb Your Enthusiasm*.

Il est donc évident que les frontières entre le réel et la fiction tendent à se dissiper. Nous croyons que le mockumentaire participe à cette tendance en proposant un contenu qui favorise une confusion chez le public. Certes, le mockumentaire est un discours fictionnel et nul ne peut remettre en question cet état de chose. Ce que le mockumentaire propose c'est une manière différente de concevoir la relation entre le réel et la fiction. Cette mouvance n'est pas unique au mockumentaire. On peut effectivement identifier plusieurs documentaires qui, eux aussi, revendiquent une autre façon de définir les limites avec la fiction.

La sitcom mockumentaire propose donc un rapport différent à la réalité que celui auquel la fiction nous a habitué. Les trois sitcoms proposent des univers qui ne sont pas nécessairement réalistes. Dans ses premières saisons, *Tout sur moi* offrait un univers plutôt réaliste. Les lieux, la manière de parler des comédiens entre eux rappelaient la vraie vie. L'émission ne s'est pas gênée pour s'éloigner de ce réalisme en y allant d'histoires de plus en plus rocambolesques, avec des éléments absurdes qui défient le bon sens. Des univers qui se rapprochent de ceux que l'on retrouve dans *Parks and Recreation* et *Arrested Development*, qui présentent des milieux très peu crédibles. On sent que ces séries cherchent à modifier le rapport avec la réalité en proposant «d'injecter» du réel dans le texte plutôt que de faire en sorte que le texte «ressemble» au réel.

3.3 Les modes d'énonciation et le public

Au premier abord, la sitcom mockumentaire fonctionne à un niveau purement fictionnel, car on y retrouve toutes les caractéristiques associées au genre. Des acteurs y jouent, les heures auxquelles ces émissions sont diffusées sont traditionnellement réservées à la fiction; ces émissions sont dotées d'un générique, où le nom des artisans qui se trouvent devant et derrière la caméra sont présentés, comme dans toute série télévisée régulière; ces émissions sont construites de manière à faire du sens à ce premier niveau de lecture, comme c'est le cas pour tout texte issu du spectre de la fiction. Il y a une série de récits courts qui composent l'épisode avec une panoplie de blagues qui ne font référence qu'à l'univers fictionnel de ces séries et qui permettent une compréhension du texte qui se fait uniquement à un niveau intradiégétique.

Toutefois, on retrouve dans ces récits un déclencheur qui bouscule la lecture fictionnelle qui s'appliquait : le réel. Le réel peut se présenter sous diverses formes à l'intérieur de la fiction, c'est pourquoi Glevarec décrit deux types d'effets de réel. L'effet de réel pragmatique ne fait pas partie de la grammaire des trois épisodes que nous analysons dans le cadre de ce travail et se trouve à être assez marginal dans le spectre des sitcoms de type mockumentaire. Effectivement, les exemples les plus notables auxquels on peut penser sont *Curb your Enthusiasm* qui, durant sa septième saison, met en scène le retour éventuel de la sitcom *Seinfeld* ou à *Tout sur moi* qui propose une réunion de la distribution de *La vie, la vie*. L'effet de réel perlocutoire est bien plus commun, comme en témoignent les exemples dans le chapitre précédent. Les faits du réel sont partie prenante de l'émission et modifient la manière dont les spectateurs s'engagent dans ces émissions. Pour reprendre les termes de Glevarec, le mode fictif ne suffit plus pour comprendre pleinement l'émission.⁸⁰

⁸⁰ H. Glevarec, *op. cit.*, p.220.

Ainsi, à partir du moment où le spectateur ressent la présence du réel, il ne peut plus l'ignorer et cela l'amène à faire une lecture à plusieurs niveaux. Hight y voit une des caractéristiques principales du mockumentaire.⁸¹ Nous croyons que ces niveaux proviennent d'une lecture qui ne se fait non plus uniquement avec le mode d'énonciation fictif, mais avec le mode d'énonciation ludique et authentifiant.



Figure 3.3 : Les modes d'énonciation et le réel

3.3.1 Les modes d'énonciation ludique et authentifiant

Avant d'en arriver à une analyse du mode d'énonciation ludique, il faut être en mesure de savoir en quoi consistent le ou les jeux auxquels nous sommes conviés à prendre part. Le ludique à la télévision est habituellement associé à des jeux autour desquels l'émission en entier est construite. On retrouve principalement des jeux à teneur compétitive (*Questions pour un champion, La guerre des clans, etc.*) ou des jeux où une personne doit relever une série de défis (*30 Seconds to win it*). Souvent, ce sont des jeux qui tablent sur les connaissances générales des participants, ce qui permet au spectateur de participer à la maison en répondant, par exemple, aux questions posées par Julien Lepers.

⁸¹ C. Hight, *op. cit.*, p.12.

La sitcom mockumentaire propose un type de jeu complètement différent qui nécessite la participation du spectateur pour exister. Il s'agit donc d'un espace ludique qui vise à amener le spectateur à jouer. Hight fait de l'appel à jouer une des caractéristiques fondamentales du mockumentaire, l'indiquant même dans le titre de son livre sur le sujet.⁸² Nous avons déterminé deux catégories principales de jeux proposées par la sitcom mockumentaire à son audience, soit de départager le vrai du faux et de trouver les diverses références au réel présentes dans le contenu des émissions.

Nous considérons que le meilleur exemple pour comprendre le jeu auquel le spectateur est convié à départager le vrai du faux est *Tout sur moi*. Le jeu s'installe naturellement chez le spectateur, par le simple fait de voir des acteurs jouer leur propre rôle. Ajoutons à cela les nombreuses références au milieu culturel québécois qui force le spectateur à se questionner sur la véracité des événements présentés à l'écran. En fait, chaque scène devient une réaffirmation de la question suivante : est-ce que cette scène est réellement arrivée?

Ce ne sont pas seulement les événements qui nous forcent à nous questionner, mais les personnages eux-mêmes. À quel point l'illustration des personnages est inventée ou réelle? Est-ce que Valérie est aussi violente qu'on le fait paraître à l'intérieur de la série? Et même lorsque les personnages jouent des versions extrêmes d'eux-mêmes, comme Émilie Bibeau qui semble être psychotique dans l'épisode, on ne peut s'empêcher de se demander si les traits présentés à l'écran sont basés sur certains éléments du réel.

Le deuxième type de jeu auquel les sitcoms mockumentaires nous convient, c'est celui de saisir les références au bond. L'émission *Arrested Development* nous offre le

⁸² C. Hight, *op. cit.*

meilleur exemple pour analyser ce type de jeu. Au niveau fictionnel, *Arrested Development* est une émission qui encourage les écoutes multiples. Par exemple, la saison deux offre plusieurs indices qui permettent au spectateur attentif de savoir à l'avance que Buster va perdre une de ses mains. Les autres éléments naissent des éléments du réel, comme le choix des acteurs dans la distribution, par les références faites aux critiques faites à l'émission.

Tout comme le mode d'énonciation ludique, il faut comprendre que le mode informatif auquel nous avons à faire dans la sitcom mockumentaire n'équivaut pas à ce à quoi nous avons été habitué avec la télévision du réel. Nous ne sommes pas dans un reportage télévisé qui nous présente les tenants et aboutissants d'une situation. Il faut voir la sitcom mockumentaire comme plus proche d'un documentaire engagé qui nous informe sur différents aspects culturels et qui nous pousse à réfléchir.

La forme mockumentaire permet au spectateur d'apprendre la posture à adopter lorsqu'il écoute une émission du spectre de la non-fiction. Le spectateur doit être prudent de ne pas croire que tous les propos qu'on lui tient sont objectifs. La sitcom mockumentaire force souvent son public à se demander si ce qu'il voit est vrai ou faux, et c'est ce comportement qu'il doit reproduire devant des textes de la télévision du réel. La sitcom mockumentaire, comme tout mockumentaire, a comme but de démontrer que le documentaire et ses dérivés ne transmettent pas le réel sans médiation.

La sitcom mockumentaire utilise souvent le malaise comme forme d'humour. C'est une manière pour Cynthia Miller, auteur d'un texte dans livre *Too Bold for the Box-Office* d'amener le spectateur à réfléchir : «The mockumentary genre holds that discomfort as central to its mission- for it is through that discomfort that we as both

audience and subject, reflect on our norms, values, ideologies and ways of being.»⁸³
 La sitcom mockumentaire propose des réflexions sur des éléments qui dépassent le documentaire et la télévision du réel. Comme nous l'avons mentionné précédemment, la sitcom mockumentaire est en mesure de proposer un contenu engagé qui permet à son public d'apprendre et de réfléchir.

3.3.2 La notion de public

La relation entre la sitcom mockumentaire et son public témoigne d'un changement qui s'opère dans le rôle qui est maintenant attribué au spectateur. À l'instar de ce qui se fait dans le documentaire, le spectateur est appelé à être plus actif, ne devant plus simplement absorber le contenu transmis. *Tout sur moi* fournit un exemple concret de ce nouveau rôle dans la fiction pour le public, en ayant proposé un concours interactif où les spectateurs étaient invités à participer au contenu de l'émission. Ainsi, le public a été convié à soumettre leurs anecdotes humiliantes. Les gagnants ont vu leur histoire être transposée dans un webépisode. Certes, l'interactivité n'est pas utilisée dans la majorité des épisodes des émissions de fiction; néanmoins, le spectateur n'est plus non plus dans la position passive qui caractérisait la télévision d'antan.⁸⁴ Ainsi, le spectateur est appelé à jouer, à créer des liens, à apprendre, sans qu'on lui tienne la main. Glevarec indique en ce sens que «[...] c'est favoriser l'enquête et limiter le décodage conventionnel. Cette tendance à la dissimulation d'un paratexte qui dit haut et fort de quel genre est un programme se prolonge dans un renouveau de la grammaire visuelle.»⁸⁵ Le spectateur est donc amené à faire un travail d'enquête qui se traduit par une participation au cadre interprétatif qu'il va adopter pour décoder le texte.

⁸³ Cynthia J. Miller, *Too Bold for the Box Office : The Mockumentary From the big Screen to Small*, (Lanham : Scarecrow Press, 2012), p.45

⁸⁴ F. Casetti et R. Odin, *op. cit.*, p.10.

⁸⁵ H. Glevarec, p. 226

Le public est toujours soumis aux deux promesses qui dépendent de l'émetteur, soit la promesse ontologique et pragmatique, par lesquelles il établit le genre qui s'applique et qui va déterminer la lecture appropriée pour comprendre le texte. Malgré le fait que le spectateur ne détient pas de pouvoir sur ces promesses qu'il subit, il est maintenant appelé à faire un travail supplémentaire. C'est à lui que revient la tâche de sortir du mode de lecture fictionnel pour capter les autres modes d'énonciation qui se trouvent à être proposés. Sa tâche naît au moment où il perçoit le réel à l'intérieur du texte ou encore les adresses qui lui sont destinées. À cet effet, Schechner croit que «all performed communication requires 'meta communication' that is 'a signal' that tells receivers how to interpret the communication they are receiving.»⁸⁶

Dans le cadre d'une recherche sémio-pragmatique, la question n'est pas de se demander qui est le public qui regarde la sitcom mockumentaire. Nous sommes plutôt amenés à nous questionner sur la manière dont l'émission construit son spectateur à travers les éléments que nous avons abordés dans le cadre de l'analyse. Esquenazi indique que «tout discours interprète par avance son interlocuteur»⁸⁷. Ainsi, les créateurs d'une série créent un spectateur idéal à qui l'œuvre s'adresse et c'est sur ce spectateur, qui ne doit pas être compris comme étant le spectateur réel, que nous nous arrêterons.

Les sitcoms mockumentaires font appel à un spectateur qui est né devant le petit écran, qui en connaît son fonctionnement, son histoire. Le spectateur est doté d'une *television literacy* qui lui permet de procéder à l'analyse du texte avec plus de facilité puisqu'il a baigné dans un milieu télévisuel.⁸⁸ Hight ajoute que : «viewers appear to have become more accustomed to engaging with the sense of play generated by mockumentary, more adept of identifying cues to fact and fiction and anticipating

⁸⁶ Mills, p. 67

⁸⁷ J.P. Esquenazi, *op.cit.*

⁸⁸ H. Glevarec, *op. cit.*, p.216.

intertextual references.»⁸⁹ Les créateurs des sitcoms mockumentaire exploitent cela en truffant les épisodes de références à la télévision. Ainsi, les créateurs cherchent à pousser ses spectateurs à réécouter les épisodes. De regarder un épisode à nouveau n'est pas un phénomène inédit, mais les motivations pour le faire ne sont plus nécessairement les mêmes. Le spectateur qui revoit un épisode se retrouve devant un contenu qui lui est familier et réconfortant. Cette dimension nostalgique ne disparaît pas avec la réécoute des épisodes, mais elle n'est plus la seule motivation. En visionnant les épisodes à nouveau, il est possible pour le spectateur de découvrir des nouvelles blagues ou références qui étaient difficiles à saisir lors d'une première écoute.

Il est impossible de nier le contexte dans lequel un texte est reçu lorsqu'il est question de la compréhension du public. À travers divers éléments (âge, niveau de scolarité, etc.) se tissent des communautés interprétatives qui ne sauraient avoir la même lecture d'un texte. Pour Stanley Fish, les communautés interprétatives agissent comme les contraintes d'Odin qui encadrent et déterminent la lecture que fera le spectateur : «si l'ego est conçu, non comme une entité indépendante mais comme une construction sociale dont les opérations sont délimitées par les systèmes d'intelligibilité qui l'informent, alors les significations qu'il confère au texte ne sont pas les siennes mais trouvent leur source dans la (ou les) communauté (s) sur laquelle (lesquelles) il repose.»⁹⁰ Nous estimons que l'appréciation et la compréhension des sitcoms mockumentaires se fait par un public de niche ayant baigné dans la culture télévisuelle dès son jeune âge. Comme le public est composé de plusieurs communautés interprétatives, les producteurs derrière ces émissions ont compris qu'elles ne pouvaient être comprises par tous. Ils profitent de la fragmentation du public, pour offrir un contenu qui s'adresse à un public spécifique.

⁸⁹ C. Hight, *op. cit.*,

⁹⁰ Stanley Fish, *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*, (Paris : Les Prairies ordinaires, 2007), p.44.

Les créateurs des sitcoms mockumentaires tentent d'amener le spectateur à avoir une posture à la fois distante de l'œuvre et engagée. Pour Mills, il s'agit d'un élément essentiel pour une émission qui cherche à faire rire :

«Audiences, then, find pleasure in sitcom in a manner similar to most narrative television, while the text constantly reminds them of its artificiality; audiences are simultaneously distanced *and* engaged. Such a contradictory position is one vital to comedy generally, in which laughter requires an involvement with, and a detachment from, that which is funny.»⁹¹

Le principe est donc présent dans toute comédie, incluant les sitcoms traditionnelles. Mais, à l'opposé de celles-ci, la sitcom mockumentaire n'utilise pas l'artificialité – avec les rires préenregistrés ou la captation à trois caméras – pour provoquer cette distance chez le spectateur. C'est plutôt par l'injection de réel et la présence de marques d'énonciation que les créateurs parviennent à recréer cet effet de détachement, puisque ces éléments provoquent un décalage entre la diégèse et le spectateur.

Du côté du public réel, on peut observer que les sitcoms mockumentaires ont un succès très variable. Certaines obtiennent un succès important en terme de cotes d'écoute, comme c'est le cas avec *Modern Family* qui réussit encore après six saisons en ondes à attirer un large auditoire à chaque semaine. D'autres attirent un public niche, qui faute d'être très imposant, demeure très fidèle. C'est cette fidélité qui est la source du retour des émissions *Arrested Development* et *Tout sur moi* qui sont toutes les deux revenues à la vie après que leurs fans aient fait pression pour voir leur émission retourner sur les ondes (ou sur Netflix, comme ce fut le cas pour *Arrested Development*).

⁹¹ B. Mills, *op. cit.*,

3.4 Conclusions partielles

Bill Nichols définit le documentaire comme «une fiction pas comme les autres».⁹² Nous reprendrons cette expression pour définir la sitcom mockumentaire. Elle se positionne tel un genre phare à l'intérieur de l'ère de la post-télévision. Glevarec définit cette ère par «un jeu sur les frontières de ses genres et des cadres d'interprétation, non plus par jeu auto-référencé, mais par un jeu référentiel qui déborde la visée réaliste ou mimétique. La post-télévision se caractérise par ceci qu'elle rend perméable ses frontières avec «le réel» dont elle est dorénavant, de surcroît, une partie.»⁹³ Mills ajoute que la sitcom mockumentaire constitue l'aboutissement logique des récents développements du petit écran.⁹⁴

L'évolution ne se trouve pas dans la fin de la notion de genre, qui garde selon nous son importance dans l'analyse télévisuelle. Elle se trouve plutôt dans ce que le genre peut offrir au spectateur. La sitcom mockumentaire n'a plus comme but unique de faire rire. Elle propose un contenu qui offre différents modes d'énonciation par lesquels le spectateur peut comprendre l'œuvre.

3.4.1 Émancipation de la sitcom de la forme mockumentaire

Les sitcoms mockumentaires s'éloignent de la forme pure du mockumentaire à bien des égards. Traditionnellement, la forme mockumentaire nécessite un moment où le spectateur réalise qu'il est devant une fiction et non un documentaire. C'est un élément essentiel, puisqu'il permet de remplir une de ses missions. Le mockumentaire cherche à montrer au spectateur que les sources de non-fiction n'offrent pas un contenu sans médiation, en utilisant la fiction comme arme pour

⁹² B. Nichols, *op.cit.*,

⁹³ H.Glevarec, *op.cit.*, p. 232.

⁹⁴ B. Mills, *op.cit.*

prouver à quel point il est facile de recréer les éléments qui viennent donner l'impression au public qu'il peut faire confiance à ce qu'il voit. Comme l'indique Miller, «Mockumentaries, then, in degrees corresponding to their style, reach out and pull the cushion of certainty out from under audiences as they sit.»⁹⁵

La sitcom mockumentaire n'a pas la même attitude que le cinéma puisque son contenu hebdomadaire et son générique trahissent toute de suite son niveau fictionnel. Si la sitcom mockumentaire réussit par d'autres moyens à présenter la médiation qui existe dans les textes de non-fiction, il est possible qu'elle arrive à provoquer l'effet inverse chez le spectateur. Nous l'avons vu, la sitcom mockumentaire appartient à la réalité. Par l'injection du réel dans la fiction, on active une lecture qui participe au mode authentifiant. Cet effet est particulièrement probant dans les séries d'autofiction, comme *Tout sur moi* et *Curb Your Enthusiasm* où les éléments fictifs ressemblent drôlement à ceux de la réalité au point où la distinction entre les deux devient difficile, voire impossible à faire pour le lecteur. Cette confusion permet d'illustrer à quel point l'hybridité existe aujourd'hui à la télévision. De plus, elle permet de mettre en lumière l'importance d'une analyse qui ne cherche pas à tout prix à séparer fiction et factualité. Corner propose à ce sujet :

Recognising, and exploring further, not only the fictionality of the factual but the factuality of the fictional may make a more challenging and productive departure for inquiry than playing the two big terms off against one another in a way that has developed a depressing record of confusion and stalemate. In pursuing this 'double recognition', documentary studies can both learn from, and also benefit, other concurrent attempts to develop a more subtle and precise critical knowledge of television.⁹⁶

Corner a bien sûr à l'esprit le documentaire, mais nous croyons que ces remarques sont tout aussi pertinentes pour le discours fictionnel. Nous croyons comme Corner

⁹⁵ C. Miller, *op.cit.*, p. XIV.

⁹⁶ J. Corner, *op. cit.*, p.96.

qu'une analyse pertinente de la télévision contemporaine passe par l'acceptation de sa nature hybride.

CONCLUSION

Dans cette recherche, nous avons défini la sitcom mockumentaire comme la rencontre entre le discours mockumentaire, le genre de la sitcom et le médium télévisuel. Cette union qui peut sembler improbable, puisque la forme mockumentaire et la sitcom traditionnelle se trouvent à être opposés autant dans le ton que dans le contenu. La première est de nature subversive, confrontant les présupposés associés au documentaire et à ses dérivés alors que la seconde est reconnue pour son conservatisme, proposant des personnages souvent caricaturaux et réitérant les valeurs traditionnelles. Nous avons montré que la télévision contemporaine agit en quelque sorte comme un pont, permettant de les lier. Effectivement, le petit écran est en pleine transformation. Les deux modes qui la composent, soit la fiction et la télévision du réel, se trouvent à être sans cesse bouleversés, et c'est en partie ce bouleversement qui explique la présence de la sitcom mockumentaire sur nos écrans. Pierre Barrette explique l'impact de la télévision sur le mode fictionnel de cette manière: «Le recul de la fiction dans les préférences des téléspectateurs en est un, certainement; mais au sein même du régime de la fiction, les stratégies de plus en plus souvent utilisées dans le but d'entretenir la confusion et nourrir une impression de réel doivent être comprises comme un signe de plus des mutations que fait subir le petit écran à la médiation fictionnelle.»⁹⁷

Nous nous sommes ensuite demandés par quels moyens les sitcoms mockumentaires s'affirment comme des œuvres purement télévisuelles. Nous avons déterminé qu'une première réponse se trouvait dans l'exploitation de l'hybridité dans ces émissions. Nous l'avons vu, l'hybridité entre les modes fictionnels et documentaires est l'un des

⁹⁷ Pierre Barrette, «Unité 9, la fiction dramatique rattrapée par la télé réalité», *Hors Champ*, 30 janvier, 2013.

éléments qui définit le médium télévisuel. Bien sûr, cet aspect n'est pas unique à la télévision, mais il se manifeste d'une façon spécifique dans le petit écran. La fiction se conjugue dorénavant avec le réel qui vient façonner la sitcom en renouvelant sa structure, son contenu, sa manière de raconter des histoires. La forme mockumentaire se trouve à explorer cette hybridité en « [partant] de la réalité pour faire de la fiction avec les procédés authentifiants de la télé-réalité.»⁹⁸, comme l'indique Sarah Sepulchre. Il s'agit du même principe pour les séries qui emploient les procédés de d'autres formes de non-fiction.

Un second élément de réponse se trouve dans les deux voies principales que semble emprunter la fiction télévisuelle. D'un côté, on retrouve les séries qui ressemblent de plus en plus aux œuvres produites au cinéma, avec leurs images plus léchées et leur contenu qui rivalisent avec celui du grand écran. De l'autre, il y a des créateurs d'émissions qui choisissent de produire un contenu qui épouse parfaitement les caractéristiques propres à la télévision.⁹⁹ Selon nous, la sitcom mockumentaire offre une proposition qui va dans ce sens. Elle engage un rapport nouveau avec le réel en faisant de lui un agent de trouble pour le spectateur, qui doit constamment naviguer entre la réalité et la fiction, à un tel point que ces deux univers finissent par se rencontrer : la fiction en vient à faire partie du réel. Elle ne se contente plus de proposer un texte qui correspond à un mode de lecture spécifique. Elle ouvre ses horizons en exploitant tous les modes d'énonciation existant à l'intérieur du médium télévisuel. Ouvrant ainsi la porte à une nouvelle relation avec le public, qui est constamment appelé à adapter la manière dont il va décoder le texte. C'est donc une sitcom protéiforme qui est non seulement adaptée au médium télévisuel, mais aussi à un spectateur de plus en plus exigeant.

⁹⁸ Sarah Sepulchre, «Ego-Fiction», *Communication*, vol. 26, no. 1, 2007

⁹⁹ P. Barrette, «Le double destin de la fiction télévisée», *Hors Champ*, 23 février, 2010.

Nous avons présenté l'hybridité comme un phénomène qui définit et caractérise la télévision actuelle. Nous avons démontré l'intérêt d'y aller d'une analyse qui ne repose plus sur une distinction nette entre fiction et réel, mais qui embrasse plutôt la convergence de ces deux modes. Par contre, le phénomène de l'hybridité a été abordé sans être remis en question. Il aurait été intéressant d'effectuer un questionnaire plus large sur les œuvres qui n'entrent pas ce cadre hybride. Nous n'avons pas non plus évoqué les dangers possibles d'une exacerbation de ce modèle hybride. Qu'arrive-t-il lorsque le spectateur ne sait plus faire la différence entre fiction et documentaire? Existe-t-il une manière de faire cohabiter les œuvres traditionnelles avec celles hybrides?

Aussi, malgré le choix de trois séries s'abreuvant de différents types d'émissions de non-fiction pour créer leur contenu, nous avons présenté la sitcom mockumentaire de manière assez homogène. L'analyse, à laquelle nous avons procédé, a fait abstraction de certains facteurs externes qui viennent modifier la réception de l'œuvre par le spectateur. Nous avons mentionné qu'*Arrested Development* a eu une deuxième vie grâce à Netflix. Ce site vient changer la manière dont on consomme la télévision, et ce fait mériterait que l'on se penche plus spécifiquement sur le phénomène. Aussi, le pays d'origine de la sitcom mockumentaire a une influence claire sur le contenu. Le traitement du contenu se fait de manière différente selon les sensibilités de chaque pays. L'exemple des versions britannique et américaine de l'émission *The Office* illustre cette différence. La version originale anglaise était beaucoup plus caustique et jouait beaucoup plus sur la notion de malaise que celle des États-Unis.

Il sera intéressant de voir de quelle manière la sitcom mockumentaire va évoluer dans le temps. Nous croyons pour notre part que deux voies tendent à s'imposer. Il est possible que ce genre continue d'évoluer au même rythme que celui de la télévision du réel, qui lui offre de nouveaux modèles desquels elle pourra s'inspirer. Sinon, il se peut que le contenu se dégrade. Plusieurs analystes et artisans de la télévision croient

que les prochaines années seront plus difficiles pour la télévision, qui traverse en ce moment d'importantes mutations structurelles.

BIBLIOGRAPHIE

- Austin, Thomas et de Jong, Wilma (dir.). (2008) *Rethinking Documentary : New Perspectives and Practices*. Bershire : Open University Press, 358 p.
- Barrette, Pierre. (2010). Le double destin de la fiction télévisée. *Hors-Champ*. Récupéré de <http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article378>
- Barrette, Pierre. (2011). Modern Family : Faux documentaire et authenticité. *Hors-Champ*. Récupéré de <http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article453>
- Barrette, Pierre. (2013). Unité 9 : La fiction dramatique rattrapée par la télé réalité. *Hors-Champ*. Récupéré de <http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article531>
- Benveniste, Émile. (1970). L'appareil formel de l'énonciation. *Langages*, vol. 5, no 17, 12-18.
- Bruzzi, Stella. (2011) *New Documentary : A Critical Introduction*. London et New York : Routledge, 208 p.
- Caldwell, John. (2002) «Prime-Time Fiction Theorizes the Docu-Real», *Dans Reality Squared, Televisual Discourse on the real*. New Brunswick et Londres : Rutgers University Press, 336 p.
- Careless, James. (2005). Production on HBO's the comeback – perfecting the illusion of reality. *Videography*. Récupéré de <http://business.highbeam.com/3770/article-1G1-134870096/production-hbo-comeback-perfecting-illusion-reality>
- Casetti, Francesco et Odin, Roger. (1990). De la paléo- à la néo-télévision : Approche sémio-pragmatique. *Communications*, no. 51, 9-26.
- Cauchon, Paul. (2006, 18 septembre). Des fictions dans l'air du temps. *Le Devoir*. Récupéré de <http://www.ledevoir.com/non-classe/118331/des-fictions-dans-l-air-du-temps>
- Comolli, Jean-Louis. (2008). Mauvaises fréquentations : document et spectacle. *Images documentaires*, no. 63, 41-62.

- Corner, John. (2002). Performing the Real : Documentary Diversions. *Television & New Media*, vol. 3, no 3, 255-269.
- Corner, John. (2006). A fiction (un)like any other. *Critical Studies in Television*, 89-97.
- Dalton, Mary et Linder, Laura R. (dir.). (2005) *The Sitcom Reader : America Viewed and Skewed*. Albany : State University of New York Press, 356 p.
- Delavaud, Gilles. (2003) *Un siècle de télévision. Anticipation, utopie, prospective*. Paris : INA-La documentation française, 79 p.
- Detlef Schrempf foundation <http://detlef.com/index.php/charities/charities>
- Doherty, Thomas. (2003). The sincerest form of flattery : a brief history of the mockumentary. *Cineaste*, Vol. 28, no 4, 22-24.
- Dovey, Jon. (2000) *Freakshow : First Person Media and Factual Television*. Londres et Sterling : Pluto Press, 197 p.
- Dumontet, Fabienne. (2010, 25 mars). Les succès contestés de l'autofiction. *Le Monde*. Récupéré de http://www.lemonde.fr/livres/article/2010/03/25/les-succes-contestes-de-l-autofiction_1324217_3260.html
- Dupont, Luc. (2007) *Téléralité : quand la réalité est un mensonge*. Montréal : Les presses de l'Université de Montréal, 136 p.
- Ellis, John. (2000) *Seeing Things : Television in the Age of Uncertainty*. Londres : I.B. Tauris, 192 p.
- Esquenazi, Jean-Pierre. (2009) *La vérité de la fiction. Comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité?* Paris: Éditions Hermès-Lavoisier, 201 p.
- Friedman, James. (2002) *Reality Squared – Televisual Discourse on the Real*. New Brunswick et Londres : Rutgers University Press, 336 p.
- Genette, Gérard. (1982) *Palimpsestes, la littérature au second degré*. Paris : Éditions du Seuil, 467 p.
- Gilbert, Matthew. (2010, 14 février). Mockumentaries show reality for what it is. *The Boston Globe*. Récupéré de

http://www.boston.com/ae/tv/articles/2010/02/14/mockumentary_as_sitcom_is_an_art_complementary_to_televisions_format/

- Glevarec, Hervé. (2010). Trouble dans la fiction. Effets de réel dans les séries télévisées contemporaines et post-télévision. *Questions de communication*, no 18, 215-238.
- Goodman, Justine. (2013, 12 septembre). Ricky Gervais Talks 'Derek', Mockumentaries, and Death. *Maxim*. Récupéré de <http://www.maxim.com/entertainment/tv/article/ricky-gervais-talks-%E2%80%9Cderek%E2%80%9D-mockumentaries-and-death>
- Grossman, Seth. (2014). A Reality TV Producer's Secrets to Provoking Unforgettable Moments. *Defamer*. Récupéré de <http://defamer.gawker.com/one-reality-tv-producers-secrets-to-provoking-unforgett-1641270314>
- Fish, Stanley. (2007) *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*, Paris : Les Prairies ordinaires, 144 p.
- Fürsich, Elfriede. (2003). Between Credibility and Commodification : Nonfiction Entertainment as a Global Media Genre. *International Journal of Cultural Studies*, vol. 6, no 2, 131-153.
- Hanot, Muriel. (2001) *Télévision, réalité ou réalisme? Introduction à l'analyse sémio-pragmatique des discours télévisuels*. Paris : De Boeck, 152 p.
- Hight, Craig. (2011) *Television Mockumentary : Reflexivity, Satire and a Call to Play*. Manchester et New York : Manchester University Press, 329 p.
- Hill, Annette. (2005) *Reality TV, Audiences and Popular Factual Television*, New York: Routledge, 231 p.
- Hogarth, David. (2006) *Realer Than Reel : Global Directions in Documentary*. Austin : University of Texas Press, 198 p.
- Holmes, Su et Jermyn, Deborah (dir.). (2004) *Understanding Reality Television*. New York: Routledge, 302 p.
- Jacques, Francis. (1979) *Dialogiques, Recherches logiques sur le dialogue*, Paris : PUF, 423 p.
- Jacquinet, Geneviève. (1994). Le documentaire, une fiction (pas) comme les autres. *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 4, no 2, 61-81.

- Jost, François. (1997). La promesse des genres. *Réseaux*, vol. 15, no 81, 11-31.
- Jost, François. (2007). Ruptures et retournements de la sémiologie des médias à l'ère de la communication. *Semen*, 1-11. Récupéré de <http://semen.revues.org/5091>
- Juhasz, Alexandra et Lerner, Jesse (dir.). (2006) *F is for Phony : Fake Documentary and Truth's Undoing*. Minneapolis : Univ Of Minnesota Press, 255 p.
- Kilborn, Richard. (2003) *Staging the Real : Factual TV Programming in the age of Big Brother*. Ville : Manchester University Press, 224 p.
- Landesman, Ohad. (2008) In and out of this world : digital video and the aesthetics of realism in the new hybrid documentary, *Studies in Documentary Film*, vol 2 no. 1, 33-45.
- Lochard, Guy et Boyer, Henri. (1995) *Notre écran quotidien, une radiographie du télévisuel*. Paris : Dunod, 203 p.
- Macé, Éric. (2006) *La société et son double : une journée ordinaire de télévision française*. Paris : Armand Colin/Ina, 318 p.
- Maigret, Éric et Guillaume Soulez (dir). (2007) « Les raisons d'aimer... Les séries télé », *MédiaMorphoses*, 191 p.
- Martin, Denise (2009, 18 novembre) «Making Bureaucracy work : How NBC's 'Parks and Recreation' overcame bad buzz», *LA Times*, Récupéré de : <http://latimesblogs.latimes.com/showtracker/2009/11/parks-and-recreation.html>
- Mast, Jelle. (2009). New Directions in Hybrid Popular Television : A Reassessment of Television Mock-documentary. *Media Culture Society*, no. 31, 231-250.
- McCabe, Janet et Akass, Kim (dir.) (2007) *Quality TV : Contemporary American Television and Beyond*, Londres : I.B Tauris , 292 p.
- McCullough, Ian. (2013, 3 octobre) «Why Did The U.S. Government Shut Down in October 2013», *Forbes*, Récupéré de : <http://www.forbes.com/sites/quora/2013/10/03/why-did-the-u-s-government-shut-down-in-october-2013/>
- Metz, Christian. (1995) *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris : Méridiens Klincksieck, 228 p.

- Miller, Cynthia J. (dir.) (2012) *Too Bold for the Box Office : The Mockumentary From Big Screen to Small*. Lanham : Scarecrow Press, 302 p.
- Mills, Brett. (2004). Comedy Verite : Contemporary Sitcom Form. *Screen*, no. 45, 63-78.
- Mills, Brett. (2009) *The Sitcom*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 185 p.
- Murray, Susan et Ouellette, Laurie (dir.). (2008) *Reality TV : Remaking Television Culture*. New York et Londres : NYU Press, 358 p.
- Nichols, Bill. (1992) *Representing Reality : Issues and Concepts in Documentary*. New York et Londres : Indiana University Press, 336 p.
- Nichols, Bill. (1995) *Blurred Boundaries : Questions of Meaning in Contemporary Culture*. New York et Londres : Indiana University Press, 208 p.
- Niney, François. (2002) *L'épreuve du réel à l'écran : Essai sur le principe de réalité documentaire*. Bruxelles : De Boeck Supérieur, 347 p.
- Odin, Roger. (2000). La question du public. Approche sémio-pragmatique. *Réseaux*, vol. 9, no 99, 49-72.
- Odin, Roger. (2000) *De la fiction*. Bruxelles : De Boeck Supérieur, 188 p.
- Odin, Roger. (2011) *Les espaces de communication : Introduction à la sémio-pragmatique*. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 159 p.
- Oppliger, Patrice A. (2008) *Girls Gone Skank : The Sexualization of Girls in American Culture*. Jefferson : McFarland, 266 p.
- Paget, Derek. (1998) *No Other way to Tell it : Dramadoc/docudrama on Television*. Manchester et New York : Manchester University Press, 256 p.
- Picard, Yves et Barrette, Pierre. (2015). La série québécoise du nouveau millénaire : une *sériété* distinctive. *Alternative Francophone*, vol 1, no 8, 1-18.
- Perreur, Nathalie. (2011). La néo-série, arène d'évaluation culturelle d'une société américaine en crise. *Réseaux*, no 165, 83-108.

- Rhodes, Gary Don et Springer, John Parris (dir.). (2005) *Docufictions : Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. Jefferson et Londres : McFarland & Company, 304 p.
- Roscoe, Jane. (2001). Real entertainment : new factual hybrid television. *Media International Australia, Incorporating Culture & Policy*, no. 100, 9-20.
- Roscoe, Jane et Hight, Craig. (2002) *Faking it : Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester et New York : Manchester University Press, 240 p.
- Rosenthal, Alan et Corner, John (dir.). (2005) *New Challenges for Documentary*. Manchester et New York: Manchester University Press, 520 p.
- Ryan, Maureen. (2004, 5 novembre). 7 secrets of 'Arrested Development'. *Chicago Tribune*, Récupéré de http://featuresblogs.chicagotribune.com/entertainment_tv/2004/11/7_secrets_of_ar.html
- Sachs, Susan. (2004, 29 février). Hussein's Regime Skimmed Billions From Aid Program, *The New York Times*. Récupéré de <http://www.nytimes.com/2004/02/29/world/hussein-s-regime-skimmed-billions-from-aid-program.html>
- Safire, William. (2007, 7 octobre). Suspension of Disbelief. *The New York Times*, Récupéré de http://www.nytimes.com/2007/10/07/magazine/07wwln-safire-t.html?_r=0
- Savorelli, Antonio. (2010) *Beyond Sitcom, New Directions in American Television Comedy*. Jefferson et Londres : McFarland, 211 p.
- Sepulchre, Sarah. (2007). Ego-fiction. *Communication*, vol.26, no 1, 151-163.
- Spies, Virginie. (2008). De l'énonciation à la réflexivité : quand la télévision se prend pour objet. *Semen*, 1-11. Récupéré de <http://semen.revues.org/8458>.
- Van Bauwel, Sofie et Carpentier, Nico (dir.). (2010) *Trans-reality Television : The Transgression of Reality, Genre, Politics, and Audience*. Plymouth : Lexington Books, 332 p.
- VanDerWerff, Todd. (2011, 25 juillet). Michael Schur walks us through *Parks and Recreation's* third season. *The A.V. Club*. Récupéré de

<http://www.avclub.com/article/michael-schur-walks-us-through-iparks-and-recreati-59372>

Veyrat-Masson, Isabelle. (2008) *Television et histoire, la confusion des genres : docudramas, docufictions et fictions du réel*. Bruxelles : De Boeck, 224 p.

Ward, Paul. (2006) *Documentary : The Margins of Reality*. New York, Chichester et Sussex Ouest : Columbia University Press, 144 p.

Watts, Simon. (2014, 1^{er} avril). Is this the best April Fool's ever? *BBC*. Récupéré de <http://www.bbc.com/news/magazine-26723188>

Winston, Brian. (1995) *Claiming the Real : The Documentary Film Revisited*. Londres : British Film Institute, 301 p.

Winston, Brian. (2000) *Lies, Damn Lies and Documentaries*. Londres : British Film Institute, 186 p.